



Alegoria ironii w *Objawieniu Bogini-Swini* Marcina Czuba

Allegory of Irony in The Revelation of the Pig Goddess by Marcin Czub

Abstract: The article compares Marcin Czub's novel debut, *The Revelation of the Pig Goddess*, with the second part of Paul de Man's essay "Rhetoric of Temporality," devoted to irony, pointing to the surprising convergence of the main motifs in these so different and temporally distant texts. This comparison allows us to interpret Czub's novel as a secretly metafictional work, reflectively summarizing the literary achievements of the generation that includes the very late debuting author, and at the same time to deepen the understanding of the explicit and strictly contemporary layer of the text as a voice in the discussion about the relationship between humans and animals, especially slaughter animals.

Keywords: born in the 1970s, animal rights, intertextuality, debut, generation

*Proszę żadnego świństwa z tom świniom
świński ryj świniopas świntuch swinia!*

Witold Gombrowicz, *Ślub*

W przeciwieństwie do pojęciowej opozycji symbolu i alegorii, bardzo klarownie objaśnionej w pierwszej części "Retoryki czasowości" Paula de Mana, związek alegorii z ironią jako temat części drugiej eseju wyłożony jest znacznie mniej jasno. Chociaż pojawia się w niej definicja Friedricha Schlegla – że ironia to permanentna parabaza – stanowiąca punkt wyjścia dla osiem lat późniejszego "Pojęcia ironii", nie ma jeszcze funkcjonalnego przeciwstawienia tych dwóch tropów. W "Pojęciu ironii", zrywając parabazą ciągłość dyskursu, ironia "psuje" pracę alegorii, która stara się ów dyskurs scalać; przypomina to opozycję *tyche-automaton* ze spekulacji Jacques'a Lacana. W "Retoryce czasowości" oba tropy raczej współpracują na podstawie głębokiego pokrewieństwa, ostatecznie różniąc się, ale bez przeciwstawienia, a owocem ich związku jest arcydzieło – wybitna powieść (*Pustelnia parmeńska*) jako *alegoria ironii*¹, czyli scalenie momentalnych

1. Paul de Man, "Retoryka czasowości", przeł. Andrzej Sosnowski, *Literatura na Świecie* 339–340, 10–11 (1999), 240–241.

ironicznych epifanii w pewną narracyjną trwałość modusu egzystencji podmiotu. Zasadniczo chodzi o podmiot autorski, niekiedy odwzorowany w narratorze², ale nie bez związku z bohaterem, jednym z momentów ironii jest bowiem podwojenie podmiotu, czego przykładem może być właśnie stworzenie bohatera, z którym autor w jakimś aspekcie się identyfikuje, choć nim *nie jest* w sensie relacji autobiograficznej (a zatem bohatera “sylleptycznego” w rozumieniu Ryszarda Nycza – zarazem fikcyjnego i powiązanego z autorem)³. Pokrewną kwestią jest pseudonimowość dyskursu – podniesiona w “Retoryce czasowości” na przykładzie Stendhala, ale w kontekście dyskusji o ironii jeszcze istotniejsza w przypadku Kierkegaarda⁴.

Pierwsze części “Retoryki czasowości” i “Pojęcia ironii” oparte są na wyrazistych opozycjach binarnych – może nawet nieco zbyt klarownych i stabilnych jak na dyskurs, który binaryzmy chętnie dekonstruuje. Rozdział “Ironia” z “Retoryki czasowości” wygląda zupełnie inaczej⁵: to skomplikowane kłacze niejasnych skojarzeń szkicujących zespół heterogenicznych na pierwszy rzut oka elementów, obejmujących oprócz ironii i alegorii powieść jako gatunek, wspomniane już refleksyjne podwojenie podmiotu, relację podmiotu z tym, co odmienne, jak na przykład natura, i związane z tym poczucie dystansu, momenty humoru, niekoniecznie bardzo wyrafinowanego, i wreszcie oszołomienie aż do szaleństwa⁶. Można to opisać jako “konstelację” – w języku bliskiego de Manowi z racji rozważań o alegorii w *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* Waltera Benjamina⁷, można też jako “pojęcie” – rozumiane jak w *Co to jest filozofia?* Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, czyli jako zbiór elementów scalony ze specyficznej perspektywy i powiązany z quasi-literackim bohaterem jako *postacią pojęciową*⁸.

2. Wielość poziomów podmiotowości w relacji do tekstu, istotna dla rozumienia ironii w „Retoryce czasowości”, wydaje się zasadniczo zbieżna z modelem Aleksandry Okopień-Sławińskiej: Aleksandra Okopień-Sławińska, “Relacje osobowe w literackiej komunikacji”, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2, red. Henryk Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1987), 27–41.

3. Ryszard Nycz, “Tropy ‘ja’: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”, *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994), 22–26. Nycz rozważa syllepsę obok symbolu, alegorii i ironii, ale uznaje ją za chwyt odrębny.

4. Zob. Mark C. Taylor, *Kierkegaard’s Pseudonymous Authorship: A Study of Time and Self* (Princeton: Princeton University Press, 2019). Niemniej pierwsze dzieła, w tym *O pojęciu ironii*, Kierkegaard wydawał pod własnym nazwiskiem.

5. O relacji obu ujęć ironii u de Mana: Wojciech Hamerski, “Ironia romantyczna w pisarstwie Paula de Mana”, *Pamiętnik Literacki* 107, nr 4 (2016), 115–147.

6. De Man, “Retoryka czasowości”, 217–218, 220–226, 229, 239.

7. Zob. Andrea Mirabile, “Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man”, *German Studies Review* 35, nr 2 (2012), 319–333.

8. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 22–42, 71–96.

De Man ilustruje swój wywód w “Retoryce czasowości” licznymi przykładami, wszystkie one mają jednak charakter częściowy, tj. odnoszą się do poszczególnych elementów konstelacji, a nie ukazują ich powiązania. Finalny wzorzec powieści Stendhala omówiony jest bardzo skrótowo, zatem i on nie prezentuje oczekiwanej syntezy. Ja tymczasem spróbuję przemyśleć drugą część tego eseju na jednym spójnym stricte współczesnym przykładzie – powieści *Objawienie Bogini-Świni* Marcina Czuba⁹, z nadzieją, że choć nie osiąga ona rangi *Pustelni parmeńskiej*, pomoże rozjaśnić momenty, które w eseju de Mana wydają się niedostatecznie wyklarowane. Powieść Czuba, choć wydana w zasłużonej serii prozatorskiej Wydawnictwa Ha!art pod redakcją Piotra Mareckiego i podejmująca aktualną kwestię praw zwierząt, nie doczekała się na razie szerszej recepcji – poświęcono jej dotąd tylko jedną recenzję¹⁰. Nie wydaje się przy tym utworem ewidentnie nieudanym, nad którym lepiej spuścić zasłonę milczenia¹¹. Sądzę, że mała aktywność krytyki może w tym przypadku wynikać z zakłopotania: z jednej strony ekscentryczność kluczowych dla fabuły motywów wyklucza mechaniczną subsumpcję pod któryś z modnych schematów interpretacyjnych, z drugiej – szczególna semantyczno-retoryczna złożoność utrudnia sformułowanie sądu refleksyjnego wykładającego sens tej osobliwej konstrukcji. W niniejszym artykule spróbuję te trudności pokonać za pomocą teorii de Mana – w przekonaniu, że są szczególnie wyrazistym przykładem problemów nieograniczających się do tego jednostkowego przypadku.

Narratorką *Objawienia Bogini-Świni* jest odradzająca się od wieków w setkach reinkarnacji świnia, prorokini Madonny Orientu czy też Signory del Gioco – “autentycznej” kobiecej postaci boskiej z jednego ze średniowiecznych procesów inkwizycyjnych, skrótowo wspomnianego w powieści (s. 37–39, 42–43). Poświęcając się dla wiary, świnia ta reinkarnowała w postaci ludzkiego dziecka z zamiarem oświecenia ludzkości i ratunku dla świń cierpiących w hodowli na rzeź. W wieku nastoletnim rozpoczęła działalność misyjną i zaczęła pisać “świętą księgę”, co spowodowało podejrzenie choroby psychicznej i doprowadziło do zamknięcia w zakładzie dla trudnej młodzieży (s. 29, 39). Uciekłszy, dziewczyna złożyła się w ofierze, o czym jednak przypomina sobie dopiero pod koniec książki. Nieżywa cieleśnie, duchowo wnika do umysłu eksperymentującego z wilczą jagodą doktoranta Konstantego; opętanie postępuje dzięki odnalezionemu przezeń na

9. Marcin Czub, *Objawienie Bogini-Świni* (Kraków: Ha!art, 2023). Numery stron podaję w nawiasach.

10. Igor Kierkosz, “Żywoty świntych”, *Dwutygodnik* 359, nr 5 (2023), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10695-zywoty-swintych.html> (22.02.2024).

11. Średnia ocen nieprofesjonalnych czytelników aktywnych na portalu lubimyczytac.pl to 6,7 – dla porównania: tyle, ile nagrodzonego Nagrodą Literacką “Nike” *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka.

śmietniku i stopniowo w małych dawkach czytane mu dziennikowi narratorki (w postaci nastolatki przedstawiającej się jako Maria Gówniara, a potem Naufraga). Przedwieczna świnia zaczyna sterować zachowaniami Konstantego, z czasem zaś daje słyszeć swój głos i dyktuje myśli, które on zapisuje w kolejnym zeszytce. W dalszych partiach powieści w podobny sposób zostają opętane inne osoby, choć przebiega to szybciej, czytają bowiem cały dziennik od razu od deski do deski.

Gdybyśmy chcieli czytać *Objawienie* w trybie demanowskiego symbolu, czyli synchronicznej bezpośredniości tego, co obecne w przedstawieniu, za docelową treść powieści musielibyśmy uznać literacki żart – nie sposób bowiem uznać przedstawionych zdarzeń za realistyczne sprawozdanie z rzeczywistości, nie jest to też jednak fantastyka kreująca świat stricte autonomiczny, tylko coś w rodzaju karykatury. Byłby to jednak żart dziwnie okrutny, Czub przedstawia bowiem cierpienie hodowanych na mięso świń bez ogródek, choć i bez sadystycznego rozwekowania opisów. Jego dyskurs nie wydaje się przy tym jednoznacznie satyryczny – ani w obronie zwierząt, ani w obronie tradycji mięsożerstwa przeciw ich obrońcom. Bardziej racjonalna wydaje się tedy próba lektury alegorycznej – ujęcia *Objawienia Bogini-Świni* jako tekstu prymarnie odnoszącego się do innych, uprzednich tekstów, a ewentualnie dopiero sekundarnie i w zapośredniczeniu – do rzeczywistości. To tym bardziej uprawnione, że są w powieści Czuba momenty alegoryczne w bardzo tradycyjnym sensie – na przykład specyficzny *locus amoenus* w miejscu ofiarnej śmierci Marii: czarowny wąwóz porosły wilczą jagodą, lulkiem, makami i cykutą, a zatem roślinami, które w razie przedawkowania łatwo mogą się okazać śmiertelnie trujące (jak wobec jednego z drugoplanowych bohaterów powieści) (s. 120, 180–181). Podobny charakter ma zainscenizowany przez Naufragę koncert wybitnego pianisty w aktywnej rzeźni, podczas którego klasyczna muzyka łączy się harmonijnie z kwikiem zarzynanych świń (choć tu alegorii towarzyszy już sarkazm) (s. 201, 204–205). Konstanty z dziewczyną z własnej inicjatywy przeprowadzają z kolei pogrzeb półtuszy wieprzowej (s. 57, 104–106). Alegorie często miewają sens dydaktyczny (nie tylko te najbardziej tradycyjne – analizowana przez de Mana Nowa Heloiza także)¹² i w przypadku *Objawienia Bogini-Świni* konweniuje to z wrażeniem, że choć Czub nie wypowiada się jako jawny propagandzista, ostatecznie jakoś mu na poprawie losu świń zależy.

O ile tradycyjnie alegoryczne toposy i performanse to okazjonalne inkrustacje tekstu utworu, o tyle alegoryczność w sensie zdefiniowanym przez de Mana w pierwszej części „Retoryki czasowości” wydaje się konstrukcyjnym szkieletem *Objawienia Bogini-Świni*. De Man orzeka: „jeśli w ogóle ma być alegoria, to jest czymś koniecznym, aby alegoryczny znak odnosił się do innego znaku, który

12. Paul de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. Artur Przybylski (Kraków: Universitas, 2004), 246–251.

go poprzedza. Znaczenie tworzone przez alegoryczny znak może zatem polegać tylko na *powtórzeniu* [...] tego poprzedzającego znaku”¹³. Jakie znaki powtarza Czuba w swojej powieści? Otwiera ją motto z *Odysei* – fragment epizodu z Kirke zamieniającą towarzyszy Odysa w wieprze; odniesienia do tego motywu pojawiają się też kilkakrotnie w tekście głównym. Są w powieści wzmianki o wspomnianym wyżej procesie czcicielek Signory Oriente, spalonych ostatecznie na stosie¹⁴. Inne źródła, w tym ikonograficzne, Konstanty studiuje w bibliotece. Obficie cytowany jest dziennik Gówniarry-Naufragi – fikcyjny oczywiście, ale klarownie wyodrębniony odmiennym krojem pisma jako tekst w tekście. Sądzę jednak, że jawne związki intertekstualne i ich wewnątrztekstowa imitacja w postaci podążania za dziennikiem to tylko synekdocha i model szerszej sieci powiązań.

Odniesienia do *Odysei* stanowią szczególnie złożony przypadek ze względu na ich powszechność – mogą zatem odsyłać nie tylko do samego eposu Homera, lecz i do pisarzy, którzy już wcześniej do niego nawiązywali, jak choćby James Joyce. W najnowszej literaturze polskiej celuje w nich Wit Szostak – *Zagroda zębów* (2016) to specyficzny homerycki apokryf (jakby nawiązanie do poematów cyklicznych), *Odyseja* ważna jest też w powieści *Wrózenie z wnętrzości* (2015) i sylwie *Poniewczasie* (2019); daty publikacji wskazują, że chodzi o dzieła tworzące w polu literackim aktualny kontekst powieściowego debiutu Czuba. Szostak (ur. 1976) to także twórca z tego samego pokolenia, co bardzo późno debiutujący Czuba (ur. 1979). Pozycja Czuba jest zatem “z natury” alegoryczna – zapóźniona w stosunku do twórczości rówieśników. Publikacja *Objawienia* w Ha!arcie usprawiedliwia domniemanie, że ten pokoleniowy kontekst ma znaczenie. To instytucja założona i wciąż prowadzona przez przedstawicieli roczników siedemdziesiątych (w tym redaktora serii prozatorskiej, Piotra Mareckiego, rówieśnika Szostaka), która niegdyś wydała ich manifest – *Tekstylii. O rocznikach siedemdziesiątych* (2002). Znamienne, że czas świata przedstawionego cofa się do tego okresu: zasadnicza akcja rozgrywa się w roku 2004, dziennikowe wpisy Marii mają daty z roku 2001. Konstanty jest zatem w przybliżeniu rówieśnikiem autora, Gówniarry była jakieś 3 lata młodsza (w chwili śmierci miała 19 lat) (s. 176).

W fabule *Objawienia Bogini-Świni* nie występują żadne zdarzenia ani realia swoiste dla roku 2004 ani 2001, zaryzykuję zatem hipotezę, że te mocno akcentowane w tekście daty odnoszą się raczej do pozycji podmiotu autorskiego w procesie

13. De Man, “Retoryka czasowości”, 214.

14. Ta wycieczka Czuba do średniowiecza może mieć także aspekt metafikcyjny – podobne jak w *Objawieniu* połączenie dydaktycznej powagi z żartem ironicznie przekraczającym granice między alegorią i realizmem obyczajowości w konwencji alegorycznego snu zdarza się bowiem w dziełach literatury dawnej – zob. Hans Robert Jauss, “Powaga i żart w średniowiecznej alegorii”, przeł. Krystyna Krzemień, w: *Alegoria*, red. Janina Abramowska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 114–142.

historycznoliterackim niż do świata przedstawionego. Oprócz wspomnianych *Tekstyliów* ukazuje się w roku 2002 *Manifest neolingwistyczny* autorstwa poetów z roczników siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych, w 2003 – *Gnój* Wojciecha Kuczoka, w 2004 – *Zwał* Sławomira Shutego, w 2005 – *Lubiewo* Michała Witkowskiego, a więc pierwsze głośne powieści tego pokolenia¹⁵; w roku 2003 i 2005 ukazują się też pierwsze powieści Szostaka. Postać Gówniarry jako przewodniczki starszego od niej doktoranta można w tym kontekście interpretować jako powidok Doroty Masłowskiej (ur. 1983) – beczelnej “maturzystki” (jak ją wtedy nazywano), która sławą debiutu – wydanej w roku 2002 *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* – wyprzedziła recepcję dziesięć lat starszych kolegów w ogólnym polu literackim, gdyż publikując od kilku lat, pozostawali zamknięci w młodoliterackim getcie¹⁶.

Perspektywa podmiotowa w powieści Czuba jest zatem w charakterystyczny sposób rozdwojona: autor piszący w początku lat dwudziestych XXI wieku cofa się do pierwszych lat tego stulecia, kreując bohatera, który mógłby być, jeśli nawet nie nim samym, to jego kolegą ze studiów doktoranckich – w przeciwieństwie bowiem do Konstantego, który z kariery naukowej na żądanie Marii rezygnuje (s. 157–158), Marcin Czub jest adiunktem na Uniwersytecie Wrocławskim (w Instytucie Psychologii). Rozdwojenie to jest zarówno alegoryczne – bo zakłada duży odstęp czasowy, jak ironiczne – bo kreacja Konstantego jest wysoce humorystyczna, zarówno w zderzeniu kampowo przerysowanej fantastyki z przyziemnymi realiami doktoranckiego życia, jak i w języku, konfrontującym patos ezoterycznej religii z ostantacyjnymi kolokwializmami. Przyglądający się z humorem własnej akademickiej młodości Czub realizuje więc model podmiotowości ironicznej, który de Man wyprowadza z uwag Baudelaire’a piszącego o człowieku, który zdystansowany śmieje się z własnego upadku¹⁷.

Bohater-doktorant w powieści pracownika badawczo-dydaktycznego sytuuje *Objawienie Bogini-Świni* na marginesie gatunku powieści uniwersyteckiej (kampusowej)¹⁸. Na marginesie, bo narratorka nawet nie raczy poinformować czytelnika,

15. Choć ich autorzy debiutowali bez rozgłosu jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku; *Lubiewo* przy tym ukazało się w serii, w której po latach wydano *Objawienie*.

16. Jeśli jednak mielibyśmy postać Gówniarry interpretować stricte współcześnie w kontekście publikacji *Objawienia* w roku 2023, winniśmy ją chyba łączyć ze szczególną popularnością literatury *young adult*, z założenia opowiadającej o osobach na progu dorosłości. Zob. np. Magdalena Adamus, “Młodzi dorośli trzęsą rynkiem wydawniczym. Przyglądamy się literaturze *young adult*”, *Krytyka Polityczna* 18 lutego 2023, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-mlodzi-dorosli-young-adult-literatura-rynek-wydawniczy/> (22.02.2024).

17. De Man, “Retoryka czasowości”, 222–223.

18. Zob. Karolina Sidowska, “Polska powieść uniwersytecka”, *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 30, nr 4 (2015), 149–157.

w jakiej dyscyplinie Konstanty pisze doktorat; niemniej wzmianki o czekającej na dalszy ciąg rozprawie powracają w tekście, bohaterowi zdarza się też prowadzić zajęcia ze studentami w zastępstwie niedomagającej promotorki (s. 60). Z pozoru na tym jego związki z akademią się kończą (nie bierze szerszego udziału w życiu naukowym), ale do śledztwa w sprawie nawiedzającego go duchowego bytu także zabiera się w sposób quasi-naukowy: zaczyna od kwerendy bibliotecznej. Jednak z czasem te dociekania coraz bardziej przypominają śledztwo kryminalne, Marii bowiem – nim sobie przypomni, że złożyła się w ofierze – wydaje się, że została zamordowana¹⁹. *Objawienie Bogini-Świni* jest akademickie z ducha także na poziomie praktyki podmiotu autorskiego (swoistej poetyki): oprócz typowo literackich jawnych odniesień do wielkiej postaci z odległej przeszłości – Homera, w powieści Czuba widać bowiem mnóstwo subtelniejszych analogii (które interpretuję jako odniesienia) do dzieł skromniejszych a bliższych. Ten specyficzny model dwuwarstwowej (egzoterycznej i ezoterycznej czy też makro- i mikro-) intertekstualności można rozumieć jako powielenie w utworze literackim schematu bibliografii rozprawy naukowej z jej podziałem na podmiotową i przedmiotową. Ponieważ druga kategoria nawiązań nie ma w tekście powieści tak eksplicytnych wyznaczników jak pierwsza, moja rekonstrukcja będzie po części hipotetyczna. Być może nie zawsze stuprocentowo trafna we wskazaniu konkretnego dzieła inspirowanego Czuba, niebezwartościowa jednak – mam nadzieję – o tyle, że utwory, które mam na myśli, reprezentują zwykle tendencje szerzej obecne w literaturze i kulturze, o ile więc nawet autor *Objawienia* nie inspirował się tymi konkretnie, sięgał po jakieś ideowo lub estetycznie ekwiwalentne. W sumie nawiązań tych jest tak wiele, że tworzą coś w rodzaju wirtualnej encyklopedii²⁰ pokoleniowego doświadczenia czytelniczego – jakby Czub chciał podsumować ten swoisty modus egzystencji, jakim jest bycie z roczników siedemdziesiątych²¹.

Najważniejszy kontekst pierwszych debiutów pisarzy z roczników siedemdziesiątych, do których po ćwierćwieczu²² dołącza Czub, stanowiła twórczość pokolenia bezpośrednio poprzedzającego, debiutującego u progu transformacji ustrojowej, a więc roczników sześćdziesiątych, w ujęciu synekdochicznym – pokolenia „bruLionu”, uzupełnionych o późne debiuty niektórych przedstawicieli roczników pięćdziesiątych. Liczne i wyraziste debiuty przełomu lat osiemdziesiątych

19. Istnieją też oczywiście akademickie powieści kryminalne, jak *Przylądek pozerów* (2005) Jarosława Klejnockiego (ur. 1963), autora ważnego jako krytyk towarzyszący pokolenia „bruLionu”.

20. Specjalistą od encyklopedii jest w rocznikach siedemdziesiątych Łukasz Wróbel – zob. np. jegoż „Encyklopedia: o t(r)opologii projektu oświecenia”, *Sztuka i Filozofia* 32 (2008), 70–88.

21. Zob. Kinga Zawadzka, *Roczniki siedemdziesiąte. Styl życia i wartości inteligencji średniego pokolenia* (Warszawa: Scholar, 2023).

22. Na przykład ściśle rówieśnik Marcina Czuba, urodzony także w roku 1979 poeta Tadeusz Dąbrowski, pierwszy tomik *Wypieki* wydał w roku 1999.

i dziewięćdziesiątych przyćmiły na kilka lat twórczość pisarzy starszych, którzy następnie powracali do centrum pola literackiego w tym samym właściwie czasie (połowa lat dziewięćdziesiątych), kiedy debiutowali pierwsi przedstawiciele pokolenia Marcina Czuba²³. Utwór z początków nowej epoki, które z *Objawieniem* łączy szczególnie wiele, to *My zdies' emigranty* Manueli Gretkowskiej, dzieło wydane po raz pierwszy w roku 1991 – choć z perspektywy biografii prototypowej (zatem w praktyce: przede wszystkim czytelniczej) Czuba ważniejsze mogło być wznowienie z roku 1999, kiedy przyszedł autor *Objawienia* kończyć lat 20. Narratorka Gretkowskiej, skonstruowana przez pisarkę w znacznej mierze na podstawie osobistych doświadczeń, pisze pracę dyplomową na paryskiej uczelni, choć udział w życiu akademickim bierze dość skromny – zdaje się poprzestawać na spotkaniach z promotorem, kwerendzie i lekturach. Ważny dla zestawienia z *Objawieniem* jest temat dociekań bohaterki: ezoteryczna interpretacja postaci Marii Magdaleny jako gnostyckiej quasi-bogini. Brak w książce elementów fantastycznych i motywu opętania, te jednak pojawiły się w napisanym przez Gretkowską scenariuszu filmu *Szamanka* (1996) Jerzego Żuławskiego – także osadzonym w środowisku akademickim (opowiada o relacjach studentki, profesora i jego asystenta). Z kolei elementy intensywnej ironiczno-humorystycznej groteski, w *My zdies' emigranty* obecnej co najwyżej zaczątkowo, łączą powieść Czuba z innym utworem prozatorskim Gretkowskiej – *Kabaretem metafizycznym* (1994, wznowienie także 1999).

Manuela Gretkowska nie pisze o świniach, nie brakuje ich jednak w literaturze lat dziewięćdziesiątych, w której występują prymarnie jako ofiary świniobicia²⁴ – w *Objawieniu* najbliższa temu rytuałowi jest scena zabijania świni przez Klarę, dziewczynę Konstantego (s. 193). Świniobicie pojawia się jako ważny motyw w prozie Pawła Huellego (*Opowiadania na czas przeprowadzki*, 1991) i Andrzeja Stasiuka (*Opowieści galicyjskie*, 1995, *Jadąc do Babadag*, 2004)²⁵, który przedstawia także śmierć owiec (również w *Opowieściach galicyjskich* oraz w *Białym kuku* z tego samego roku). U obydwu pisarzy literackie opracowania śmierci zwierzęcia

23. Dla przykładu – Wojciech Wencel (ur. 1972) pierwszy tomik wydał w roku 1995, rok później Wiesław Myśliwski po 12 latach od poprzedniej wydał pierwszą w nowej epoce powieść – *głośny i ceniony Widnokrąg*.

24. Szerzej o tym: Jan Potkański, "Chwilowy mit. Motywiczna spójność literatury III RP", w: *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku*, red. Anna Tryksza, Małgorzata Medecką, Mirosław Ryszkiewicz (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2017), 179–192. Ogólnie: Claudine Fabre-Vassas, *The Singular Beast. Jews, Christians, and the Pig*, przeł. Carol Volk (New York: Columbia University Press, 1997).

25. W *Murach Hebronu* (1992) z kolei opisuje Stasiuk stosunek seksualny ze świnią. Interpretację wzmianek o świniach w jego prozie komplikuje fakt podany w notce o autorze w "bruLionie" (nr 17/18, s. 12) – że "Świnia" to pseudonim samego Stasiuka.

kojarzą się z symboliką ofiary, zdają się zatem aluzją do jakiejś archaicznej religijności, choć nie poruszają tej kwestii wprost. Wzmianki o rzeźniach w *Innych rozkoszach* (1995) Jerzego Pilcha i *Widnokągu* Wiesława Myślińskiego sytuują się bliżej współczesnego dyskursu o masowej produkcji mięsa. Czub ironicznie hiperbolizuje pierwsze podejście – z nastroju prymitywnego sacrum czyniąc realny kontakt ze świńskim bóstwem – i jednocześnie łączy je z drugim, explicit wprowadzając motyw rzeźni. Na tym jednak nie poprzestaje: personalny kontakt ze zwierzęciem łownym (w przypadku świni dzikiej) lub rzeźnym jako osobą wydaje się nie do pomyślenia zarówno w modelu Huellego–Stasiuka, jak i Pilcha–Myślińskiego. Także i to ujęcie ma jednak precedens z lat dziewięćdziesiątych w poezji Tadeusza Różewicza, zastanawiającego się nad kondycją świń uciekających z transportu do rzeźni lub dostarczających ludziom organów do przeszczepu, tak iż ostatecznie poeta decyduje się nazwać świnię siostrą²⁶.

Z prozy pokoleń bezpośrednio poprzedzających, motyw świniobicia przeszedł do twórczości roczników siedemdziesiątych: obszerniej o tym rytuale pisze Szczepan Twardoch (ur. 1979) w *Drachu* (2014), skrótowno – Wit Szostak w *Oberkach do końca świata* (2007) i Maciej Płaza (ur. 1976) w *Robinsonie w Bolechowie* (2017). W *Pokorze* (2020) Twardoch z pospolitym świniobiciem kontrastuje arystokratyczne polowanie na jelenia, niewolne od elementów sadystycznych, Szostak z kolei więcej niż o świńach pisze o zabijaniu i sprawianiu jagniąt i jagnięcinie – w sposób, który może się kojarzyć z biblijnym i chrześcijańskim motywem ofiary z baranka, splecionym jednak z wyobraźnią homerycką²⁷. Styl powieści, w których wprowadza ten motyw – *Wróżenia z wnętrzości* (2015) i *Cudzych słów* (2020) – jest ewidentnie alegoryczny: w pierwszej główną przestrzenią jest zamknięta i prawie bezludna dolina, w której znajduje się dom bohaterów otoczony czarownym ogrodem²⁸, w drugiej – kultowa restauracja stylizowana na wyspę

26. Zob. Patryk Szaj, „Niepokoje. Tadeusz Różewicz wobec tzw. zwierząt hodowlanych”, *Narracje o Zagładzie* 3 (2017), 121–138. W ewentualnych nawiązaniach Czub do Różewicza niebagatelną rolę mógł odegrać genius loci: dr Marcin Czub pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim, we Wrocławiu rozgrywa się większość akcji *Objawienia*, a w tym właśnie mieście Tadeusz Różewicz mieszkał od roku 1968 aż do śmierci w roku 2014, co miasto Wrocław wielorako celebruje; w Wydawnictwie Dolnośląskim z siedzibą we Wrocławiu Różewicz wydał też istotne dla rozumienia Czuba tomy. Z drugiej strony szczególne zainteresowanie Różewiczem zdaje się nawykiem pokoleniowym, wiele o poecie opublikowali bowiem badacze nieznacznie starsi od Czuba – Tomasz Kunz (ur. 1969), Andrzej Skrendo (1970), Jan Potkański (1975), Michał Mrugański (1977), Przemysław Dakowicz (1977).

27. Zob. Jan Potkański, „Kuchnia Wita Szostaka”, w: *Kulinarische Welt in Sprache, Kultur und Literatur. Band 2*, red. Elżbieta Pawlikowska-Asendrych, Joanna Szczęk (Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2023), 191–200.

28. Być może do podobnego statusu aspiruje azyl dla świń i ich rozchwieanych psychicznie opiekunów, zakładany w końcowej partii *Objawienia*.

szczęśliwą z tradycji mitologicznej. Narratorowi *Wrózenia* bratowa i jej przyjaciółki wydają się boginiami, dawni mieszkańcy doliny, która niegdyś mieściła uzdrowisko – bogami; w centralnym bohaterze *Cudzych słów*, wspomnianym po śmierci przez znajomych, dopatrzeć się wręcz można Chrystusa z ostatniej wieczerzy. Oba utwory są też alegoryczne w sensie demanowskim: mają co najmniej dwa główne plany czasowe. We *Wrózeniu* z wnętrza jest to studencka młodość narratora sprzed zapadnięcia na ciężką chorobę psychiczną, która wykluczyła go ze społeczeństwa i skazała na rolę milczącego rezydenta w domu brata, w *Cudzych słowach* – także czas studiów bohatera, który prowadził restaurację już jako człowiek dojrzały; czas pośmiertnych opowiadań o nim tworzy warstwę trzecią, nieodległą jednak od drugiej. Podobną strukturę ma sylwiczna proza Szostaka *Poniewczasie* (2019) – pogrążony w kryzysie psychicznym bohater cofa się w niej do własnego dzieciństwa, a następnie do hipotetycznie rekonstruowanej młodości dziadka, dokonując alegorycznej katabazy w duchu postpamięci²⁹. Żadna z tych trzech alegorii nie ma istotnych momentów ironicznych – naznaczone są raczej melancholią utraty. Inaczej w przypadku pierwszego ognia cyklu³⁰, powieści *Sto dni bez słońca* (2014) – ostentacyjnej satyry na współczesną akademię; jej pierwszoosobowym narratorem jest groteskowy literaturoznawca uczący przez semestr w fikcyjnym koledżu na wyspach u wybrzeży Irlandii. Zmyślone Finnegany alegorycznie wywodzą się z mitologii celtyckiej i Joyce’a, ironiczno-humorystyczny aspekt tekstu jest jednak tak wyeksponowany, że gier z alegorią mniej uważny czytelnik może tym razem nie zauważyć.

Wchodząc w rolę powieściopisarza, Marcin Czub podwoił – wedle słownika Kierkegaarda i de Mana – swoją podmiotowość. Od dawna takie podwojenie występuje w egzystencji autora *Stu dni bez słońca*, „Wit Szostak” to bowiem literacki pseudonim akademickiego filozofa Dobrosława Kota; złożoną strukturę instancji nadawczych szczególnie eksponuje *Poniewczasie* jako proza jawnie metafikcjonalna. Analogie *Objawienia* z twórczością Szostaka nie ograniczają się tedy do pojedynczej figury, lecz obejmują cały ich zespół: od tematu zwierząt rzeźnych przez grę z symboliką religijną po alegoryczną budowę tekstu i złożoność podmiotu twórczego. Kot jednak w obu nurtach twórczości wypowiada się równolegle od dawna: pierwszą powieść wydał 5 lat przed doktoratem. Kondycją późnego powieściowego debiutanta Czub przypomina raczej innego filozofa, Artura Przybysławskiego (ur. 1970), autora *Pana Profesora* (2020) i *Pana Profesora dziennika sekretne* (2022) – akademickich satyr podobnych do *Stu dni bez*

29. Zob. Jan Potkański, „Zmarli i zaświaty w *Poniewczasie* Wita Szostaka”, *Tekstualia* 4 (2022), 7–28.

30. Traktuję te cztery utwory jako cykl, bo główni bohaterowie poszczególnych tomów pojawiają się epizodycznie w innych, tworząc w sumie spójną siatkę powiązań.

słońca, a wcześniej tłumacza, w tym książek Paula de Mana – co może nie bez znaczenia dla kształtu jego literackiego idiomu.

Akademiccy bohaterowie występują nie tylko w prozie akademików. Szczególnie istotnym przykładem w kontekście dyskusji o związku uniwersytetu i roczników siedemdziesiątych z ironią i alegorią wydaje się powieść Ignacego Karpowicza (ur. 1976) *Balladyny i romanse* (2010)³¹. Wśród licznych bohaterów przedstawia dwóch pracowników Uniwersytetu Warszawskiego – wraz z ich zainteresowaniami naukowymi i przykładowymi szczegółami pracy, a więc dość plastycznie. Jedną z warstw tekstu to socjologiczno-obyczajowy portret zbiorowy mieszkańców współczesnej Warszawy, odwiedzamy też jednak zaświaty, gdy jeden z bohaterów umiera³², a w realia współczesnej Polski wkraczają bogowie z różnych religii i mitologii (zarówno Atena, jak i Jezus); w tekście odzywają się też – wygłaszając jakby sceniczne parabazy – przedmioty (np. Chińskie Ciasteczko), postaci literackie i pojęcia abstrakcyjne (np. Czas albo Entropia). Całość sprawia wrażenie kampanii rewii, z ironicznego dystansu odnoszącej się do społecznych mechanizmów przedstawionych w realistycznej warstwie tekstu. Obecność bogów i ożywionych personifikacji łączy z kolei *Balladyny i romanse* z tradycją klasycyzującej alegorii, najpóźniej – dziewiętnastowiecznej, choć bardziej charakterystycznej dla średniowiecza i baroku.

Z estetycznego punktu widzenia humor *Balladyn*³³ i *romansów* może razić jako przeszarżowany i męczący nadmiarem chwytów. Styl Karpowicza subtelnieje w kolejnej powieści, *Ościach* z roku 2013. Podobnej do poprzedniej o tyle, że przedstawia współczesną warszawską sieć społeczną, jednak bez elementów fantastyczno-allegorycznych. Jest to powieść z kluczem personalnym – łatwo rozpoznać portrety (albo raczej delikatne karykatury) osób z intelektualno-artystycznego środowiska, w którym obracał się wtedy autor (bliskiego “Krytyce Politycznej”); być może dla aspirujących młodych intelektualistów były one “bogami”. Inaczej niż *Balladyny i romanse*, w przypadku których trudno dopatrzeć się celu innego niż literacka zabawa, *Ości* mają coś w rodzaju społecznego morału – jednoznacznie chwalą tolerancję i rozmowę rozwiązującą problemy interpersonalne, jakby miniaturę ideału deliberacji z filozofii Jürgena Habermasa. Mniej jasny jest stosunek autora do afirmacji poliamorii, ilustrowanej fabułą powieści, a w owym czasie propagowanej przez portretowane środowisko jako rodzaj programu

31. O ironii w tej powieści zob. Lidia Romaniszyn-Ziomek, “Romans z Balladyną”, *Postscriptum Polonistyczne* 11, nr 1 (2013), 127–137.

32. O ironii i dekonstrukcji w kontekście śmierci: Marcela Kościańczuk, “Odmiany śmierci i umierania w prozie Ignacego Karpowicza”, *Zeszyty Centrum Badań im. Edyty Stein* 9 (2012), 193–201.

33. Ewentualnie *Balladyny i romanse*, “Balladyny” to bowiem występująca w powieści warszawska uliczka (raczej dopełniacz liczby pojedynczej niż mianownik mnogiej).

społeczno-politycznego: Karpowicz zdaje się do niego odnosić nieco ironicznie, ale może ostatecznie też afirmatywnie. To istotne w kontekście analizy *Objawienia Bogini-Swini*, podobnym problemem jest bowiem stosunek Czuba do ruchu wyzwolenia zwierząt rzeźnych: ironiczny, ale mimo tego niekoniecznie krytyczny.

W *Balladynach i romansach* i *Ościach* powtarza się motyw śmierci bohatera w stosunkowo młodym wieku. W pierwszej powieści zostaje pozornie rozbrojony wizją zaświatów, w których bohater egzystuje nadal, w drugiej wydaje się dialektycznie ambiwalentny – umierający bohater wyjeżdża, izolując się od optymistycznej utopii łączącej jego znajomych, ostatecznie jednak nie kwestionuje jej tragizmem własnego losu, lecz raczej wspiera heroicznym stoicyzmem; niemniej ta sfera pozostaje poza ironicznym humorem głównego nurtu fabuły. Krok dalej idzie Karpowicz w kolejnej powieści, wydanej rok po *Ościach*, *Sońce* (2014): świat przedstawiony jest ponownie dwuwarstwowy, ale inaczej niż w *Balladynach i romansach*: realistycznej warstwie współczesnej przeciwstawiona zostaje równie realistyczna historia z czasów wojny, bez ogródek przedstawiająca jej tragizm, z którym współbrzmia problemy równie poważne, a wciąż aktualne, jak przemoc (w tym seksualna) ojca wobec córki. Tragiczna historia przedstawiana jest z perspektywy umierającej staruszki, która jej doświadczyła. Słuchający jej “spowiedzi” młody reżyser teatralny prezentowany jest jednak w sposób znany z poprzednich powieści Karpowicza – z ironicznym humorem; zrazu nazywany Igorem, czasem staje się też – w niezbyt jasny sposób – “Ignacym”, co w połączeniu z ojczystymi dla autora podlaskimi realiami zdaje się czynić z niego syleptycznego (a więc niedokładnego) sobowtóra Karpowicza, z ironii tedy – autoironię. Podobne dwuznaczne śmierci występują w powieści Czuba: nie tylko Maria-Gówniarr-Naufraga składa się w ofierze, lecz i kolegę głównego bohatera doprowadza do śmiertelnego zatrucia wilczą jagodą; nie ma on o to pretensji, z zaświatów relacjonuje bowiem Konstantemu entuzjastycznie swoją wieczną szczęśliwość. Także główny społeczny temat *Objawienia* ujęty został z pokrewną Karpowiczowi (zwłaszcza temu z *Sońki*) ambiwalencją: los świń hodowanych na mięso jest niewątpliwie tragiczny, ale fabuła łącząca go ze współczesnym doświadczeniem ludzkim pozostaje ironiczno-humorystyczna.

Mimo wskazanych pokrewieństw żadna z omówionych powieści Karpowicza nie wydaje się wzorcem dla Czuba na poziomie konstrukcji narracyjno-fabularnej. To miano przydałbym raczej debiutowi autora *Ości* – powieści *Niehalo* z roku 2006; może to nieprzypadkowa koincydencja, skoro *Objawienie* także jest powieściowym debiutem. Jej narrator to spóźniający się z pracą magisterską student – jedyny jego kontakt z uczelnią stanowią spotkania z promotorką, co przypomina relację Konstantego z promotorką jego doktoratu (magisterkę kończy w *Objawieniu* Klara). Mieszka jednak z rodzicami, czym zapowiada raczej kolejną ofiarę Naufragi – studenta Roberta. Pracuje jako dziennikarz w lokalnym

czasopiśmie, w związku z czym jako obszerne interpolacje pojawiają się w narracji jego teksty, co strukturalnie zbliża się do roli dziennika Naufragi w *Objawieniu*. Fabuła zrazu jest realistyczna w przedstawieniu młodego człowieka bez szerszych perspektyw życiowych, z czasem jednak pojawiają się w niej elementy fantastyczne, jak ożywione pomniki, z którymi bohater rozmawia i wędruje po mieście – acz nie jest jasne, czy to fantastyka sensu stricto, czy raczej subiektywny efekt substancji psychoaktywnych. W tle toczy się polityczny spór między izolacjonistyczną prawią i proeuropejskimi liberałami, który narasta aż do fantastyczno-alegorycznej bitwy na ulicach miasta. Obydwie części utworu są sarkastycznie ironiczne, choć pierwsza, realistyczna, raczej w wymiarze prywatnym i mikrospołecznym, druga, fantastyczna – w skali narodowej tożsamości i polityki. Problematyka jest odmienna niż u Czuba (spór tradycyjnych stanowisk politycznych, a nie o prawa zwierząt), ale podobny sposób jej prezentacji z perspektywy liminalnego³⁴ bohatera. Pojawia się nawet motyw przekroczenia granicy człowiek–zwierzę: promotorka bohatera wraz z podobnymi sobie starszymi kobietami zmienia się w hipopotamicę (niewysublimowany na tym etapie twórczości humor Karpowicza ma tu niestety wyraźny rys ageistowski).

Elementy podobnej jak w *Niehalo* siermiężnej satyry politycznej przyniosły *Heksy* (2021) Agnieszki Szpili (ur. 1977), tak jak Czuba debiutującej dość późno (2015). Powieść ta wydaje się szczególnie bliska *Objawieniu Bogini-Świni*, choć daty ich publikacji dzieli tak niewiele, że chyba nie mogła być samodzielną inspiracją dla debiutu Czuba – raczej tylko wywołała pośpieszną krystalizację pomysłów zrodzonych już wcześniej. Książka Szpili to połączenie dwóch radykalnie odmienionych opowieści (złożonych różnymi krojami pisma): współczesna (a właściwie wybiegająca nieco w przyszłość) warstwa fabuły to historia Anny Szajbel, wrogiej ekologii prezeski narodowego koncernu paliwowego, która jednak lunatykując zaczyna wbrew woli spółkować z drzewami – co jako publiczny skandal prowadzi do osadzenia jej w szpitalu psychiatrycznym. Objawia się jej siedemnastowieczna przywódczyni sekty Ziemistych – protofeministycznych czcicielek Starodziejwicy jako uosobienia przyrody. Spalona przez inkwizycję Mathilde dyktuje Annie opowieść o losach swojej babki i własnym, utrzymaną w konwencji żywotu świętej – tyle że głęboko heretyckiej, a właściwie pogańskiej. Inaczej niż u Czuba, dwie warstwy *Heksy* mają radykalnie różną modalność: współczesną rządzi niewyszukana ironia satyryczki, historyczną – powaga czystej alegorii rodem z Benjamina raczej niż z de Mana. Tragiczny los kobiet z sekty zdaje się zresztą estetycznie bliski omawianym przez Benjamina dramatom żałobnym, został też osadzony w bliskiej im czasoprzestrzeni (siedemnastowieczny Śląsk). Nie można

34. Formalnie dorosłego, ale jeszcze nie w stricte dojrzałej roli społecznej, zatrzymanego w niedomkniętym procesie edukacyjnym.

zatem nazwać *Heks* dojrzałą alegorią ironii³⁵, choć z drugiej strony obie warstwy tekstu ostatecznie zgodnie współtworzą jego ideowo-polityczną, ekofeministyczną wymowę, ironia Szpili nie jest zatem ironią z *Pojęcia ironii*, niweczącą alegorię.

Podobieństwa centralnych motywów są uderzające: samo nawiedzenie przez prorokinię bogini, przybierające postać “świętej księgi”, ale też śmierć w inkwizycyjnym ogniu (przez Szpilę znacznie bardziej wyeksponowana niż przez Czuba). Odmienne są główne osoby bohaterskie, Anna Szajbel ma jednak pomocnika, którego można kojarzyć z Konstantym – pracującego jako pielęgniarz w szpitalu psychiatrycznym studenta germanistyki, który potrafi przetłumaczyć jej archaiczną niemieczyń (przekaz Mathilde objawia się w oryginale), a następnie pomaga jej w zorganizowaniu na oddziale organizacji rewolucyjnej. W *Niehalo* i *Objawieniu* także mamy motyw zaczynającej się w finale rewolucji – u Karpowicza zachodzi ona najdalej (widzimy walki uliczne), u Czuba jest tylko zapowiedziana (w epilogu przypadkowi ludzie zaczynają się dziwnie zachowywać po zjedzeniu mięsa świń karmionych zebraną przez Konstantego wilczą jagodą). Szpila opisuje pacjentki szpitala w Tworkach z tym samym ironicznym dystansem, co Szajbel jako prezeskę, nie szczędząc im cech “komicznych” w bardzo prymitywnym sensie (na granicy dobrego smaku), a jednak zdaje się zgadzać z przesłaniem ich działalności³⁶; być może w tym właśnie momencie alegoria z ironią łączy się w alegorię ironii.

Motyw szpitala psychiatrycznego hiperbolizuje aspekt “szaleństwa”, zdaniem de Mana nieodłączny od ironii; zarazem może to być ślad nawiązania do *Pod Mocnym Aniołem* Jerzego Pilcha, którego bohater przebywa w Tworkach na oddziale deliryków: tak bowiem jak Szpila ironię łączy z poważnym zaangażowaniem w ekofeminizm, tak Pilch humorystyczne ujęcie barwnych pijackich szaleństw łączy z refleksją nad tragedią nałogu. Także w *Objawieniu Bogini-Świni* nie brak obaw, że cała nieprawdopodobna historia to w istocie wytwór umysłu chorego: Konstanty boi się, że zwariował (s. 68), Maria była leczona psychiatrycznie (wroga jej dziewczyna doktoranta konsekwentnie nazywa ją wariatką), pojawiają się podejrzenia schizofrenii (wszak opętani przez Naufragę słyszą głosy) (s. 134, 155) – jako psycholog, Marcin Czub z pewnością ten aspekt powieści starannie przemyślał. Prominentna obecność u niego i Szpili ironii radykalnie odróżnia ich pisarstwo od dzieł psycholożki podejmującej te same tematy (zielarstwo, przymierze z lasem, problemy psychiczne, prawa zwierząt, dawne herezje) w starszym pokoleniu – Olgi Tokarczuk jako autorki *Prawieku i innych czasów*, *Domu dziennego, domu nocnego* i *Prowadź swój próg przez kości umarłych*. Z kolei ironiczne ujęcie takich wątków, jak powiązanie cielesności z heretycką religijnością odróżnia tych dwoje

35. Ewentualnie tylko samo zakończenie, o czym niżej.

36. Wspierają taką interpretację deklaracje autorki formułowane poza tekstem powieści.

autorów z roczników siedemdziesiątych od skądinąd pokrewnej³⁷ twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jako pisarza zafascynowanego motywem cudu eucharystycznego³⁸; tymczasem w *Objawieniu* rolę eucharystii grają salceson i mortadela (s. 11–112, 129, 135).

W *Heksach* nie ma świń, są za to krowy – Ziemiste żyją z nimi w symbiozie, wspólnie też umierają: zorganizowany przez inkwizytora najazd na las, w którym wspólnie żyły, kończy się rzezią obydwu gatunków; krów – nie na mięso, lecz w jakiejś sadystycznej ofierze (Szpila opisuje to szczegółowo jak scenę rodem z horroru), w której można widzieć demaskatorską radykalizację kulturowo wyidealizowanej i zmitologizowanej śmierci zwierząt zarzynanych na mięso w prozie Huellego czy Szostaka. Empatycznie przeżywane przez Szajbel i Ziemiste drzewa i las powracają w *Objawieniu* jako atrybuty dziewczyny Konstantego, z nich właśnie czerpiącej siły do walki z opętującym jej chłopaka duchem (walka nie kończy się jednak wyzwoleniem Konstantego, lecz kompromisem – jak konkurencja między ironią i alegorią w alegorii ironii). Choć krowy jako zwierzęta rzeźne w ontologii kultury są – ogólnie rzecz biorąc – bliskie świniom, symbolicznie i estetycznie różnią się na tyle, że wyborowi Czuba należałoby domniemać silniejszą motywację niż tylko zwykłą chęć odróżnienia się od poprzedniczki. Świnie – z racji wyglądu i warunków, w których żyją w hodowli – są stylistycznie „niższe” od bydła, wymiana emblematycznego zwierzęcia współgra więc ze stylistycznym przesunięciem od alegorycznej tragedii do ironicznej groteski; historyczne partie prozy Szpili niewolne są od patosu, który u Czuba występuje tylko śladowo (częściej jest parodiowany). Można też jednak postulować dla tej zmiany motywację intertekstualną: najpoważniejszą kandydatką w tym przypadku wydaje się powieść Marie Darrieussecq (ur. 1969) *Świństwo*, we francuskim oryginale opublikowana w roku 1996, po polsku zaś już rok później; w roku 2018 ukazało się wznowienie. Sama ta struktura czasowa ma znaczenie dla interpretacji procesu twórczego Czuba jako potencjalnie łącząca³⁹ jego pierwsze dorosłe doświadczenia czytelnicze (w roku 1997 miał 18 lat) z przygotowaniami do powieściowego debiutu.

Świństwo to opowieść o młodej kobiecie, która stopniowo zmienia się w swinię. Najpierw po prostu tyje, z czasem nabiera chęci do chodzenia na czworakach i jedzenia żołądźmi oraz – zrazu odwracalnie – zmienia wygląd na coraz mniej ludzki; po licznych przygodach, takich jak burzliwy związek z wilkołakiem-seryjnym mordercą, rozczarowana ludzkością in gremio trwale wybiera egzystencję dzikiej

37. Także w zakresie wykorzystania alegorii oraz odniesień do historii średniowiecznej i wczesnonowożytnej. Zob. Jan Potkański, „Alegoria w *Skrzydłach ołtarza*: Herling-Grudziński, Benjamin, de Man”, *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* 7, nr 10 (2017), 335–344.

38. Zob. Joanna Tokarska-Bakir, „Gustaw Herling-Grudziński i legenda o krwi, czyli czy istnieje obowiązek bycia pisarzem żydowskim”, *Studia Litteraria et Historica* 3–4 (2015), 312–334.

39. Jeśli zarejestrował powrót do księgarń czegoś, co przed laty czytał.

świni w lesie. Groteskowa fantastyka jest pretekstem dla satyry społecznej: wstępne fazy “ześwinienia” bohaterki wiążą się z męskim pożądaniem i seksualnie nacechowanym ideałem kobiecego ciała (jej praca w perfumerii zdaje się instytucjonalną przykrywką dla sutenerstwa i stręczycielstwa, których bohaterka pada ofiarą)⁴⁰, z czasem satyra staje się coraz bardziej polityczna, uderzając we wrogość wobec imigrantów wiodącą w kierunku państwa autorytarnego. Ironiczna alegoria ma zatem w tym przypadku bardzo konkretną wymowę społeczną i zdaje się poza nią nie wykraczać; z perspektywy obrońcy praw zwierząt można powiedzieć, że Darieussecq traktuje świnię i ich los instrumentalnie. Zaprzęgnięcie ironii w służbę tak jednoznacznej satyry⁴¹ to z perspektywy de Mana problem: przytacza on narzekania Schlegla na ironię jako pospolitą manierę, co zagraża jej rozumieniu jako nastawionej na cele bardziej wzniosłe czy filozoficzne i wymaga ustanowienia jakiejś metaironii⁴². Mimo pokrewieństwa motywów retoryka Czuba wydaje się bardziej niż w *Świństwie* skomplikowana, co wiąże się zapewne z różnaitością wpływów, z których wyrasta.

W kontekście myśli francuskiej końca XX wieku narzuca się skojarzenie stawiania się świnią w debiucie Darieussecq (a w konsekwencji także w *Objawieniu*

40. Analogiczne stawianie-się-świnią jest wartościowane pozytywnie w subkulturze radykalnych homoseksualistów – zob. João Florêncio, *Bareback Porn, Porous Masculinities, Queer Futures. The Ethics of Becoming-Pig* (London: Routledge, 2020). W *Objawieniu* nie ma sygnałów jawnie sugerujących ten kierunek interpretacji, w pokoleniowej konstelacji literackiej, z której wywodzę powieść Czuba, najbliższej do tak rozumianych “świń” ciotom z *Lubiewa* (2005) Michała Witkowskiego (przypomnijmy: wczesnego przeboju serii, w której po latach ukazało się *Objawienie*); w przeciwieństwie do “cioty”, *pig* w tym znaczeniu nie sugeruje jednak feminizacji (w *Objawieniu* odwrotnie: mamy “feminizację” nieseksualną w postaci wykreowania narratorki rodzaju żeńskiego przez pisarza męzczyznę; także ojciec Roberta niepokoi się, że jego syn – opętany przez Marię – wypowiada się w rodzaju żeńskim: s. 168 – a więc jak cioty z *Lubiewa*). W prozie Witkowskiego ironia łączy się z dwuwarstwowością temporalną (współczesność a PRL), którą można podejrzewać o alegoryczność: Agnieszka Czyżak, “Ironia i nostalgia. O twórczości Michała Witkowskiego”, *Porównania* 13 (2013), 117–125.

41. Por. Linda Hutcheon, “Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym”, przeł. Krystyna Górka, *Pamiętnik Literacki* 77, nr 1 (1986), 331–350.

42. De Man, “Retoryka czasowości”, 232–233. Można wręcz odnieść wrażenie, że prawdziwa ironia wedle *Retoryki czasowości* ma prowadzić do czegoś w rodzaju przeżycia metafizycznego z teorii Witkacego, skądinąd mistrza ironicznej groteski, tylko czasem – jak w *Szewcach* – zniżającego ją do satyry; alegoria ironii w *Pustelni parmeńskiej* byłaby tedy odmianą czystej formy. Zob. Maciej Dombrowski, “Witkacowska ironia w kontekście filozoficznym. Wokół *Jedynego wyjścia* S. I. Witkiewicza”, *Ruch Filozoficzny* 75, nr 1 (2019), 97–119. De Man (234) udosławia retoryczne pytanie Schlegla: “Jacyż bogowie ocalą nas przed tymi wszystkimi ironiami?”, zaznaczając, że dla niektórych (na przykład Kierkegaarda) rozwiązaniem był skok w wiarę. U Czuba jest on właśnie metaironiczny, chodzi bowiem o wiarę w świńską Signorę Oriente – jednak naprawdę “wiarę”, wyrażaną bowiem pastiszami języka stricte religijnego.

Czuba) z pojęciem stawania-się-zwierzęciem⁴³ w *Tysiącu plateau* Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, drugim tomie cyklu *Kapitalizm i schizofrenia*. Tom pierwszy, *Anty-Edyp*, projektuje postać schizola jako afirmatywnie rewolucyjne rozwinięcie spsychiatryzowanego schizofrenika. W *Świństwie* nie jest to opcja wyraźnie zarysowana – w tle głównej historii dominuje raczej antyteza schizolstwa, opisywana przez Deleuze’a i Guattariego jako faszyzm (antyutopijska Francja Darieussecq dosłownie się faszyzuje). Wyraźne nawiązania do figury schizola jako rewolucyjnie przekraczającego stan choroby psychicznej mamy natomiast i w *Heksach*, i w powieści Czuba. Myśli de Mana i Deleuze’a, choć współczesne sobie, nie wydają się spokrewnione – nie ma żadnej literatury przedmiotu, która by ich monograficznie zestawiała. Spotykają się jednak w filozofii Jacques’a Derridy, który o de Manie pisze obszernie w książce *Mémoires – Pour Paul de Man*, ale i do Deleuze’a się odnosi, gdy zwraca się w swojej filozofii ku różnicy antropologicznej między człowiekiem a innymi zwierzętami, a więc kwestii bezpośrednio znaczącej dla rozumienia Czuba⁴⁴. Podobnie jak schizoanaliza Deleuze’a i Guattariego, późna filozofia Derridy jest zaangażowana politycznie, choć dyskretniej: bez rewolucyjnego zapału, raczej w duchu liberalnego reformizmu. Analogiczna wydaje się różnica między rewolucjonistką Szpilą a bardziej umiarkowanym Czubem.

Pokrewieństwa tekstu Czuba z filozofią mogą należeć do tego samego kłacza intertekstualnych powiązań, co pokrewieństwa z dziełami literackimi. Nie musi to być nawet kwestia “akademickości” dzieła stworzonego przez pracownika badawczo-dydaktycznego, jak w twórczości Szostaka przesycionej pastiszami Heideggera – istnieją znaczące precedensy i poza tą sferą. Literackie wykorzystanie figur kłacza i nomady z *Tysiąca plateau* oczywiste jest na przykład w twórczości Olgi Tokarczuk. Również Czuba, Twardoch, w *Pokorze* fabularyzuje kluczowe figury z *Męskich fantazji* Klausa Theweleita – przesycione przemocą bursę i freikorps; żebyśmy nie mieli wątpliwości, epizodyczną postać nazywa Theweleit. Z kolei relacja bohatera z dominującą kobietą opisywana jest tam parafrazą *Prezentacji Sacher-Masocha* Deleuze’a, bohater zaś nazywa siebie koczownikiem – zapewne za *Tysiącem plateau* (rewolucyjna wspólnota, w którą epizodycznie się włącza, byłaby tedy “maszyną wojenną”). Poezję tłumacza de Mana, Andrzeja

43. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, przekł. pod red. Joanny Bednarek (Warszawa: bęc zmiana, 2015), 286–306.

44. Jacques Derrida, “The Transcendental ‘Stupidity’ (‘Bêtise’) of Man and the Becoming-Animal According to Deleuze”, red. Erin Ferris, w: *Derrida, Deleuze, Psychoanalysis*, red. Gabriele Schwab (New York: Columbia University Press, 2007), 35–60. Zob. Matthew Calarco, *Zoografie. Kwestia zwierzęca od Heideggera do Derridy*, przeł. Piotr Sadzik, Patryk Szaj (Poznań: WBPiCK, 2022), 119–168, oraz Judith Still, *Derrida and Other Animals. The Boundaries of the Human* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), o Darieussecq w kontekście myśli Derridy – s. 332–337.

Sosnowskiego, powszechnie uważa się za zainspirowaną przez dekonstrukcję⁴⁵. Nie byłoby więc niczym dziwnym, gdyby de Man jako interpretant Czuba w moim tekście okazał się nie zewnętrzną ramą hermeneutyczną, lecz faktyczną inspiracją autora powieści, jednym z powidoków młodości – choćby roku 1999 lub 2003, kiedy ukazywał się przekład Sosnowskiego⁴⁶, dat bliskim czasowości powieści, która, przypomnijmy, ma dwie warstwy temporalne: 2001 i 2004.

Wskazane wyżej przykłady to niewątpliwie świadome nawiązania. Jaki charakter ma sieć, w której umieściłem powieść Czuba, nie jest jednak jasne. Są w niej elementy, które można potraktować jako hipertekstowe linki – niczym dyskretniejsze wersje “Theweleita” z *Pokory*: fakt, że Maria za życia była mieszkanką Barda, zdaje się wskazywać na Szpilę jako autorkę powieści *Bardo* (2018) o pielgrzymce do tamtejszego sanktuarium⁴⁷, tańczenie oberka (s. 142) to chyba aluzja do *Oberków* Szostaka, wzmianka o siwym dymie (s. 155) ewokuje *Siwy dym* (2018) Ziemowita Szczerka (ur. 1978), pisarza w podobny sposób co Czub czy Szpila w kształt ironicznej groteski ujmującego poważne tematy (polską tożsamość narodową, konflikty narodowościowe i geopolityczne napięcia w Europie Środkowej)⁴⁸. Takich linków jest jednak niewiele w stosunku do rozmiaru całej sieci – być może należy je traktować jako synekdochę (zachęcony nimi, innych powiązań czytelnik powinien domyślić się sam), być może raczej jako symptom – autor sygnalizowałby nimi mechanizm, którego skali sam nie musi być do końca świadomy. Jak zauważył bowiem Hayden White, praca nieświadomości – taka, jaką Freud opisał w *Objaśnianiu marzeń sennych* – jest analogiczna do alegoryzacji⁴⁹. W tym duchu Konstanty Marcina Czuba zastanawia się, czy jego sen jest freudowski,

45. Przykładowo: Dawid Bujno, “Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego”, *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 3 (2012), 325–337.

46. Oprócz przywoływanego w niniejszym tekście pierwodruku – w: *Alegoria*, red. Abramowska, 143–195.

47. Bardo śląskie występuje też w opowiadaniu *Bardo*. *Szopka* z tomu *Gra na wielu bębenkach* (2001) Olgi Tokarczuk. Zarówno Szpila, jak i Tokarczuk wykorzystują homonię nazwy śląskiego grodu z buddyjskim pojęciem *bardo*, które ma bezpośredni związek z wyobrażeniami Czuba jako określenie stanu liminalnego, w tym nie-życia pomiędzy dwoma wcieleniami: Olga Tokarczuk, *Moment niedźwiedzia* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 126. Być może wracamy tu też do Artura Przybysławskiego, który filozofii buddyjskiej poświęcał się jako historyk filozofii, tłumacz i popularyzator.

48. Warto też zauważyć, że trzy ważne książki Szczerka wyszły w serii, w której ukazało się *Objawienie Czuba*. Spośród nich najbliższa *Objawieniu* wydaje się *Siódemka* (2014) jako opowieść o oniryczno-aleorycznej psychomachii pod wpływem substancji psychoaktywnych, z epizodami przywodzącymi na myśl psychoanalizę. W historii ironicznych intoksykacji roczników siedemdziesiątych należy też uwzględnić *Heroinę* (2002) Tomasza Piątkę (ur. 1974) i *Zwał* (2004) Sławomira Shutego (1973).

49. Hayden White, “Freud’s Topology of Dreaming”, w: Hayden White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999), 101–125.

czy wieszczy (s. 80); sny to zresztą ogólnie ważny motyw w *Objawieniu*, w nich Konstanty brata się ze świnią jako knur i odwiedza dom rodzinny Marii. Być może zatem sieć, którą tu naszkicowałem, to odwzorowanie twórczej nieświadomości – wytworzonej jako nieświadomość uważnego czytelnika literatury współczesnej. Interpretując Freuda, Deleuze podkreśla temporalną dwuwarstwowość nieświadomości, za kluczowy uznając rezonans warstwy aktualnej z przeszłą generujący symptom⁵⁰. Punktem wyjścia jest tu teoria traumy, inspiracja literacka może jednak przebiegać podobnie; zgodnie ze sformułowaną przez Harolda Blooma teorią lęku przed wpływem nie są to zresztą kwestie naprawdę odrębne. Tak czy inaczej, nieświadomość byłaby alegorią nie tylko w tradycyjnym sensie retorycznym, lecz i w znaczeniu z „Retoryki czasowości”; paralelnie symptom, zakłócając powierzchniowy dyskurs, okazywałby się rodzajem ironii.

Można przypuszczać, że zgodnie z modelem torowania śladów pamięciowych, naszkicowanym przez Freuda w *Entwurf einer Psychologie*, a teoretycznie rozwiniętym przez Derridę w eseju *Freud i scena pisma*⁵¹, wyobraźnia pisarza ma tendencję do podążania szlakiem minionych lektur. To coś innego niż trywialne naśladownictwo, epigońsko skupione na pojedynczym wzorcu. Mimo tak licznych pokrewieństw z innymi dziełami powieść Czuba nie sprawia wrażenia wtórnej czy nieoryginalnej. Stanowi to interesującą analogię do modnego ostatnio problemu sztucznych inteligencji – dużych modeli językowych generujących teksty, ale i podobnie generowanych obrazów. Niektórzy zarzucają im plagiatowość, ostatecznie jednak człowiek także uczy się pisać, czytając poprzedników, czy też malować, oglądając istniejące obrazy. Forma, w której Czub prezentuje posthumanistyczne zatarcie różnicy między człowiekiem a zwierzęciem jako treść powieści, być może wstępnie ewokuje też drugą transgresję: transhumanistyczne przekroczenie granicy między inteligencją ludzką a maszynową. W tym sensie duże modele językowe takie jak ChatGPT podobnie jak dekonstrukcja ironizują transcendentálny model człowieka jako absolutnego źródła komunikatów, których autorem się mieni – pokazując, że w istocie wszystkie one są alegoriami.

Bibliografia

Adamus, Magdalena. „Młodzi dorośli trzęsą rynkiem wydawniczym. Przyglądamy się literaturze young adult”. *Krytyka Polityczna* 18 lutego 2023. <https://krytykapolityczna.pl>.

Por. Inga Iwasiów, „Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychoanalizie”, *Teksty Drugie* 1–2 (1998), 56–83.

50. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 47–50, 159–164.

51. Jacques Derrida, „*Freud i scena pisma*”, w: Jacques Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2004), 347–402.

- pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-mlodzi-dorosli-young-adult-literatura-rynek-wydawniczy/ (22.02.2024).
- Bujno, Dawid. "Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego". *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 3 (2012), 325–337.
- Calarco, Matthew. *Zoografie. Kwestia zwierzęca od Heideggera do Derridy*, przeł. Piotr Sadzik, Patryk Szaj. Poznań: WBPiCK, 2022.
- Czub, Marcin. *Objawienie Bogini-Świni*. Kraków: Ha!art, 2023.
- Czyżak, Agnieszka. "Ironia i nostalgia. O twórczości Michała Witkowskiego". *Porównania* 13 (2013), 117–125.
- Deleuze, Gilles. *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo KR 1997.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Tysiąc plateau*, przekł. pod red. Joanny Bednarek. Warszawa: bęc zmiana, 2015.
- Derrida, Jacques. "Freud i scena pisma". W: Jacques Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, 347–402. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2004.
- Derrida, Jacques. "The Transcendental 'Stupidity' ('Bêtise') of Man and the Becoming-Animal According to Deleuze", red. Erin Ferris. W: *Derrida, Deleuze, Psychoanalysis*, red. Gabriele Schwab, 35–60. New York: Columbia University Press, 2007.
- Dombrowski, Maciej. "Witkacowska ironia w kontekście filozoficznym. Wokół *Jedynego wyjścia* S. I. Witkiewicza". *Ruch Filozoficzny* 75, nr 1 (2019), 97–119.
- Fabre-Vassas, Claudine. *The Singular Beast. Jews, Christians, and the Pig*. Przeł. Carol Volk. New York: Columbia University Press, 1997.
- Florêncio, João. *Bareback Porn, Porous Masculinities, Queer Futures. The Ethics of Becoming-Pig*. London: Routledge 2020.
- Hamerski, Wojciech. "Ironia romantyczna w pisarstwie Paula de Mana". *Pamiętnik Literacki* 107, nr 4 (2016), 115–147.
- Hutcheon, Linda. "Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym", przeł. Krystyna Górka. *Pamiętnik Literacki* 77, nr 1 (1986), 331–350.
- Iwasiów, Inga. "Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychoanalizie". *Teksty Drugie* 1–2 (1998), 56–83.
- Jauss, Hans Robert. "Powaga i żart w średniowiecznej alegorii", przeł. Krystyna Krzemień, 114–142. W: *Alegoria*, red. Janina Abramowska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.
- Kierkosz, Igor. "Żywoty świętych", *Dwutygodnik* 359, nr 5 (2023). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10695-zywoty-swintych.html> (22.02.2024).
- Kościańczuk, Marcela. "Odmiany śmierci i umierania w prozie Ignacego Karpowicza". *Zeszyty Centrum Badań im. Edyty Stein* 9 (2012), 193–201.
- Man, Paul de. *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. Artur Przybysławski. Kraków: Universitas, 2004.

- Man, Paul de. "Retoryka czasowości", przeł. Andrzej Sosnowski. *Literatura na Świecie* 339–340, 10–11 (1999), 191–240.
- Mirabile, Andrea. "Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man". *German Studies Review* 35, nr 2 (2012), 319–333.
- Nycz, Ryszard. "Tropy 'ja': koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia". *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994), 22–26.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra. "Relacje osobowe w literackiej komunikacji". W: *Problemy teorii literatury*, seria 2, red. Henryk Markiewicz, 27–41. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Potkański, Jan. "Alegoria w Skrzydłach ołtarza: Herling-Grudziński, Benjamin, de Man". *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* 7, nr 10 (2017), 335–344.
- Potkański, Jan. "Chwilowy mit. Motywiczna spójność literatury III RP". W: *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku*, red. Anna Tryksza, Małgorzata Medecką, Mirosław Ryszkiewicz, 179–192. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2017.
- Potkański, Jan. "Kuchnia Wita Szostaka". W: *Kulinarische Welt in Sprache, Kultur und Literatur. Band 2.*, red. Elżbieta Pawlikowska-Asendrych, Joanna Szczęk, 191–200. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2023.
- Potkański, Jan. "Zmarli i zaświaty w Poniewczasie Wita Szostaka". *Tekstualia* 4 (2022), 7–28.
- Romaniszyn-Ziomek, Lidia. "Romans z Balladyną". *Postscriptum Polonistyczne* 11, nr 1 (2013), 127–137.
- Sidowska, Karolina. "Polska powieść uniwersytecka". *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 30, nr 4 (2015), 149–157.
- Still, Judith. *Derrida and Other Animals. The Boundaries of the Human*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- Szaj, Patryk. "Niepokoje. Tadeusz Różewicz wobec tzw. zwierząt hodowlanych". *Narracje o Zagładzie* 3 (2017), 121–138.
- Taylor, Mark C. *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship: A Study of Time and Self*. Princeton: Princeton University Press, 2019.
- Tokarczuk, Olga. *Moment niedźwiedzia*. Warszawa: Wydawnictwo KP, 2012.
- Tokarska-Bakir, Joanna. "Gustaw Herling-Grudziński i legenda o krwi, czyli czy istnieje obowiązek bycia pisarzem żydowskim". *Studia Litteraria et Historica* 3–4 (2015), 312–334.
- White, Hayden. "Freud's Topology of Dreaming". W: Hayden White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, 101–125. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Wróbel, Łukasz. "Encyklopedia: o t(r)opologii projektu oświecenia". *Sztuka i Filozofia* 32 (2008), 70–88.
- Zawadzka, Kinga. *Roczniki siedemdziesiąte. Styl życia i wartości inteligencji średniego pokolenia*. Warszawa: Scholar, 2023.

