


JACEK BIELAWA
Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0002-3738-594X>



Techniki konwersyjne w najnowszej prozie polskiej Próba antropotechnicznego modelu interpretacji

STRESZCZENIE

Nawiązując do koncepcji technik Siebie Michela Foucaulta i antropotechniki Petera Sloterdijka, w artykule przedstawiono propozycję modelu interpretacji literackich zjawisk konwersyjnych. Perspektywa „antropotechniczna” nie wyklucza umieszczania doświadczenia konwersji podmiotu w kontekstach metafizycznych, lecz w wielu przypadkach pozwala przekroczyć religijny horyzont lektury, umożliwiając uwzględnienie szerszego niż w przypadku postsekularyzmu spektrum zjawisk literackich. Wykorzystując wspomniany model, procesy konwersji ukazano na przykładzie kilku współczesnych (wydanych po 2009 roku) polskich utworów prozatorskich, w szczególności dokonując poszerzonej interpretacji powieści *Pióropusz* Mariana Pilota. U podstaw wewnętrznej przemiany bohaterów tych narracji stoi doświadczenie ograniczonej i utraty.

Słowa kluczowe

konwersja, antropotechnika, polska proza współczesna, *Pióropusz* Mariana Pilota



SUMMARY

Conversion Techniques in Contemporary Polish Prose. An Attempt to Use an Anthropotechnical Model of Interpretation

Referring to the concept of Michel Foucault's technologies of self and Peter Sloterdijk's anthropotechnics, the article presents a proposal for an interpretative model of literary conversion phenomena. The "anthropotechnical" perspective does not exclude placing the experience of the subject's conversion in metaphysical contexts, but in many cases it allows to transcend the religious horizon of reading. Adopting such a perspective allows us to perceive conversion processes in a wider literary spectrum than in the case of postsecular interpretations. Using the aforementioned model, the conversion processes were presented on the example of several contemporary (published after 2009) Polish prose works, particularly in an extended interpretation of the novel *Pióropusz* (*War Bonnet*) by Marian Pilot. In these narratives, the conversion of the characters is based on experiences of limitedness and loss.

Keywords

conversion, anthropotechnics, contemporary Polish prose, Marian Pilot's *Pióropusz* (*War Bonnet*)

1.

Zwrot podmiotu ku wertykalnym wymiarom egzystencji, przy jednoczesnym zachowaniu dystansu wobec tradycyjnych, kanonicznych form religijności, jest jednym z głównych problemów podejmowanych w obrębie postsekularnych badań literackich. W klasycznej już książce Johna A. McClure *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison* swoiście rozumiane nawrócenie¹ stanowi kategorię pozwalającą przyporządkować liczne współczesne powieści do kręgu literatury „postsekularnej”. W tej perspektywie badawczej konwersja oznacza zasadniczo zerwanie podmiotu z życiem pozbawionym wymiaru sacrum, dokonanie zwrotu ku formom duchowości nawiązującym w nowy, niekanoniczny sposób do dawnych, konfesyjnych tradycji. Niezależnie od wszelkich różnic dzielących wiarę od „półwiary”, „postsekularne” i teologiczne rozumienie konwersji łączą wyraźne analogie. Najogólniej rzecz ujmując, w obu przypadkach konwersja stanowi zerwanie z dotychczasowym życiem, zmianę drogi lub zawrót z dotychczasowej drogi (gr. *epistrophe*) oraz zwrot ku duchowości w procesie wewnętrznej przemiany (*metanoi*)². Owo postsekularne otwarcie się na duchowy wymiar życia jest w istocie obrotem (łac. *conversio*) czy też powrotem, na zupełnie nowych zasadach, do pewnych form religijności. W takim sensie analizowane przez McClure utwory „postsekularne” są

¹ Zob. J.A. McClure, *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016, s. 15. W wielu współczesnych narracjach autor dostrzega „niepełne i bolesne konwersje zeświecczonych bohaterów”.

² Zob. S. Urbański, W. Zawadzki, *Nawrócenie*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin-Kraków 2002, s. 567-569.

tekstami konwersyjnymi, gdyż „opowiadają o powrocie zeświecczonych bohaterów ku temu, co religijne; ich ontologiczny rys polega na zerwaniu z sekularnymi modelami rzeczywistości przez odniesienia do religijnych koncepcji”³. Jednakże, odmiennie niż w przypadku tradycyjnej konwersji religijnej, nawrócenie „postsekularne” wyróżnia się „ponowną artykulacją radykalnie «osłabionej» religijności za pomocą sekularnych, postępowych wartości i projektów”⁴. W wydany niedawno tematycznym numerze kwartalnika „Wielogłos” (nr 2/2021, „Teksty konwersyjne”) zjawisko konwersji jest przeważnie umieszczane w kontekście tego rodzaju „rozmytej” religijności, zarówno w artykułach odwołujących się wprost do dorobku postsekularyzmu, jak i sytuujących się w innych kręgach badań, takich jak teoria retoryki, psychoanaliza, twórczość Rolanda Barthes’a i Rene Girarda czy Normana O. Browna. Na tym tle wyróżnia się tekst Jerzego Franczaka⁵, stanowiący próbę interpretacji *Życia i czasów Michaela K. Coetzee’ego* w nawiązaniu do koncepcji antropotechniki, nakreślonej w książce Petera Sloterdijka *Musisz życie swe odmienić*⁶. Pokrewną wizję konwersji rozpoznaję w pismach „późnego” Michela Foucaulta, przede wszystkim w jego analizach „technik Siebie”⁷. Perspektywa „antropotechniczna” nie wyklucza umieszczania doświadczenia konwersji w kontekstach metafizycznych, lecz w wielu przypadkach pozwala przekroczyć religijny horyzont lektury, umożliwiając uwzględnienie szerszego niż w przypadku postsekularyzmu spektrum zjawisk literackich. Postaram się tego dowieść, przedstawiając zarys wspomnianych koncepcji Sloterdijka i Foucaulta, proponując „antropotechniczny” model interpretacji literackich zjawisk konwersyjnych oraz podejmując próbę „sprawdzenia” owego modelu w praktyce lektury wybranych utworów najnowszej polskiej prozy, w szczególności dokonując poszerzonej interpretacji *Pióropusza* Mariana Pilota.

2.

Mianem antropotechniki Sloterdijk określa „mentalne i fizyczne procedury treningowe, za pomocą których ludzie najróżniejszych kultur próbowali w obliczu niejasnego ryzyka życia i palącej pewności śmierci optymalizować swój kosmiczny i socjalny status immunologiczny”⁸. Choć stosowanie owych procedur nadaje „nawracającemu się” pod ich wpływem podmiotowi kierunek wertykalny, umożliwiając jego duchowe i somatyczne wznoszenie się ponad siebie (dążenie do rozmaicie rozumianej doskonałości), istnienie „zewnętrznych czy metafizycznych atraktorów”⁹ nie

³ J.A. McClure, *Półwiary...*, s. 15.

⁴ Tamże.

⁵ J. Franczak, J.M. Coetzee i sztuka przemiany. „Życie i czasy Michaela K.” w *perspektywie antropotechnicznej*, „Wielogłos” 2021, nr 2, s. 23–39.

⁶ P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014.

⁷ Zob. np. M. Foucault, *Techniki siebie*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 247–275.

⁸ P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 16.

⁹ Tamże, s. 54.

jest warunkiem koniecznym tak rozumianej przemiany. Pokrewną wobec antropotechnicznego projektu Sloterdijka refleksję na temat konwersji rozwijał wcześniej Foucault w ramach koncepcji „technik Siebie”, odwołując się do starożytnych, ascetycznych praktyk stoickich, cynickich i epikurejskich. Autora *Historii seksualności* interesowała zwłaszcza konwersja pojmowana jako trzecia droga duchowej przemiany, praktykowana niejako w opozycji do platońskiej *epistrophe* (odwrócenia się od ziemskich pozorów ku rzeczywistości idealnej) czy też chrześcijańskiej *metanoi* (nawrócenia jako samowyrzeczenia, rezygnacji z siebie na rzecz prawdy objawionej)¹⁰. Wybór owej innej drogi jest zwrotem myślącej i odczuwającej jaźni ku sobie, a więc takim rodzajem nawrócenia, którego *telos* nie leży poza podmiotem (w sferze różnie definiowanej transcendencji), lecz znajduje się w nim samym. Już od starożytności ważne medium tego rodzaju przemiany stanowiły różnorakie praktyki pisarskie (np. *hypomnemata*), które analizował Foucault i którymi na swój sposób interesuje się także Sloterdijk – jako badacz wątków ascetycznych w twórczości Nietzschego, Rilkego, Kafki czy Ciorana. Według koncepcji filozofa z Karlsruhe nowoczesną sztukę (w tym również literaturę) należy postrzegać jako rodzaj ascezy, której celem jest osiągnięcie stanu swoistej wirtuozerii, manifestującej się w tendencji podmiotu do wertykalnego przekraczania siebie poprzez ciągle piętrzenie trudności, gwałtowne zerwania z dotychczasowymi formami życia oraz nieustanne wytwarzanie heterotopijnej przestrzeni konwersyjnej¹¹.

W owym wydzwigiwaniu się ponad siebie Sloterdijkowski *homo artista* jawi się jako istota relokacyjna, zmieniająca środowisko¹², skłonna do ciągłych poszukiwań i ucieczek¹³, próbująca odnaleźć prawdziwego siebie, stając się innym, będąca raczej procesem niż tożsamością o wyraźnie wyznaczonych granicach. Sednem tak rozumianej przemiany podmiotu są dwa wymiary kreacji artystycznej: ascetyczny (obejmujący mechanizmy nabywania biegłości w sztuce dzięki powtórzeniom i nawykom) i akrobatyczny (polegający na zerwaniu z dotychczasowymi formami życia i sztuki). Zgodnie z tradycją arystotelesowską etyczne zasady prowadzą człowieka ku określonym nawykom, rozwijającym cnoty pojmowane jako *habitus*, to jest „potencja” uformowana „z wcześniejszych aktów, która aktualizuje się w aktach ponownych”¹⁴. Dzięki ćwiczeniom w obrębie swego *habitusu* podmiot umacnia się w nawykach, tak jakby były one jego drugą naturą. W ten sposób osiągnięcie określonego wyniku działania przez podmiot poddany dyscyplinie staje się bardzo prawdopodobne. Tak rozumiany *habitus* ujawnia jednak także swą drugą, ciemną stronę, stając się obciążeniem, jarzmem czy też, jak to ujmuje Sloterdijk, „opętaniem psyche przez zblokowany zespół nabytych, mniej czy bardziej wcielonych właściwości, do których zaliczyć trzeba także lepką masę taszczonej ze sobą poglądów”¹⁵.

¹⁰ Zob. M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2016, s. 212.

¹¹ Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 244–273, 299–335.

¹² Zob. P. Sloterdijk, H.-J. Heinrichs, *Neither Sun nor Death*, przeł. S. Corcoran, Los Angeles 2011, s. 334.

¹³ Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 305–308.

¹⁴ Tamże, s. 255.

¹⁵ Tamże, s. 261.

Nawykowo ukształtowana psyche tworzy inercyjną tożsamość, osadzoną w niezmiennych, uniformizujących zasadach¹⁶, co w dziedzinie twórczości może skutkować tendencją do popadania w konwencjonalność lub grafomanię. W taki oto sposób *habitus*, którego pierwotną funkcją miało być wydzwignięcie człowieka ku szczytom jego duchowych dyspozycji, staje się swym własnym przeciwieństwem; wszelkie uszlachetniające, wertykalne dążenia ustają, podmiot zostaje osadzony w „obozie bazowym”, to jest w przestrzeni życia wyznaczonej przez reguły zbiorowych ascez i mechanizmy społecznie ukształtowanych nawyków¹⁷. Obóz bazowy staje się naturalnym środowiskiem życia podobnych do siebie jednostek, przekonanych, że przebywanie w obrębie jednorodnej tożsamości jest szczytem, na którym dobrze jest zamieszkać na stałe. Syta tożsamość, a więc pozbawiona poczucia niespełnienia, kalectwa, utraty, krępującej skończoności, ustanawia „super-habitus”, zapewniając schronienie wszystkim tym, „którzy chcą być tacy, jacy stali się mocą ich lokalnego nacechowania i sądzą, że tak jest dobrze”¹⁸. Tego rodzaju podmiot oddaje się we władanie zewnętrznych, bezosobowych sił, zamykających go całkowicie w obrębie reguł wyznaczonych (jak konstatawał Foucault¹⁹) przez mowę (formowaną w systemie języka), pracę (w obrębie systemu produkcji) i życie (jako pole działania biowładzy). Niejako w opozycji do owego silnie zdeterminowanego, systemowo domkniętego modelu tożsamościowego Foucault proponuje koncepcję podmiotu (określanego w formie zwrotnej jako Siebie, *soi, self*) otwartego na to co zewnętrzne, będącego ciągle zmieniającym się procesem (permanentnym konwertytą), a zatem przeciwieństwem zamkniętej konstrukcji Ja (Ego), które – wedle określenia Agaty Bielik-Robson – „reprezentuje granicę między światem rzeczywistym a wyobrażonym, między zewnątrz a wewnątrz”, jest „autonomiczną i najważniejszą instancją życia psychicznego”²⁰. Z kolei Sloterdijk tożsamości bezpiecznie chroniącej się w *habitusie* przeciwstawia Nietzscheańską wizję podmiotu żyjącego w ciągłym napięciu między poczuciem własnego niespełnienia, wybrakowania, kalectwa a wertykalnym atraktorem, jakim jest obraz innego siebie, przekształconego w wyniku autoterapeutycznej konwersji²¹. Zdolność do tak pojmowanego nawrócenia jest, wedle Sloterdijka, cechą dwudziestowiecznych „zbuntowanych inwalidów”, pragnących przezwyciężyć swą wyuczoną pasywność i bezradność, stanąć niejako na własnych nogach, a zatem odrzucić różnego rodzaju podpory (religijne, państwowe, ekonomiczne, obyczajowe)²². Wedle koncepcji autora *Krytyki cynicznego rozumu*, „konwersja nie jest przejściem z jednego systemu wiary na inny. Pierwotne nawrócenie dokonuje się jako opuszczenie pasywnościowego trybu egzystencji w jedności z czynem wejścia

¹⁶ Zob. tamże, s. 262.

¹⁷ Zob. tamże, s. 244–263.

¹⁸ P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 263.

¹⁹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 293.

²⁰ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000, s. 58.

²¹ P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 56–83.

²² Tamże, s. 69.

w aktywnościowy²³. Aktywność Sloterdijkowskiego kaleki-konwertyty kumuluje w jego aktach akrobatycznych, rozumianych jako secesja, to jest wyłamanie się od przyjętego w obozie bazowym, letargicznego, nawykowego sposobu życia. Wybór nad-naturalności jest częścią *modus vivendi* artystów-akrobatów, secesjonistów opuszczających krępujący *habitus* kalektwa w poszukiwaniu innej wersji siebie. Gdy tego rodzaju secesja dokonuje się w dziedzinie mowy i literatury, możemy za Foucaultem dostrzegać bliskość figur pisarza i szaleńca²⁴: jeden i drugi w sposób szokujący dla pasywnych mieszkańców obozu bazowego wykracza poza przyjętą normę. Dla Sloterdijka artystyczne zerwanie z *habitusem* jest wyzwoleniem skumulowanej energii wynoszącej podmiot ku nowym przestrzeniom: „Jeśli uchwyci się w całej gwałtowności przeznaczenia nagłą i niezwykłą secesję tych, którzy opuszczają obóz bazowy i jego mieszkańców, to stanie się ewidentne, że teoria kultury może być uprawiana sensownie tylko jako opis katapult²⁵. Owe świeżo zdobyte przestrzenie stają się dla artystów-akrobatów heterotopiami w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Foucault²⁶. Nie są to miejsca ustanawiania nowych, utopijnie doskonałych reguł w miejsce odrzuconego, krępującego ładu obozu bazowego. Przenosząc się do heteroklitycznej przestrzeni, nie znajduje tam artysta-akrobata bezpiecznej przystani, w której słowa i rzeczy odnajdowałyby swe właściwe miejsce, objawiając jakąś ostateczną, dotychczas ukrytą prawdę. W heterotopiiach późnej nowoczesności słowom i rzeczom brakuje idei osadzającej konwertytę w tożsamości. Droga przebyta przez secesjonistę nie daje się ująć w spójną opowieść czy fabułę, a kolejne, tymczasowe inkarnacje Siebie nie nawarstwiają się niczym drzewne słoje, lecz migoczą w sferze nienazwanego i niemyślanego, istnieją jako „bulgocząca materia”²⁷, z której wyłaniają się kolejne efemeryczne byty, mające charakter wzruszalnych hipotez. W sztuce nowoczesnej próby ustanowienia rdzennej prawdy o sobie niweczone są przez siły artystycznej subwersji, mającej źródła w poczuciu utraty, braku, niepełności, niedoskonałości, czego kanoniczną egzemplifikację stanowią przywoływane przez Sloterdijka opowiadania Kafki²⁸.

3.

W obrębie korpusu najnowszej polskiej prozy można dostrzec znaczącą grupę utworów wpisujących się w tak pojmowane, „antropotechniczne” koncepcje konwersji. Praktyki ascetyczne, widziane w świetle myśli późnego Foucaulta i Sloterdijka, znajdują odzwierciedlenie w sposobie konstruowania podmiotu literackiego jako swoistego projektu ćwiczeniowego, podejmowanego w odpowiedzi na doświadczenie utraty. U źródeł owego doświadczenia stoi życiowa praktyka agonistycznego zderzania się w obrębie podmiotu sił dyscyplinujących (narzucanych przez zewnętrzne systemy

²³ Tamże, s. 271.

²⁴ Zob. M. Foucault, *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Powiedzione, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 249.

²⁵ P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 264.

²⁶ Zob. M. Foucault, *Słowa...*, s. 7.

²⁷ Tamże, s. 294.

²⁸ Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 84–100.

tresury) z siłami indywidualnej ascezy, której celem jest przewyciężanie mechanizmów ujarzmiających poprzez autokreację.

Podążając za Foucaultem i Sloterdijkem, zakładam, że konwersja podmiotów literackich częstokroć dokonuje się w powtarzalnych cyklach przemiany, rozpoczynających się ascezą podmiotu okaleczonego, niepełnego, naznaczonego poczuciem utraty i ograniczoności, przechodzących fazę gwałtownego wyzwolenia energii w akrobatycznym geście ucieczki od statycznych, ograniczających form życia w obozie bazowym, a kończących się spojrzeniem konwertyty na siebie z pozycji bytu przemienionego, innego Siebie, istnienia aktualizującego się jako jedna z własnych hipotez. Z perspektywy innego Siebie podmiot odkrywa, nierzadko na sposób melancholijny, prawdę o sobie jako bycie nieokreślonym, pozbawionym substancji, zmienno postaciowym, stale poddanym imperatywowi secesji, ucieczki spod władzy zewnętrznych sił dyscyplinujących. Na gruncie literackich praktyk konwersyjnych odkrywanie owej prawdy wiąże się z uruchomieniem przez podmiot tekstowy praktyk aleturgicznych²⁹, polegających na nieustannym wydobywaniu (wyznawaniu) i gubieniu prawdy o sobie w sferze napięć między secesjonistyczną pozycją akrobata a koniecznością przebywania w stanie *stultitia*. Z wysokości innego Siebie, nad-pisanego ponad obóz bazowy, można dostrzec, że pozostawiony w dole *habitus* jest dawnym, dobrze już zagospodarowanym szczytem. W owym konwersyjnym cyklu ascezy, akrobacji i aleturgii przemiana dokonuje się w dynamicznym trójkącie trzech wcieleń ćwiczącej jaźni: Siebie jako przedmiotu ascezy, Siebie jako jej aktywnego podmiotu i Siebie jako innego, tymczasowego, ciągle aktualizującego prawdę o sobie.

Ów trójkątny model określa konstrukcję podmiotów w wielu współczesnych „tekstach konwersyjnych”. Szczególnie silnie narzuca się owa konwersyjna troistość w prozie tematyzującej losy pierwszoosobowych narratorów, w postaci historii ich zmagania się z poczuciem utraty: duchowego lub fizycznego kalectwa, braku, ograniczeń (rodzinnych, społecznych, biologicznych). W obrębie najnowszej polskiej prozy (publikowanej po 2009 roku) można odnaleźć liczne teksty, w których przemiana bohaterów (narratorów) wpisuje się w tak zarysowany model. Nakreślona tutaj cezura czasowa nie wyznacza granic rozwoju opisywanego zjawiska. Jej charakter jest dość arbitralny, choć niewątpliwie graniczny rok 2009 stanowi nawiązanie do tradycji tworzenia literaturoznawczych podsumowań kolejnych dekad po przełomie 1989 roku. Nie jest jednak moją ambicją sytuowanie „tekstów konwersyjnych” w obrębie procesów historycznoliterackich. Ograniczam się jedynie do spostrzeżenia, że zjawisko to daje się wyodrębnić w wielu reprezentatywnych dla okresu ostatnich kilkunastu lat (nagradzanych, wielokrotnie recenzowanych) książkach prozatorskich, wpisując się w zaproponowany przeze mnie model. Do „tekstów konwersyjnych” zaliczam między innymi *Pióropusz* Mariana Pilota (2010), *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli (2011), *Grochów* Andrzeja Stasiuka (2012), *Ostatnie rozdanie*

²⁹ Zgodnie z definicją Foucaulta aleturgia to „zespół możliwych werbalnych lub niewerbalnych procedur, za pomocą których wydobywamy na światło dzienne to, co – w opozycji do fałszu, tego, co ukryte, niewypowiadalne, nieprzewidywalne, zapomniane – uznajemy za prawdę” (M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2014, s. 27).

Wiesława Myśliwskiego (2013), *Kontener* Marka Bieńczyka (2018), *Krótką wymianę ognia* Zyty Rudzkiej (2018), *Żółte światło* Jerzego Pilcha (2019) i *Furtkę przy dozorcy* Waldemara Bawołka (2021). Nie sposób tutaj szerzej omówić każdego z tych utworów (nie wspominając już o wszystkich „tekstach konwersyjnych” opublikowanych po 2009 roku), stąd pogłębiona analiza obejmuje jedynie *Pióropusz* jako najbardziej reprezentatywny, moim zdaniem, przykład najnowszej polskiej „prozy konwersyjnej”. W przypadku pozostałych tekstów ograniczam się jedynie do wskazania możliwych kierunków lektury. Cechą wspólną wszystkich wymienionych przeze mnie tekstów jest dominująca w nich narracja pierwszoosobowa, która, nie będąc co prawda warunkiem koniecznym ujawnienia się technik konwersyjnych, pojmowanych jako ascetyczne, akrobatyczne i aleturgiczne procesy duchowej przemiany, pozwala wyraźnie wyeksponować „ja” opowiadające jako przedmiot konwersji. Innym istotnym elementem łączącym wymienione utwory jest tematyzowane w nich doświadczenie ograniczoności i niepełności, obecne przede wszystkim w wątkach śmierci, choroby, niepełnosprawności, starości, a także w sytuacjach uwięzienia (fizycznego, tożsamościowego, egzystencjalnego). Owe doświadczenia ukazane są w kontekście zmagania bohaterów z różnie rozumianymi zewnętrznymi siłami dyscyplinującymi. Choć w wybranych tekstach wezwanie do podjęcia pracy konwersyjnej („musisz życie swe odmienić”) każdorazowo przychodzi z innej strony, zawsze wypływa ono z doświadczenia okaleczenia, pojmowanego jako utrata pewnej części siebie. Sprawdźmy zatem, w jaki sposób proponowany model wpisuje się w konstrukcję kilku współczesnych podmiotów tekstowych.

4.

Krytycy wielokrotnie zwracali uwagę na autobiograficzny wymiar *Włoskich szpilek* Magdaleny Tulli. W sposób najszerzy badała tę kwestię Kamila Dzika-Jurek w rozprawie poświęconej melancholii w twórczości autorki *Trybów*³⁰. Analiza melanchologiczna cyklu opowiadań Tulli prowadziła badaczkę w sposób naturalny w stronę interpretacji wykorzystujących rozpoznania psychoanalizy i psychiatrii³¹. Autorka rozprawy skupiła się przede wszystkim na postawieniu diagnozy, a zatem raczej na rozpoznaniu pewnego kompleksu problemów psychicznych towarzyszących głównej bohaterce *Włoskich szpilek* niż na badaniu procesów autoterapeutycznych w tej prozie. Nie ulega jednak wątpliwości, że teksty Tulli pełnią funkcję leczniczą, co zostało rozpoznane przez Dariusza Nowackiego³². W opowiadaniach Tulli celem terapeutycznego „sobąpisania” jest konwersja autobiograficznie kreowanej narratorki. Przedmiotem przemiany jest zanurzona w otchłani postpamięci, zablokowana, pasywna jaźń, ukazywana równolegle z inną postacią siebie: aktywną, obecną, współczującą i rozumiejącą. Etapy konwersji bohaterki od letargu postpamięci do życiowego aktywizmu

³⁰ K. Dzika-Jurek, *Problem ciężaru. Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, praca doktorska, Katowice 2014.

³¹ Zob. tamże, s. 40–49, 62.

³² D. Nowacki, *Czteropak z polską prozą*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 192, s. 13.

obejmują wypracowywanie przez nią metod oporu wobec opresyjnych mechanizmów rodzinnej i szkolnej tresury, dokonanie aktu literackiej secesji od dawnej, straumatyzowanej postaci poprzez wykreowanie innej Siebie (motyw sobowtóra) i wreszcie próbę zrozumienia splotu własnej biografii z ponownie przemyślanym życiorysem odchodzącej matki.

Z kolei opowieść narratora *Ostatniego rozdania* jest relacją z ćwiczeń mających na celu uporządkowanie własnego życiorysu, świadectwem podejmowania zawsze nieudanych prób ustanowienia własnej tożsamości na podstawie fragmentarycznych, dotkniętych przypadkowością i utratą zasobów pamięci. Powieść Myśliwskiego i opowiadania zebrane w tomie *Grochów* Andrzeja Stasiuka łączy motyw ucieczki przed horyzontalnym wymiarem życia. W obydwu utworach los jest silnie związany z wykonywanym przez całe życie zajęciem, z dobrze opanowanym rzemiosłem, które definiuje ludzką tożsamość, nadaje życiu określony rytm i strukturę, wyznacza jego horyzont, zamyka podmiot w ascezie zawodowej rutyny. Efektem ucieczki przed horyzontalnym losem ojców (swoistą śmiercią za życia) jest nieszczęśliwa konwersja podmiotów w stronę płynnej, ponowoczesnej egzystencji. Imperatyw zerwania, poszukiwania innej formy istnienia (poza losem), nie prowadzi do zbudowania siebie na nowo, lecz skutkuje wytworzeniem się figury wiecznego uciekiniera albo turysty (by posłużyć się określeniem Zygmunta Bauma³³).

Asceza sylleptycznego³⁴ narratora *Żółtego światła* wpisana jest w jego zmaganie z doświadczeniem choroby i nadchodzącej śmierci. Akrobatyczny aspekt jego konwersji wiąże się z aktami subwersji wobec powszechnie obowiązujących dyskursów o starości i śmierci. Jej wymiar aleturgiczny polega na swoistym odczarowaniu, unieważnieniu i obnażeniu pozorności wszelkich prób osławiania śmierci jako doświadczenia granicznego. Analogiczny, tanatyczno-witalistyczny dynamizm towarzyszy także duchowej przemianie narratorki *Krótkiej wymiany ognia*. Bohaterką-opowiadaczką jest w powieści Zyty Rudzkiej starzejąca się, siedemdziesięcioletnia poetka Roma Dąbrowska. Jej życie można uznać za nieudaną próbę duchowej odnowy. Gdy ćwiczenie seksualno-witalistycznego odrodzenia okaże się mi-razem, Roma decyduje się na samobójczy gest ostatecznej secesji z życia. Jej skok do amsterdamskiego kanału odczytuję jako akt akrobatyczny, gwałtowną próbę dotarcia do głębinowej, traumatycznej prawdy trzech pokoleń kobiet. Na trafność takiej psychologizującej lektury wskazywałoby zakończenie powieści sceną swoistego zmartwychwstania Romy (transformacji w inną Siebie: „ducha, wampira, zombie albo staruchę”). W taki oto sposób urzeczywistnia się postulowany przez poetkę cel jej własnej twórczości: „Literatura to przywilej alternatywnej egzystencji, dar drugiego istnienia”³⁵. Zbываяc się życia w fantazmatycznym, akrobatycznym skoku w głębinę, Roma ożywa w nowej, odmienionej postaci, wreszcie uwolnionej i obdarzonej zdolnością wnikania w rzeczywistość.

³³ Zob. Z. Bauman, *O turystach i wótczegach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2013, s. 145–166.

³⁴ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 114.

³⁵ Z. Rudzka, *Krótką wymiana ognia*, Warszawa 2018, s. 184.

W *Kontenerze* Bieńczyka (podobnie jak we wspomnianych utworach Rudzkiej i Pilcha) wyraźnie zaznacza się konwersyjne napięcie pomiędzy stanem letargicznym podmiotu dotkniętego doświadczeniem utraty (śmierć matki) a frenetycznym pobudzeniem, próbą wskrzeszenia dotkniętego drętwotą ciała i umysłu do akrobatycznego aktywizmu. *Kontener* jest bodaj w największym stopniu autobiograficzną i prawdopodobnie najbardziej zwartą tematycznie książką w dotychczasowej twórczości Bieńczyka. Utwór ten można interpretować w kontekście Foucaultowskiej formuły „sobąpisania”³⁶, w obrębie której literatura karmi się realnym doświadczeniem podmiotu i zarazem sama stanowi pożywkę życiowej ascezy.

Akrobatyczny wertykalizm bohaterów prozy Bawołka bodaj najwyraźniej ujawnia się w *Furtce przy dozorczy*, będącej z jednej strony „przyziemną” historią remontu zaworów centralnego ogrzewania w bloku na krakowskich Azorach, z drugiej – uwzniośleniem, historią wspinania się bohatera po stopniach czyszcównej góry przemienienia, by na szczycie mrówkowca doznać świeckiej epifanii i uwolnić się spod dyktatu życiowego przymusu. Powieściowy Waldek, oddając się monotonnej, powtarzalnej rutynie montażowej, dostrzega rzeczy, o których nie śniło się zwykłym hydraulikom. W jego wizjach fantastyczne, iście dantejskie sceny rozgrywają się na kolejnych, coraz wyższych piętrach bloku. U kresu swej konwersyjnej drogi bohater doznaje kosmicznego objawienia, groteskowej wizji rajy. Żmudna, uprzedmiotawiająca praca, za sprawą akrobatycznych sztuczek literatury, staje się ostatecznie wywyższeniem. Ujarzmiony robociarz Waldek zostaje wyniesiony na wyżyny niedostępne zwykłym śmiertelnikom; produktem jego literackiej konwersji jest *homo artista*, anachoreta opuszczający miejsce ziemskiej budowy³⁷.

5.

W *Pióropuszu* Mariana Pilota energia konwersyjna wyzwala się w sferze napięć pomiędzy działaniem dyscyplinujących reguł władzy a dążeniem podmiotu do wyzwolenia się spod ich jarzma. U podstaw wątków konwersyjnych w tej powieści znajduje się wpisana w jej fabułę struktura stosunków władzy, w ramach której ujawnia się agonistyczna relacja między jednostką a państwowymi i społecznymi systemami dyscyplinowania. Pierwszoosobowy, inspirowany biografią autora narrator przedstawia swoje życie jako historię zmagania się z różnego rodzaju systemami „tresury”. Źródłem opresji jest tradycyjna wiejska społeczność (w tym rodzina), władza ludowa (w tym państwowy system karaniania i nadzoru), zideologizowana szkoła, stosunki własności. Najważniejszym polem owym zmagania jest mowa; powieść Pilota można bowiem odczytywać jako opowiadanie o sobie przeciw redukującym, narzucanym z zewnątrz regułom języka. W *Pióropuszu* zasady te wytwarza przede wszystkim szkoła i wpisane w nią mechanizmy władzy-wiedzy, wzmacniane przez autorytarne metody reżimu komunistycznego.

³⁶ Zob. A. Czyżak, *A Container with an Insect Corpse: On Essays by Marek Bieńczyk*, „Czytanie Literaturne” 2019, nr 9, s. 42.

³⁷ Zob. J. Bielawa, *Canto ostinato*, „Nowe Książki” 2021, nr 10, s. 36–37.

Ucieleśnieniem totalnego oporu wobec wszelkiej władzy jest ojciec narratora, którego śmierć staje się impulsem wyzwającym w synu potrzebę biograficznej rekapitulacji. Zrozumienie własnej, niejednoznacznej moralnie historii życiowej wymaga konfrontacji z ojcowskim wzorcem osobowym. Ojciec jest wielkim Innym, zinternalizowanym, życiowym punktem odniesienia i zarazem atraktorem konwersyjnej pracy syna. Narrator jest postacią duchowo okaleczoną, pękniętą, rozdartą pomiędzy (częściowo narzuconą, częściowo przyjętą dobrowolnie) rolę tajnego konfidenta władzy a wyzwoloną ze wszelkich ograniczeń postawą pisarza – artysty słowa. Przeżywając żalobę po ojcu, przywołując jego postać i stawiając ją sobie za wzór, pragnie niejako odzyskać zaprzędaną część siebie. Wedle opowieści syna ojciec był radykalnym wolnościowcem, zdolnym do przeciwstawienia się każdej formie przymusu:

Rzecz w tym, że ojciec, jeśli można posłużyć się terminologią militarną, prowadził wojnę totalną, opór stawiając i atakując zarówno organy państwowe i partyjne komitety, jak instytucje kościelne i ich przedstawicieli: jednym słowem wszystkich, którzy sprawowali nad Wisłą, Wartą i rzeką Prosną realną nad narodem polskim władzę³⁸. [279]

Wywrotowa postawa starego wyraża się także w jego specyficznym stosunku do tej odmiany władzy, „która – jak to określa Foucault – polega na rządzeniu nad rzeczami: pozwala [...] posługiwać się nimi, zmieniać je, konsumować i niszczyć”³⁹. Ojciec nie jest zwyczajnym złodziejem, ale kimś w rodzaju wirtuoza sztuki złodziejskiej. On nie kradnie, lecz „porywa”, robiąc to nie tyle dla zysku, ile dla sowizdrzalskiego wykpienia wszelkiej władzy sprawowanej przez ludzi nad rzeczami, chcąc niejako udowodnić, że sam jest ponad wszelką władzą, że się jej wymyka dzięki złodziejskiej, akrobatacznej zręczności i lekkości. Zwyczajny złodziej aktami kradzieży utwierdza hegemonię posiadania. Powieściowy złodziej-artysta wyzwala rzeczy spod jarzma własności. Szczytem ojcowskiego złodziejskiego kunsztu jest porwanie szkolnej tablicy z zapisanymi na niej literami alfabetu. Akt ten można interpretować jako symboliczny gest wyrwania języka spod reżimu pisma, wyswobodzenia go spod panowania komunistycznej wiedzy-władzy i towarzyszącej jej nowomowy. Podczas brawurowej ucieczki narzędzie systemowej walki z analfabetyzmem zamienia ojciec, prestidigitator i akrobata, w przyrząd do latania: „Wyrzucił wysoko porwaną ze szkoły [...] tablicę i skoczył. Zawisł na mgnienie na tym rozpostartym nad głową prowizorycznym spadochronie, by po chwili przykucnąć na poboczu szosy, tuż przy składzie [...]” [60].

Istotnym znamieniem osobowości ojca jest jego kalectwo, kulawość nabyta w wyniku samookaleczenia, w celu uniknięcia udziału w wojnie: „Ciągnęli go, jako do wojska przynależnego, na czeską wojnę, ojciec dał nogę. [...] Kuśtykał teraz ojciec na tę nogę tak, że mógł nie iść ani na czeską, ani

³⁸ Ten i następane cytaty na podstawie: M. Pilot, *Pióropusz*, Kraków 2011.

³⁹ M. Foucault, *Podmiot i władza*, przeł. J. Zychowicz, „Lewa Noga” 1998, nr 10, s. 183.

na niemiecką wojnę” [38–39]. Kalectwo zamiast ujmować ojcu sprawności, jeszcze mu jej przydaje, zgodnie ze Sloterdijkowską, paradoksalną logiką secesjonistycznego akrobatyzmu⁴⁰. Niepełnosprawność jest bowiem stanem skumulowanej energii, dążącej do przekroczenia wszelkich ograniczeń: „gonionemu ta koślawa noga służyła równie niezawodnie, co jaskółce skrzydło: w potrzebie cudem jakimś reperowała się kulawa noga. I ojciec dzięki temu mógł być złodziejem takim jak inni, a nawet od innych o całe nieba lepszym” [39–40].

W ramach demonstracji swej władzy nad ludźmi i rzeczami funkcjonariusze systemu wtrącają ojca do więzienia, a jego domostwo obracają w rumowisko „okaleczonych” sprzętów. Doświadczenie pustki po ojcu jest początkiem konwersyjnej drogi syna. Zorganizowana przez państwo penitencjarna dyscyplina rodzi potrzebę wynalezienia prywatnej ascezy służącej uwolnieniu więźnia, przywróceniu rodzinie utraconej „głowy”. Odtąd syn będzie się ćwiczył w pisaniu – apelowaniu do władz o ułaskawienie. Znienawidzone przez ojca, opresyjne pismo w paradoksalny sposób otwiera mu drogę do wolności. Pozytywny skutek pisarskiej ascezy budzi w synu nadzieję, że pismo także i jemu może przynieść uwolnienie: od biedy, od ojcowskiego złodziejstwa i wiejskiej ciemnoty. Zdaje się on wierzyć, że pismo jest kluczem do utopijnej krainy komunistycznego szczęścia. Dążąc do porzucenia „obozu bazowego” wiejskiej tradycji, znajduje wraz z przyjacielem kryjówkę, swoiste refugium na trudno dostępnym szczycie opuszczonego wiatraka. Wertykalny kierunek ucieczki wymaga nadzwyczajnych, akrobatycznych umiejętności:

Jakbym po wierzchołkach młodych olch nie chodził i z wysokich gniazd nie wybierał glapom glapiąt, jakbym nie łąził po kalenicach stodoł badać bocianie legowiska, to bym na ten wiatrak za nic się nie dostał: a i tak miałem się co skrobać, zaciskać ramiona na słupie, zesmykiwać się, na nowo podciągać, wrazać palce w dziury po wykruszonych sękach, [...] i do tego jeszcze druha Hania za sobą wlec. Dwa mizerne pajęczki na grubym słupie. [174]

Siły reakcji nie śpią. Wiatraczni utopiści zostają strąceni ze swojego schronienia przez obrońców tradycji. Salwujący się ucieczką przyjaciel spada ze śmigi wiatraka, a złodziejski syn pogrąża się w chorobliwym letargu. Nawiedzające go zjawy przyjaciela są wezwaniem do lunatycznych wędrówek „po manowcach i karkołomnych księżycowych ścieżkach” [23]. W jednym z owych majaków siedlikowski wiatrak wzbija się w niebo, przemieniając się w „potężny latawiec” [242].

Złodziejski syn nie przestaje, także po uwolnieniu ojca, uprawiać swej pisarskiej ascezy, znajdując w niej azyl przed zewnętrzną opresją: „Bo gdzie ja się miałem skryć, ze szkoły, ze smentarza, ze młyna, ze swoich snów na koniec wygoniony” [257]. Poszukując literackiego refugium, z czasem odkrywa, że prawdziwym artystą słowa jest jego ojciec

⁴⁰ Zob. P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 84–85.

–złodziej: „uprawiał wysoce wyrafinowane, wielkopańskie złodziejstwo w tej tak ekskluzywnej i trudnej do umiejscowienia dziedzinie, jaką jest królestwo mowy” [302]. To dzięki niemu narrator *Pióropusza* odkrywa, że sztuka pisania polega na rezygnacji ze sprawowania władzy nad słowami: „Nade mną słowa sprawowały nadzór i miały rząd” [311]. Dając się prowadzić słowu wyzwolonemu od jakichkolwiek powinności, konwertyta, nowo narodzony *homo artist*, wspina się na wyżyny swego rzemiosła: „Ja z tych słów pieszczonych, wyszukanych, z zadowoleniem i miłością, w natchnieniu, w uniesieniu, niespiesznie i z rozważą układałem piękne [...], frymuśne, koronkowe konstrukcje” [315]. Kreacja artystyczna nadaje piszącemu kierunek wertykalny; jest dla niego doświadczeniem unoszącym: „radosny i szczęśliwy splatałem z nich pyszny barwisty pióropusz” [314]. Osiągnięcie stanu uwznioślenia jest możliwe tylko dzięki wcześniejszemu poddawaniu słów swoistej ascezie, ogołoceniu ich z jakichkolwiek sensów i reguł dyskursu: „wyjałowić słowo, wydrążyć je, pozbawić treści, wszelkiej zawartości, je zwariować, doprowadzić do bezsensu lub też samozagłady” [315].

A jednak narrator pozostaje postacią pękniętą. Jako tajny konfident bezpieczeństwa bywa zmuszony używać wyłącznie „koniecznych, pospolitych wyświechtanych słów”, by wtłaczać je „w formę bezwzględnie obowiązującą, sztywną, jednolitą”. Gdzieś w podziemiach Urzędu spoczywa jego drugie, ukryte dzieło życia: „zbiór prozy surowej jak bydłce mięso” [316]. Kim zatem jest ów opowiadacz? Jaka jest prawda jego konwersji? Czy jest wysługującym się władzy „kurwopiskiem”, czy też wyzwolonym z wszelkich ograniczeń artystą – złodziejem słów? Jego tożsamość jest migotliwa, ruchoma, dwubiegunowa, podążająca za wahadłowym ruchem przemiany. Gdy w wiernym słudze ponurej, reżimowej prawdy budzi się podążający za ojcem złodziej-artysta, wraz ze słowami porywa on także siebie, unosi i zanurza „w niezgłębionych przestrzeniach mowy” [310]. Konfident zostaje uśmiercony. Znad jego trupa do literackiego „raju” wznosi się akrobata literatury, porównywany do pajęczka, „uśmierconego i przez śmierć przed niebytem ocalonego w kropli żywicy” [310]. Dopiero z owego schronienia, uczynionego z wyzwolonych słów, zdolny jest dostrzec „skrytopisa”, którym był w obozie bazowym „prawdy”, w świecie zniewolonego słowa.

W taki oto sposób literacki podmiot przebywa drogę od Siebie – przedmiotu dyscyplinujących ćwiczeń obozu bazowego władzy, poprzez Siebie – byt agonistyczny, stawiający opór siłom dyscyplinującym, wymykający im się w gwałtownych, secesjonistycznych aktach, do ambiwalentnej postaci innego Siebie – wyniesionej dzięki złodziejskiej sztuce wyzwalania słowa, a jednocześnie świadomej własnego uwikłania w brudne gry „prawdy” obozu bazowego. Katalizatorem konwersji jest tutaj utrata – tamta przeżywana w dzieciństwie i ta ostateczna, która, jak wyznaje syn: „wywracała moje życie nieodwracalnie” [278]. Wywrócone, przenicowane, okaleczone życie i także słowa są naznaczone brakiem wyzwalającym konwersyjną energię. Linearna, „rzeźnicka” prawda tajnego raportu zostaje przeciwstawiona niejednoznacznej, wywrotowej prawdzie literatury.

W przywołanych narracjach konwersja nie jest pojedynczym, przelomowym zdarzeniem, lecz nigdy nie zrealizowanym zadaniem, ciągłym wezwaniem podobnym temu, którego formułę zapożyczył Sloterdijk od Rilkego: „Musisz życie swe odmienić!”. W słynnym sonecie *Archaiczny tors Apollina* kryje się bowiem zasada duchowej przemiany wielu nowoczesnych i ponowoczesnych podmiotów literackich. Poetycki, pozbawiony głowy kamienny tors domaga się swego dopełnienia w oderwanej od niego częście, rozproszonej, widzącej i wiedzącej materii („wzrok odśrubowany w sobie chowa”⁴¹). W analogiczny sposób, podmioty kreowane w najnowszej prozie, doświadczając różnych form utraty siebie, wyzwalają w sobie imperatyw przemiany. Istotą okaleczony rzeźby jest czysta potencjalność rodząca się z poczucia niepełności, ograniczoności i skończoności („Nieznana nam ta niebywała głowa, / co gałki oczne hodowała”). Jedyne odnalezienie brakujących części może przybliżyć wybrakowaną figurę do samopoznania. W innym wypadku ascetyczny (niekoniecznie modlitewny) gest wyciągniętych w górę rąk jest pusty, pozbawiony celu: „Stałby ten głąz bezkształtny i kaleki, / złom ramion wznosząc przezroczyście lekki, / zamiast się skórą drapieźnika mienić”. Cel konwersji kryje się bowiem w owej wakującej, nieokreślonej i rozbitej na atomy części posągu; zawieszony gdzieś w bezmiarze kosmosu, tam, skąd spoziera rozproszony wzrok. Owa bezkształtna, lecz widząca, heterotopoczna przestrzeń wzywa okaleczoną figurę do nadnaturalnego wysiłku, do przedzierzgnięcia się w drapieźnika („innego” będącego przeciwieństwem kaleki), przybrania postaci zdolnej gwałtownie wyzwolić skumulowaną potencjalność, by połączyć mikrokosmos uszkodzonej rzeźby z jej dopełnieniem, rozproszonym w bezkresie makrokosmosu. Wezwanie „Musisz życie swe odmienić!” jest zagadkowe, wieloznaczne, pochodzi bowiem od każdej z wielu nieokreślonych, dawno utraconych części. Na owo dobiegające zewsząd i znikąd wezwanie nie sposób dać jasnej, skończonej odpowiedzi, bowiem wyobrażona pełnia (lub pustka) jest zawsze tylko jedną z licznych hipotez.

Bohatera *Pióropusza* (i inne przywołane przeze mnie postaci literackie) można postrzegać jako swoistą realizację antropotechnicznej, konwersyjnej idei obecnej w sonecie Rilkego, niezależnie od tego, czy założymy, aktualizując model lektury religijnej lub postsekularnej, istnienie metafizycznego atraktora nawrócenia, czy też uznamy, że przemianą duchową rządzą zgoła inne, niekonfesyjne reguły. Każdy z owych podmiotów przechodzi bowiem na swój własny sposób ten sam cykl (od zbiorowej tresury i indywidualnej ascezy w obozie bazowym, poprzez stadium gwałtownej secesji, akrobatycznego zerwania z inercją *habitusu*, do wyznania tymczasowej prawdy o sobie jako innym i zarazem tym samym), by po raz kolejny rozpocząć wszystko od początku.

⁴¹ Ten i kolejne cytowane fragmenty wiersza na podstawie: R.M. Rilke, *Archaiczny tors Apolla*, [w:] tegoż, *Osamotniony na szczytach serca*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2006, s. 145. Zob. też: P. Sloterdijk, *Musisz...*, s. 27–40.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Z., *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2013.
- Bawolek W., *Furtka przy dozorczy*, Warszawa 2021.
- Bielawa J., *Canto ostinato*, „Nowe Książki” 2021, nr 10.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000.
- Bieńczyk M., *Kontener*, Warszawa 2018.
- Czyżak A., *A Container with an Insect Corpse: On Essays by Marek Bieńczyk*, „Czytanie Literatury” 2019, nr 9, s. 37–50. <https://doi.org/10.18778/2299-7458.08.06>
- Dzika-Jurek K., *Problem ciężarzu. Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, praca doktorska, Katowice 2014.
- Foucault M., *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2016.
- Foucault M., *Podmiot i władza*, przeł. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 10, s. 174–192.
- Foucault M., *Rządzenie żywymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2014.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Ko-mendant, Gdańsk 2006.
- Foucault M., *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Techniki siebie*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000.
- Franczak J., J.M. Coetzee i sztuka przemiany. „Życie i czasy Michaela K.” w perspektywie antropotechnicznej, „Wielogłos” 2021, nr 2(48), s. 23–39. <https://doi.org/10.4467/2084395XWI.21.011.14339>
- McClure J.A., *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016.
- Myśliwski W., *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013.
- Nowacki D., *Czteropak z polską prozą*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 192.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013.
- Pilch J., *Żółte światło*, Warszawa 2019.
- Pilot M., *Pióropusz*, Kraków 2011.
- Sloterdijk P., *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
- Sloterdijk P., Heinrichs H.-J., *Neither Sun nor Death*, przeł. S. Corcoran, Los Angeles 2011.
- Stasiuk A., *Grochów*, Wołowiec 2012.
- Tulli M., *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011.
- Urbański S., Zawadzki W., *Nawrócenie*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin–Kraków 2002.

Jacek Bielawa – doktorant w Szkole Doktorskiej na Uniwersytecie Śląskim, prozaik i krytyk literacki. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą sposobom wykorzystania koncepcji ćwiczeń duchowych i technik siebie

w interpretacji współczesnej polskiej prozy (Waldemar Bawolek, Marek Bieńczyk, Andrzej Stasiuk). Ostatnio opublikował: „Szczere słowo o sobie”. *Twórczość Waldemara Bawołka w świetle tradycji cynickiej* („Wielogłos” 2020, nr 4) oraz *Pisanie jako anachoreza. Przypadek Waldemara Bawołka* („Czas Kultury” 2021, nr 1).

E-mail: jacek.bielawa@us.edu.pl