

**Iluzja i mistyfikacja  
O powieściach Andrzeja Barta**

Andrzej Bart to autor 7 utworów: zadebiutował w 1983 roku *Człowiekiem, na którego nie czekały psy*, choć sam tekst powstał w 1979 (pierwotnie miał formę scenariusza filmowego). W rzeczywistości ów debiut był jednak drugim tekstem Barta, który już wcześniej rozpoczął pisanie *Rien ne va plus*, lecz powieść ukazała się dopiero w 1991 roku (za nią też autor otrzymał Nagrodę Fundacji im. Kościelskich). Tryb pracy Barta wydaje się wyjątkowo chimeryczny – momenty intensywnego publikowania przeplatają się bowiem z okresami całkowitego milczenia: po 8 latach od wydania *Rien ne va plus* Bart w ciągu jednego roku – 1999 – ogłosił dwie powieści: *Pociąg do podróży* oraz *Piąty jeździec Apokalipsy*. Podobnie jak debiut, także *Pociąg do podróży* najpierw był scenariuszem filmowym. Powstał w stanie wojennym z myślą o publikacji za granicą. Druga powieść ukazała się pod pseudonimem: Paul Scarron Junior. Kolejna powieść ogłoszona została 7 lat później, w 2006 roku – była nią książka *Don Juan raz jeszcze*; wprowadziła ona Barta na salony, uczyniła go autorem głośnym i znanym w szerokich kręgach. Pozycję tę umocniła jeszcze *Fabryka muchotapek* z 2008 roku. Powodzenie obu powieści sprawiło również, że Bart przeniósł swoje zainteresowania na literaturę, rzadziej zajmował się odtąd filmem.

[Bart w latach dziewięćdziesiątych koncentrował się przede wszystkim na filmach dokumentalnych: przygotował 5 filmów składających się na cykl o Łodzi – *Złe miasto?*, *Marian Brandys*, *Pałac* (o pałacu Oskara Kona; po wojnie w pałacu funkcjonowała Szkoła Filmowa), *Eva R.* (o Ewie Rubinstein), *Caffe Mocca* (o słynnej łódzkiej kawiarni, w której zbierała się bohema), *Andrzej Czeczot*. Później Bart nakręcił *Hioba* (dokument o Marku Rudnickim – rysowniku i malarzu, w czasie wojny wykonującym wyroki AK na donosicielach); *Andrzeja Brauna* (film, w którym Braun opowiada o historii swojej rodziny); *Powinność* (o wojennej działalności wywiadowczej prof. Haliny Szwarz, wtedy młodej dziewczyny); *Maestro* (o wybitnym reżyserze filmów reklamowych Andrzeju Bukowińskim). Bart jest też autorem scenariuszy – w 1983 roku stworzył scenariusz do telewizyjnego filmu *Ufo* Krzysztofa Skudzińskiego, w 2008 – do dokumentalnego *Radegast*, a w 2009 – do fabularnego *Rewersu*; reżyserem *Radegastu* i *Rewersu* był Borys Lankosz].

W 2010 roku za swoją twórczość pisarz otrzymał Doroczną Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Wydaje się, że pisarstwo Barta można ująć w sposób lapidarny 4 × P: sfery najistotniejsze wyznaczają tu bowiem kategorie Przeszłości, Pamięci, Powieści oraz Przedstawienia, pojmovanego jako spektakl.

Podstawową przestrzenią, w której porusza się Bart, jest właśnie historia – autor deklaruje: „teraźniejszość jakby nie istnieje”<sup>1</sup>. Jednakże studium historii nie ma u niego nigdy charakteru prezentacyjnego, lecz zawsze refleksyjny. Bart wymusza aktywność czytelnika, jego współuczestnictwo w konstrukcji obrazu przeszłości, przekształca bowiem wyobrażenie historii, wybierając zdarzenia nieznanne lub przepracowując utrwalony obraz momentów przełomowych, operuje aluzją i kryptocytatem. W swoich powieściach historycznych podejmuje działanie przeciwne do typowego gestu pisarza: nie patrzy na przeszłość przez pryzmat teraźniejszości, lecz bada współczesność, sięgając po narzędzia z przeszłości.

Jeśli zaś – za klasycznymi już rozpoznaniem narratywistów – przyjmiemy, że historia i przeszłość to dwie odrębne dziedziny (przeszłość jest zjawiskiem, do którego nigdy nie będziemy mieli dostępu, bo jest ona nieskończona, składa się z nieograniczonej liczby zdarzeń, jedyny zaś nasz kontakt z nią dokonuje się za pośrednictwem historii, czyli tekstowego opracowania tej magmowej, chaotycznej sfery), to twórczość Barta jawić się nam będzie jako próba wydostania się z historii i zmierzania ku przeszłości właśnie. Autor *Rien ne va plus* i *Don Juana raz jeszcze* stara się wyjść poza udokumentowaną wiedzę historyczną, cofa się na osi czasu, sięga po takie zdarzenia, które rozgrywają się na bocznym torze, w niewielkim stopniu łączą się z najważniejszymi, przełomowymi momentami, ale jednocześnie stanowią odbłask tych chwil węzłowych: w *Rien ne va plus* przedstawiona jest cała porozbiorowa historia Polski, opisywana jednakże zawsze z takiego punktu widzenia, który czyni ją niejako egzotyczną, nie-narodową – wybuch powstania listopadowego obserwujemy z perspektywy pań z domu publicznego, I wojna zaś wkracza jako chaos, przed którym Ksawery broni swego majątku: „I tak właśnie, dzięki doborowi służby opartemu na historycznej przenikliwości pana Ksawerego, trwaliśmy w oku cyklonu. Niemiecki gość w domu, Katia do piwnicy. Rosjanie za progiem, Gerda na jej miejscu”<sup>2</sup>. *Pociąg do podróży* osnuty wokół planów zamachu na Hitlera, z wydarzeń historycznych wybiera tylko jego egzamin na Akademię Sztuk Pięknych. W *Don Juanie raz jeszcze* opisany jest konflikt papieżstwa i hiszpańskiej inkwizycji, przygotowania do pogrzebu Filipa Pięknego, na dalszy plan zepchnięto walkę o zjednoczenie Kastylii i Aragonii. Także tytułowy bohater nie jest znany cudzołożnikiem: autor na nowo odczytuje mit hiszpańskiego

1 *Przeszłość trzyma się mocno*. Z Andrzejem BARTEM rozmawia Justyna SOBOLEWSKA. „Polityka” 2009, nr 24.

2 A. BART: *Rien ne va plus*. Łódź 1991, s. 194.

uwodziciela, nie postępuje za Molierem, Byronem czy Puszkinem. Jego Don Juan daleki jest od pierwowzoru uwodziciela z Sewilli i kamiennego gościa Tirso de Moliny. Bart nawiązuje raczej do historii życia Don Miguela Manary Vincentelo di Leca. Ów szlachcic, żyjący w XVII wieku, także stał się inspiracją literacką, innym wcieleniem Don Juana, posłużył jednak do przekazania nowych treści. Don Juan Moliny to cyniczny kobieciarz, konsekwentny lubieżnik. Tymczasem Manara, o którym Oskar Miłosz w 1913 roku napisał oficjum, to libertyn nawrócony, rozpustnik pokutujący. Nawet w *Fabryce muchotapek* Bart jako temat obiera zdarzenie, które w podręcznikach historii spychane jest na dalszy plan – likwidację getta łódzkiego. Ten sam chwyt obserwujemy w *Rewersie* – stalinizm jawi się jako echo zdarzeń, szalejący terror ujawnia się tylko raz – gdy zostaje aresztowany dyrektor Barski. Presja wywierana na społeczeństwo przez Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego również pojawia się w powieści tylko na mgnienie oka i znika natychmiast, gdy Sabina truje Falskiego-Toporka, nie chcąc poddać się wymaganiom MBP. Tak więc Bart za każdym razem sięga do historii głęboko, a na poziom fabuły wprowadza jedynie subtelne, drobne lub aluzyjne odwołania. Próbuje przełamać stereotypowe wyobrażenia historii, pokazać to, co w historiografii się nie mieści, należy bowiem do dziedziny życia, a nie pomnikowych dziejów. Zabiegi te służą przejściu ze sfery abstrakcyjnej historii ku temu, co fizyczne, konkretne. Sfera wspólnotowa, uniwersalna przełamana zostaje tym, co prywatne, jednostkowe. Zdarzenia znane i wielokrotnie opisane ustępują miejsca wypadkom wieloznacznym, tajemniczym, indywidualnym.

Celem Barta nie jest jednak ponowne zainteresowanie historią, nie ma on ambicji Sienkiewicza czy Kraszewskiego. Bliżej mu do modelu prozy historycznej, jaką współcześnie uprawia Eustachy Ryłski – autor *Stankiewicza*, *Powrotu* i *Warunku*. Podobnie jak Ryłski, Bart próbuje wciągnąć historię w żywioł życia, dokonać jej demonetralizacji, deheroizacji. Ryłski dąży do ujęcia historii jako zbioru ludzkich wyborów i takie też wyobrażenie bliskie jest Bartowi, którego bohaterowie stają w obliczu historii samotni i zmuszeni do podejmowania decyzji określających ich dalsze losy. Wątek ten w pisarstwie Barta, inaczej niż w prozie Ryłskiego, łączy się z dążeniem do poprawiania. O ile bowiem Ryłski każe swym postaciom zmierzyć się z momentami przełomowymi historii (rewolucja październikowa, wojna domowa w Rosji, wyprawa Napoleona na Moskwę) w szeregu kolejnych wyborów, by pokazać przeszłość jako splót mikrozdzień, pojedynczych gestów, o tyle Bart dokonuje manipulacji na materii historii, by tę historię skorygować. Takie jest też źródło jego wątków fikcyjnych i fantastycznych wplątanych w zdarzenia historyczne. Autor *Pociągu do podróży* próbuje bowiem

pisać historię po raz drugi, zmienia ją i przekształca tak, by realizowała ona jego własne wyobrażenie o sprawiedliwości dziejowej. Z natury swojej nieludzka, niesprawiedliwa historia wymaga bowiem korekty i naprawy. Właśnie takie momenty dla Barta stają się wyjątkowo interesujące – opanowanie historii staje się celem obu bohaterów w *Pociągu do podróży*. Także w *Rewersie* nastaje chwila, która daje bohaterom szansę na powrót porządku i sensu – śmierć Stalina:

Smutny głos spikera zawiadamia idących ludzi, że po ciężkiej chorobie oddał życie bohater walki o światowy pokój, wódz wielkiego narodu, przyjaciel Polaków, generalissimus Józef Stalin. Bez słowa wymieniają [Sabina i jej matka – P.M.] radosne spojrzenia. Autobus nie zdąży przejechać, kiedy w najbliższej bramie padną sobie w ramiona. Dozorca zamiatający podwórze uśmiecha się porozumiewawczo, bo domyśla się, z czego się cieszą<sup>3</sup>.

3 A. BART: *Rewers*. Warszawa 2009, s. 160.

Wszyscy bohaterowie Barta próbują stać się agentami historii, jej twórcami, nie godzą się na rolę biernych uczestników czy świadków zdarzeń, przy czym mają świadomość, że biorą udział w zdarzeniach doniosłych, przypisują sobie rolę kreatorów historii. Z misją przekształcenia historii wyruszają w przeszłość John Miller i David Stern w *Pociągu do podróży*. Tytułowy pociąg przenosi ich w czasie i przestrzeni – z Ameryki lat pięćdziesiątych XX stulecia trafiają do Europy początku wieku. Prezydent Stanów Zjednoczonych wysłał ich z misją zamordowania 11-letniego wówczas Hitlera, jednak z powodu wielu perypetii obaj agenci docierają do chłopca dopiero w 1907 roku, gdy młody Hitler próbuje podjąć studia. Zmienia się też plan Davida i Johna – zamiast zabić przyszłego dyktatora, próbują oni doprowadzić do tego, by przyjęto go na Akademię. Obaj są przekonani, że wykluczenie z biografii chłopaka porażek, obdarzenie go przyjaźnią, podsunięcie kochanki sprawią, że nie dojdzie u niego do skumulowania się nienawiści, frustracja nie nawarstwi się i nie przekształci w pęd do destrukcji.

W *Don Juanie raz jeszcze* Diego Herrera, zaufany papieża, i Quint, zastępca Generalnego Inkwizytora, reprezentują różne opcje polityczne oraz mają odmienne wizje katolicyzmu. Herrera, choć Hiszpan, od lat przebywa na rzymskim dworze, przesiąknął duchem nowej epoki. To w Rzymie bowiem rodzi się renesans. Tymczasem Quint walczy o Kościół surowy, ascetyczną pobożność, restrykcyjny i dogmatyczny model wiary: „Strach i cierpienie od urodzenia do śmierci to jedyna droga do odkupienia”<sup>4</sup>. Inkwizytor jest zwolennikiem Kościoła tradycyjnego, podczas gdy Herrera popiera dążenie do reformy. Quint chce, by Kościół dalej szedł raz obroną ścieżką,

4 A. BART: *Don Juan raz jeszcze*. Kraków 2006, s. 256.

jego wrogiem jest papież, który stara się utrzymać kontrolę nad inkwizycją. Teocentryzm reprezentowany przez hiszpańską inkwizycję zderza się w powieści Barta z antropocentryzmem Juliusza II. Nie jest to jednak opozycja prosta i przejrzysta, antropocentryzm rzymski okaże się bowiem w ostatecznym rozrachunku równie okrutny i fałszywy, wykorzystujący ludzi i komplikujący ich losy. Za tymi zaś sprzecznymi wyobrażeniami wiary kryje się rozgrywka polityczna – o dominację nad wspólnotą chrześcijańską – inkwizycja hiszpańska chce się bowiem uniezależnić od Rzymu, popiera dążenie do hiszpańskiej hegemonii w Europie, więcej nawet – stanowi jeden z jej filarów. Tymczasem Herrera pragnie Hiszpanii słabej i podzielonej, bo tylko taka nie zagraża potędze papieża, dlatego też stara się zrobić wszystko, by na tronie zasiadała nadal Joanna Szalona, której słaba orientacja w polityce powstrzyma rozwój Hiszpanii zapoczątkowany przez jej rodziców – Ferdynanda i Izabelę.

Przekonanie o własnej wyjątkowości, o specjalnej roli w historii staje się też kluczem do interpretacji postaci Chaima Rumkowskiego – głównego bohatera *Fabryki muchołapek*. Ten mitoman i narcyz próbuje wykorzystać Holokaust jako szansę daną przez los, przedstawia się jako jedyne zbawienie dla wspólnoty żydowskiej stłoczonej w getcie:

Dzięki swojemu pragmatyzmowi pan prezes jako jedyny w świecie mógł uratować jeszcze siedemdziesiąt tysięcy Żydów. Byłby wtedy ich dobroczyńcą. Tej oczywistej prawdy nie są w stanie podważyć jego najwięksi krytycy<sup>5</sup>.

5 A. BART: *Fabryka muchołapek*. Warszawa 2008, s. 163.

W czasie procesu wiele świadectw dowodzi małości Chaima, jego interesowności i strachliwości, jednak z narratywistycznego punktu widzenia najważniejszym przesunięciem wobec historiografii jest tu naiwność i pycha, jakimi Bart obdarza swego bohatera, który sądził, że uda mu się zatriumfować nad mechanizmem Zagłady. To właśnie jej prawa Chaim próbował wykorzystać do zrobienia kariery, zbicia majątku, a wreszcie do uczynienia z siebie autorytetu, męża opatrnościowego, nowego Mojżesza; za cenę życia tysięcy podtrzymuje istnienie getta, choć znajduje się ono na terenie Rzeszy – czyli na terenie deklarowanym jako „Judenfrei”.

Żywiołem fabuł Barta staje się więc historia probabilistyczna, tryb przypuszczający, śledzenie różnych możliwości, poszukiwanie alternatywnych rozwiązań, równoległe przebiegi historyczne. Jednakże w tym siłowaniu się człowieka z historią, w próbie naprawienia, wyprostowania dziejów, zawsze wygrywa przeszłość – nigdy zaś człowiek. Wszystkie intrygi, manipulacje załamują się, górę bierze żywioł, jego ofiarami padają ci, którzy próbowali go przewyciężyć. Ironia w prozie Barta wytwarza się jako owoc zderzenia inten-

cji, pragnień oraz historii – zjawiska stojącego poza logiką, poza kontrolą, żywiołu, który nie jest zlepkiem jedynie działań ludzkich (choćby wielu), lecz zawsze zawiera w sobie jakąś przewrotną siłę, pierwiastek obcy, uniemożliwiający racjonalny i słuszny rozwój. Historia bowiem to wszystko, co nieludzkie, nie można podporządkować jej ludzkim prawom. Każda z postaci Barta skazana jest więc na klęskę w swym zmaganiu z losem i historią: w *Rien ne va plus* przynosi ją śmierć, bankructwo, zmierzch, w *Pociągu do podróży* – determinizm narodowy o dość mistycznym pochodzeniu, w powieści *Don Juan raz jeszcze* – manipulacje polityczne i ludzka małość, w *Fabryce muchołapek* przyczyną upadku jest pycha, w *Rewersie* – normy społeczne.

Ironia historii, jej przewrotność pokonuje starania człowieka: agentów-zabójców z *Pociągu do podróży* wysyła w przeszłość amerykański prezydent, posługujący się tymi samymi metodami co Hitler, obciążony takim samym światopoglądem, używający w przemowie podobnych frazesów:

Nasza Ameryka jest najwspanialszym rezultatem tysięcy lat dokonań człowieka. Dlatego też mogliśmy być krajem umoralniającym innych. Jak jednak możemy to dalej czynić, jeżeli sami straciliśmy o moralności pojęcie? Czy narkomani, feministki, lesbijki i pederasci potrafili wykorzystać szansę, jaką dali im moi poprzednicy, zbyt dobrze ich traktując? [...] Ostatnie zdanie wzięłem z jego [prezydenta – P.M.] przemówienia wygłoszonego dwa lata później. Wzruszające te słowa wypowiedział do gwardzistów narodowych, mających uspokoić naszych ubarwionych inaczej braci, którzy nie chcieli dobrowolnie zgodzić się na medyczną pomoc w wyhamowaniu zdolności płodzenia się<sup>6</sup>.

6 A. BART: *Pociąg do podróży*.  
Kraków 1999, s. 25, 27.

John i David są przekonani, że udało im się pokonać Hitlera. Mimo iż chłopak nie dostał się na Akademię i ciągle przejawia wyjątkową podejrzliwość wobec świata, jest też zadufany w sobie, zostaje unieszkodliwiony upadkiem ze schodów w czasie ucieczki przed hermafrodytą. Odgryza sobie język i wydaje się, że nikt nie rozumie jego bełkotu. Szczęśliwy John wraca do Ameryki, pozostawiając Davida, który widzi siebie jako tego, kto będzie naprawiać historię (David wybiera się do Sarajewa, by powstrzymać Gawriłę Principa). Dopiero w czasie spotkania z politykami John ogląda film, na którym tłum niemiecki wiwatuje na widok Hitlera niemowly, rozpoznaje też okulary Davida – dostrzega je na jednej z hałd śmieci w obozie koncentracyjnym. Bart tymi dwiema scenami przekreśla awanturniczy i humorystyczny nastrój, jakiemu wcześniej podporządkował fabułę. Pokazuje bowiem, że w tym konkretnym momen-

cie historycznym w Niemczech nie był potrzebny wcale przywódca elokwentny, że nawet Hitler troglodyta wystarczył, by skumulować pragnienia narodowe, uzewnętrznić, a zarazem wykorzystał siły, które ujawniły się w narodzie. Bart mówi przewrotnie, że to w gruncie rzeczy Niemcy stworzyły Hitlera, a nie on wykreował nowe państwo. Jakiegokolwiek więc korekty dziejów są bezcelowe, historia rozgrywa się bowiem na poziomie ponadjednostkowym, jest zjawiskiem składającym się ze skomplikowanych, długotrwałych, a jednocześnie ukrytych procesów. Ich wyjaśnienie i sens odkrywane są zawsze po fakcie, zdarzenia oceniane są z perspektywy końca, ta wiedza jednak nie służy niczemu – nie daje bowiem nauki na przyszłość, nie pozwala też zmienić przeszłości.

W powieści *Don Juan raz jeszcze* tytułowy bohater – nawrócony grzesznik, zakonnik – sądził, że został wezwany do ukojenia nerwowych ataków Joanny po to, by spełnić ważną państwową misję, w finale dowiaduje się jednak, że prawdziwym celem jego wprowadzenia do rozgrywki z dworem i inkwizycją było pragnienie wydobycia z hiszpańskiego więzienia artysty, który ma wziąć udział w budowie bazyliki w Rzymie. Nikt więc nie docenia wartości pokuty Don Juana, nie widzi w niej celu ani sensu, nie przyznaje też wartości pracy, jaką zakonnik wykonuje, pomagając chorym. Jego przemiana okazuje się więc wartościowa tylko dla niego samego, nie ma żadnego znaczenia dla otoczenia, dla Kościoła. Ma bowiem charakter duchowy, nie zaś polityczny:

Czyż nie lepiej zająć się pokutą mądrzejszą, a tym samym miłszą Bogu? Mógłbyś zrobić daleko więcej dobrego, niż tylko obmywać wrzody [...]. Zważ, że w pokucie nie tyle liczy się własne udręczenie, ile raczej korzyść z niej dla pobożnego świata, do którego przystąpił grzesznik<sup>7</sup>

7 A. BART: *Don Juan raz jeszcze...*, s. 149.

– wyrzuca cystersowi Diego de Herrera, który pragnie wykorzystać talenty Don Juana w służbie papieżowi.

Chaim Rumkowski także ponosi klęskę – jego wysiłek uratowania Żydów w getcie, opłacony tak wielkimi ofiarami, czyni z niego zbrodniarza, postać przez wszystkich przeklętą. Ten samozwańczy Mojżesz przyrównany zostaje do kata Eichmanna, nie ma co liczyć na zaszczytne miejsce w historii. Sabina z *Rewersu* opowiada synowi, że jego ojciec był patriotą, zginął jako więzień polityczny sprzeciwiający się komunizmowi; nie może wyznać, że urodziła dziecko człowieka, który wcześniej uwiódł ją, by przekonać do donosicielstwa, i którego zabiła, by ratować się od takiej hańby. Tutaj więc, odwrotnie niż w *Fabryce muchołapek*, kat zamienia się w ofiarę, oprawca w świętego. Normy moralne, w których obronie staje Sabina, zabijając Falskiego-Toporka, okazują się więc jedno-

częście krępującym ją konwenansem, jej czyn nie ma znaczenia patriotycznego, jest pewnego rodzaju aberracją, właśnie ironicznym przetworzeniem romantycznego gestu walki. Jej pragnienie bohaterstwa nie zostaje zrealizowane, ponieważ działanie, które podejmuje, zbyt bliskie jest konwencji melodramatu, afery miłosnej z taniej powieści, nie nadaje się na historię umoralniającą, musi więc pozostać zapomniane, nigdy nie opowiedziane.

Bart konsekwentnie wybiera na swoje fabuły takie zdarzenia, które zdają się przynależeć właśnie do świata powieści, nie zaś historiografii – zdarzenia te okazują się bowiem za mało patriotyczne, poronione, niejednoznaczne, zbyt mętne, by można było umieszczać je w archiwach dla przyszłych pokoleń. Zbyt dużą rolę odgrywa w nich też manipulacja, spisek, intryga, gra sił policyjnych i agentów – ta warstwa zdaje się łączyć prozę Barta z polskimi powieściami historycznymi doby PRL-u – Parnickiego i Terleckiego.

Sferą prawdziwego działania Barta jest ruch, zmiana – tak jak buntuje się on przeciwko historii patetycznej, tak też stara się zrobić pamięć pojmowaną jako czynnik stabilizujący społeczeństwo, pamięć dokonującą monumentalizacji, unieruchamiającą zdarzenia w jednowymiarowym, płaskim wyobrażeniu. Przeciwnikiem wpisanym w jego powieści jest pewnego rodzaju forma, trwałość, niezmiennność, pojmowane jako brak refleksji, przyzwyczajenie, wygodny stereotyp. Bart domaga się więc nawet nie tyle pamięci o zdarzeniach, ile samego przypominania, procesu, działania, ruchu właśnie. Tylko bowiem to, co podlega ciągłej zmianie, nie poddaje się zastyganiu, prowadzącemu zawsze do „bez-myślenia”.

W społecznych procesach przemian pamięci najpierw rozwija się jej forma komunikacyjna – realizująca się w rozpowszechnianiu przekazu, skupiająca się na transmisji pewnej wiedzy o zdarzeniach. Po niej zaś, gdy znikają świadkowie, pojawia się druga forma pamięci – pamięć kulturowa. To ona spełnia funkcję stabilizatora wyobrażeń o własnej tożsamości, na niej buduje się wszelkie konstrukty kulturowe<sup>8</sup>. Andrzej Bart stara się zaś w swoich powieściach przeprowadzać operację odwrotną do tego naturalnego procesu – nie pozwala na utrwalenie jakichś jednoznacznych, rytualnych wyobrażeń; jest pracownikiem „przeciw pamięci”, budującym swoją wizję historii na przekór ustalonym wyobrażeniom. Stalinizm, jak mówi w jednym z wywiadów, w *Rewersie* obdarzony jest pewnym seksapilem, staje się atrakcyjny w sensie ikonograficznym: „Czy defilady nie przypominają amerykańskich parad? Czy chór Czajkowskiego nie miał brzmienia rewelersów?”<sup>9</sup>. Równocześnie stalinizm na poziomie fabuły traci swój wymiar tragiczno-martyrologiczny. Matka Sabiny cieszy się, że w czasie defilady na 1 maja córka przebrana będzie za łyżwiarkę, bo ma nadzieję, że jej zgrabna figura pobudzi zainteresowanie dziewczyną kolegów z pracy. Kultura soc-

**8** M. SARYUSZ-WOLSKA:

*Wprowadzenie. W: Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka.* Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2010, s. 29–32.

**9** *Uśmiech. Inteligencka przywara.* Z Andrzejem BARTEM rozmawia Tadeusz SOBOLEWSKI. „Gazeta Wyborcza” z dnia 13.11.2009.



realistyczna i propaganda nie trafiają zaś do odbiorców, nie budzą poczucia uwięzienia: Sabina popołudniami w chustce na głowie pozuje bratu do portretu traktorzystki, chadza do kina, gdzie ze stoickim spokojem czeka, aż skończą się kroniki filmowe, namawia genialnego poetę do lekkiego ukłonu w stronę systemu, bo to pozwoli mu publikować w nowych warunkach także stare, doskonałe wiersze o wojnie i powstaniu warszawskim.

Pamięć w powieściach Barta spełnia podwójną funkcję – budzi to, co niejednoznaczne, walczy z zaskorupieniem wspomnienia, przeciwstawia wspomnienie prawdziwego życia pamięci pomnikowej, ale jednocześnie odgrywa rolę kompensacyjną – poprzez pamięć bowiem można odzyskać to, co historia usunęła, przywołać pokonanych, przegranych, niesłusznie zamordowanych. Tak dzieje się właśnie w *Fabryce muchołapek*. Idea przywrócenia sprawiedliwości nie może zrealizować się w historii, dlatego też Bart umieszcza ją w sferze pamięci: to ona ma się stać karą dla tych, którzy wymknęli się historii. Rumkowski ma być ukarany właśnie w sferze pamięci, to pamięć o jego słabościach, perwersjach, prymitywizmie stanie się bowiem najokrutniejszą zemstą na tym, który chciał stać się nowym zbawicielem, próbował zapisać się w historii jako postać heroiczną. Prezes zostaje więc skazany na bycie zapamiętanym jako starzec ogarnięty manią wielkości, głupiec, który dał się wykorzystać władzy niemieckiej.

Jednocześnie zaś w toku procesu zostaje przywołana cała rzeczywistość getta łódzkiego, która zniknęła wraz z jego mieszkańcami. Pamięć staje się więc sferą powtórnego życia, a Bart tworzy w swej fantastycznej powieści nową kategorię świadka – ducha. Postępowanie przeciwko Rumkowskiemu przypomina sąd ostateczny – główny bohater zaproszenie dostaje od Szatana, sędzia to nieomal Bóg, który zna nazwisko każdego z obecnych i ma moc przyzywania na świadków ludzi dawno zmarłych. Dzięki niemu na sali przemawiają wszyscy pomordowani Żydzi. Sam Rumkowski jest jedynie niemyym świadkiem tych zdarzeń – odmawia uczestnictwa w procesie, bo sądzi, że otaczający go ludzie nie mają prawa wydawać o nim opinii, nie są godni, by mówić na jego temat. Rumkowski w swojej pysze przypisuje sobie boską właściwość – przekonany jest, że jego postać stanowi rodzaj religijnego tabu, sakralnego zakazu. Chaimowi wydaje się, że jego imię w czasie procesu podlega destrukcji, a dokonują jej grzesznicy, wyrodni, niewdzięczni Żydzi. Bohater myśli o sobie jako o ofierze, dlatego też nie akceptuje żadnego ze świadectw, jakie słyszy na sali sądowej. Jednocześnie jednak Bart komplikuje historyczne wyobrażenie Rumkowskiego, konfrontując różne wspomnienia, różne motywy warunkujące pamięć. Dla Kronsztada – kierownika w fabryce powideł – Rumkowski był władcą absolutnym; z zeznań kierownika jasno wynika, że to ludzie szukali

winnego, na którego mogliby zrzucić odpowiedzialność za własne upodlenie, służalczość i lizusostwo. Nikt nie był zadowolony z niesprawiedliwości przy rozdziale żywności – nie był to jednak gniew wynikający z moralności, lecz wściekłość oparta na zazdrości: „Nie było mi łatwo jeść więcej od innych” – mówi kierownik i dodaje później:

Ale moja słabość to słabość pojedynczego człowieka, a w swoim zeznaniu piętnowałem system, który przyczynił się do tego, że musiałem kraść<sup>10</sup>.

10 A. BART: *Fabryka muchotapek...*, s. 70, 75.

Pamięć jako rodzaj kary pojawia się też w *Don Juanie raz jeszcze* – to pamięć jawi się jako rodzaj piętna, które spoczywa na głównym bohaterze. Don Juana poznajemy bowiem jako człowieka w wieku średnim, kogoś zupełnie już innego niż mityczny kobieciarz. Mnich zajmuje się na co dzień opieką nad syfilitykami w Neapolu – to najcięższa kara dla „wykwintnisia”, bolesne obserwowanie ruin, jakie z ciała pozostawia rozpusta, której oddawał się w młodości. Wspomnienie przeszłości staje się więc dla Don Juana rodzajem duchowego ćwiczenia, ciężarem, który musi nieść nieustannie, przyczyną jego smutku i przekonania o bezcelowości życia. Jednocześnie jednak pamięć, którą biczuje się za swoje grzechy, okazuje się zawodna, Don Juan nie pamięta bowiem wszystkich swoich występków – to wspomnienia przytaczane przez innych, przywołujące wyjątkowo spektakularne wybryki, budzą w nim jeszcze większe udręczenie. Dla jego dawnego sługi tymczasem przypomnienie przygód z przeszłości okazuje się rodzajem wytchnienia od niebezpiecznej gry, w której teraz uczestniczy, powodem do dumy:

Przecież nie pokutujesz za wystawianie twarzy do słońca w Wielki Piątek, mój panie. Nie ma się czego wstydić, jak grzechy, to grzechy, a nie zabawa. Zresztą dziwię się, że ty, który nie bałeś się traktować Boga zbyt śmiałym słowem, tak się wstydzisz sprawy z człowiekiem. Jakbyś tego nie liczył na setki...<sup>11</sup>

11 A. BART: *Don Juan raz jeszcze...*, s. 258.

Don Juan odbiera jednak słowa Prelatusa jako rodzaj ciosu. Zderzają się więc tutaj dwa typy pamięci – jako słodkiego wspomnienia i jako męki.

Funkcja pamięci przechowującej wspomnienia, pozwalającej na istnienie w nowej rzeczywistości zostaje też ukazana w *Rewersie* – tutaj to właśnie pamięć o przeszłości oddziela ludzi przywoitych od „nowych”. Tym rozróżnieniem posługuje się matka Saby, określając jako przywoitych tych, którzy przed wojną coś posiadali, mieli pewną pozycję społeczną, kierowali się tradycyjnymi wartościami.

„Nowi” zaś to ci, którzy doszli do władzy w 1945 roku i teraz starają się wymazać ślady społecznej pamięci o rzeczywistości przedwojennej. Pamięć staje się więc w tym codziennym użyciu sposobem na proste rozpoznanie „swoich” i „obcych”, oddzielenie inteligentów i drobnych posiadaczy od przedstawicieli oraz zwolenników nowej władzy i systemu komunistycznego. Pamięć tę nosi w sobie też Sabina – kamienice i ulice budzą wspomnienia o świecie przedwojennym i jego porządku, nie pozwalają brać nowej rzeczywistości całkiem serio, budują dystans bohaterki do jej otoczenia. Sabina żyje zgodnie z narzuconym systemem, nie buntuje się przeciwko niemu otwarcie, ale też nie przyjmuje go jako swojego. Wraz z matką i babką uprawia rodzaj mimikry, stara się wtopić w tło, udawać, że akceptuje zasady narzucone przez komunistów. Opór kobiet wyraża się jednak w uporczywym trwaniu pamięci, we wspomnianiu powstania, zniszczeń Warszawy – bez zachwyty nad jej odbudową. Z tej perspektywy bowiem wszystko, co przynosi nowy system, jawi się jako rodzaj dekoracji, gry, którą należy przeczekać, licząc na powrót normalnego świata, zagubionego w czasie wojny.

Tutaj właśnie otwiera się trzecia, niezwykle ważna dla Barta kategoria – przedstawienie świata jako rodzaju spektaklu, relacji międzyludzkich jako inscenizacji, udawania.

Bart wyzyskuje ten topos literacki wielokrotnie i we wszystkich swych powieściach. Najsilniej motyw ten ujawnia się w debiutancim tekście *Człowiek, na którego nie czekały psy*. Główny bohater tego utworu stara się dostać do szkoły teatralnej, ale aby tego dokonać, musi wkupić się w łaski egzaminatorów. Jest też świetnym iluzjonistą, jarmarcznym sztukmistrzem, który w wojsku ułatwia sobie życie, ogrywając kaprała za pomocą sztuczek karcianych. Bart w powieści tej posługuje się chwytem tekstu w tekście – wprowadza elementy przedstawienia teatralnego, Marek Trzaska obserwuje próby do sztuki Villariego, później zaś pomaga swojej współlokatorce (która zafascynowała go także w czasie przedstawienia – strip-tizu w klubie nocnym) w poszukiwaniach ukrytych w czasie wojny diamentów. Aby odkopać cenne kamienie, cała ekipa oszustów udaje: wynajmują piwnicę w chłopskim domu niejako na potrzeby filmu kostiumowego – pojawia się kolejne przedstawienie, kolejna mistyfikacja. Marek podszywa się pod inteligenckiego syna – albo też jest nim (Bart nie wyjaśnia tego do końca); znów udaje – w czasie seansu spirytystycznego: Rudolfa Valentino i don Vito Corleone. Przed jedną z egzaminatorek odgrywa rolę młodego, lecz naiwnego buntownika, ratuje kobiecie życie w czasie próby rabunku (rabunek okazuje się przez niego wyreżyserowaną sceną, a trzech napastnicy to wynajęci przez niego chuligani). Egzaminatora Kellera nabiera, udając pasjonata teatru, który urodził się w Łodzi w tym samym domu, co wielki reżyser.

W prozie Barta całe życie jawi się jako rodzaj mistyfikacji – zamierzonego oszustwa (Marek w *Człowieku...*), gry przyjętej, by przetrwać we wrogim świecie (królowa Joanna w *Don Juanie raz jeszcze*, Regina w *Fabryce muchołapek*), by zdobyć wiedzę i doświadczenie, inaczej niedostępne (Maria w *Don Juanie raz jeszcze*), by pokonać zło (John i David w *Pociągu do podróży*, Hurtman w *Piątym jeźdźcu Apokalipsy*), zmanipulować przeciwnika (Falski-Toporek w *Rewersie*), by ukryć swoje winy (Don Juan w *Don Juanie raz jeszcze*, Sabina w *Rewersie*). Przebranie staje się jednak nie tylko sposobem na uwiarygodnienie mistyfikacji, ale też częścią tożsamości bohatera; nie można się wcielić w rolę – zdaje się mówić Bart – i nie przejąć na siebie implikacji, jakie ona powoduje. Za każdym razem bowiem bohaterowie, którzy planują swą intrygę jako sposób na zwycięstwo, padają ofiarą iluzji, którą wytwarzają. Joanna faktycznie staje się szalona, w końcu decyduje się iść do klasztoru, zmęczona machinacjami i przedmiotowym traktowaniem. Nie potrafi poradzić sobie z dworem, który traktuje jej tytuł, a zarazem ją samą, jak rodzaj pola walki, trofeum, które należy zdobyć i utrzymać, przekazać w ręce zwycięzcy. Symulowana choroba zostaje więc w pewnym momencie świadomie przez chorą przyjęta, bo tylko choroba pozwoli Joannie wycofać się ze świata. Na życie w tym świecie Joanna nie ma już siły, nie budzi też on jej radości. Inaczej zachowywała się matka Joanny – Izabela, która potrafiła rzucić dwór na kolana. Podobnie dzieje się z Marią – przebrana za chłopca, by móc podróżować z orszakiem królowej, widzi świat, jakiego nigdy nie poznawałaby jako kobieta, bierze nawet udział w pojedynku, jednak wiedza, którą zdobywa, nie czyni jej lepszą – raczej rozczarowuje, pokazuje słabość i miłość otoczenia, uwypukla ukryte intencje, motywy działania, niszczy iluzję, w którą dziewczyna wcześniej wierzyła. David z *Pociągu do podróży* w pewnym momencie swojej intrygi także zaczyna wierzyć w rolę, do której spełnienia go zmuszono – staje się strażnikiem historii, nie tylko jej chwilowym korektorem. Po wypełnieniu misji postanawia pozostać w przeszłości, by uchronić historię przed kolejnymi pomyłkami, tragicznymi zdarzeniami. Pada jednak jej ofiarą i ginie w obozie koncentracyjnym – to kara za pychę, za przekonanie, że wiedza o rozwoju zdarzeń zapewnia mu wyższą pozycję, gwarantuje nietykalność. Takim przegrany agentem okazuje się też Hurtman: podszywa się pod dziennikarza, by dotrzeć do sekty, na której czele stoi Antychryst – Henry okazuje się tylko kolejnym samozwańczym Mesjaszem, jego odnalezienie nie zmienia biegu świata. Hurtman przyjmuje więc kolejne role, w końcu nie potrafi się z nich wyplątać, spełnia swoją misję zbawiciela świata i historii do końca, choć koniec właśnie paradoksalnie nie nadchodzi.

W twórczości Barta problem mistyfikacji nie dotyczy jedynie transformacji jego bohaterów, ale wiąże się też z wyobrażeniem

świata – to rzeczywistość bowiem ma charakter iluzoryczny, zmusza do przyjmowania ról, do spiętrzania iluzji. Prawdziwy obraz świata wydaje się nieodgadniony, choć wszystkie postacie starają się zedrzyć kolejne zasłony. Bycie w świecie może przybierać więc tylko postać przedstawienia, udawania, nie da się egzystować inaczej. Docieranie do prawdy prowadzi przez wiele mistyfikacji, im bliżej prawdy, tym więcej kłamstwa, w tym większej ilości scen-rozgrywek należy brać udział. Le Ferron wymierza sprawiedliwość Generalnemu Inkwizytorowi w parodii procesu – Diego de Deza staje się oskarżonym, Le Ferron – sybaryta i heretyk – spełnia w czasie sądu obowiązki sędziego i prokuratora. To on przekonuje Diego (wpędzając go jednocześnie w chorobę psychiczną – prawda o świecie zdaje się w pisarstwie Barta wiedzą groźną, nie do zniesienia dla człowieka), że wypędzenie Maurów, cierpienia zadawane Żydom, męczenie tysięcy domniemanych odstępców to grzech:

Wczoraj jednak miałem objawienie i nasz Bóg rodem z Judei nakazał mi przeprowadzić śledztwo. Stąd tak szybko posłałem po ciebie<sup>12</sup>.

12 Ibidem, s. 275.

Scena sądu to w prozie Andrzeja Barta wariant przedstawiania – tak, jak Le Ferron przygotowuje antyproces inkwizycyjny, tak też bohaterowie *Fabryki muchotapek* sprawują sąd nad Rumkowskim. Wszyscy oni poruszają się niczym marionetki, ich status ontologiczny nie ma znaczenia, zmarli zasiadają w ławkach tuż koło żywych, w korytarzu rozmowy toczą się jakby był to normalny gmach sądu, a nie proces w zaświatach, jakby jego uczestnicy nie przybyli na ziemię z tamtej już strony. Niektórzy świadkowie noszą na ciele ślady świadczące o tym, jak zeszyli z tego świata – Hans Biebow ma szyję przewiazaną chustką, ponieważ jako zbrodniarz wojenny został powieszony. Inny ze świadków – Johann Kruger – zwierza się z koszmaru, jakiego doświadcza co noc od czasu wojny, od kiedy uczestniczył w powieszeniu Żyda. Widząc jego żal, sędzia udziela Johannowi łaski i odbiera koszmar. To głosy postaci składają się na rekonstrukcję historii Rumkowskiego, służą do jego demaskacji, równocześnie jednak sami świadkowie działają jako aktorzy, szukając prawdy, biorą udział w spektaklu, procesie groteskowym, którego wyrok z góry jest przewidziany. Rumkowski nie zostaje skazany na śmierć tylko dlatego, że po raz drugi nie można go zabić. Karą staje się tutaj pozbawienie pozycji – szef getta musi odbyć ponowną podróż do obozu, tym razem jednak nie w wytworzonej salonce, ale w bydlęcym wagonie, stłoczony z innymi więźniami. I ta kara jawi się jako rodzaj inscenizacji, chodzi bowiem o odwrócenie mitycznej podróży, jaką odbył Rumkowski, o zachowanie jej istoty, ale zmianę dekoracji – wagon towarowy zamiast salonki.

13 L. HUTCHEON: *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*. Tłum. J. MARGAŃSKI. „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 4.

Wydaje się, że Bartowi najbliższy jest gatunek powieści historycznej, jednakże ulega on w tej twórczości daleko idącym przekształceniom: nie ma bowiem ani prezentacji tła historycznego, ani poszukiwania analogii do współczesności, nie ma typowych dla tego gatunku schematów fabularnych. Bart żywi się więc nie tyle tradycyjną powieścią historyczną, ile jej postmodernistyczną formą, nazwaną przez Lindę Hutcheon historiograficzną metapowieścią<sup>13</sup>. Hutcheon w ponowoczesnym przekształcaniu gatunku powieści historycznej kładzie nacisk na zakwestionowanie statusu historii i palimpsestowość tekstu. Obie te cechy stanowią fundament formy powieściowej Barta: poprzez specyficzną kreację narratora pisarz podważa iluzję historyczności, a dzięki nasyceniu aluzjami wskazuje fikcyjny i literacki wymiar swoich opowieści. Historia w prozie Barta nie ma statusu referencjalnego, zawsze jest rekonstruowana z tekstów obcych: w *Pociągu do podróży* i *Don Juanie raz jeszcze* narrator przywołuje wiele fikcyjnych źródeł, które pozwalają mu snuć opowieść, sięga do relacji ustnych, opowieści domowych przekazywanych z pokolenia na pokolenie przez jego postacie, śledzi wiadomości w prasie, filmach, innych książkach. Te wszystkie zmyślane źródła pozwalają uprawdopodobnić opowiadane historie w ramach świata przedstawionego kolejnych powieści, ale równocześnie wskazują na ich fikcyjny status w oczach czytelnika. Powieści Barta stanowią więc zlepek opowieści, autor jest hojny w konstruowaniu historii niczym Potocki w *Pamiętniku znalezionym w Saragossie* albo prozaicy południowoamerykańscy – opowieści szkatułkowe znajdziemy nie tylko w tekstach historycznych Andrzeja Barta, ale też w utworach o współczesności – w *Człowieku, na którego nie czekały psy* bohater czyta na głos opowiadanie Villardiego, ogląda przedstawienie teatralne na podstawie jego sztuki; w *Piątym jeźdźcu Apokalipsy* Bart łączy za pomocą nadrzędnego wątku poszukiwania Antychrysta cztery zupełnie odrębne historie. Parodiuje więc nie tylko źródła historyczne, ale też pracę badacza, ujawnia swój dystans do historii, kwestionuje możliwości reprezentacji, jakie ma powieść. W *Rien ne va plus* dystans do opisywanych zdarzeń uwypuklony zostaje dzięki chwytowi narratora „wiecznego ja”, który obserwuje kolejne rodziny i kolejne epoki<sup>14</sup>. W powieściach *Don Juan raz jeszcze* i *Pociąg do podróży* narrator sam się ujawnia jako poszukujący historii, zbierający jej fragmenty – sproblematyzowaniu ulega nie tylko sam proces rekonstrukcji zdarzeń i biografii bohaterów (*Pociąg do podróży*), ale i stosunek narratora do postaci, jego wiedza o ich motywacjach i o świecie, w którym się znajdują – raz wszechstronna i pełna, raz zaś częściowa i ograniczona (*Don Juan raz jeszcze*).

Gra, jaką autor podejmuje z gatunkiem, polega przede wszystkim na zaszczepianiu na fundamencie powieści historycznej elementów innych gatunków: *Rien ne va plus* to rodzaj gawędy, kroniki,

14 A. CHOMIUK: *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*. Lublin 2009, s. 13.

powieści awanturniczej, *Pociąg do podróży* to połączenie powieści historycznej i szpiegowskiej, *Don Juan raz jeszcze* nosi także cechy powieści politycznej i romansu, *Fabryka muchołapek* to powieść sądowa i oniryczna zarazem, *Rewers* to tragifarsa (czarna komedia, jak przedstawiają ją krytycy, lub biała tragedia, jak mówi o niej sam Bart) – widać więc, że godzą się tu gatunki sprzeczne, zapożyczone z różnych epok oraz różnych rejestrów, ożywiane na poziomie metaliterackim, demaskowane jako falsyfikaty.

Kategoria falsyfikatu także ma w powieściach Barta zastosowanie – pisarz nie tylko wykorzystuje pewne gatunki, stylizując swoje powieści na teksty z przeszłości, ale po prostu pisze teksty-falsyfikaty. Motyw ten pojawia się w dwóch utworach z 1999 roku. *Piąty jeździec Apokalipsy* udaje powieść napisaną przez innego autora – Paula Scarrona Juniora. Jak czytamy na stronie tytułowej – przetłumaczył ją z francuskiego na polski Stefan Waśkowski, a tytuł oryginału brzmi: *Le Cinquème Cavalier de l'Apocalypse*. Nazwisko Scarron, które zapożycza Bart, staje się kluczem uruchamiającym pewne kierunki interpretacyjne, uwypuklającym istotne cechy tej twórczości. Pisarz o nazwisku Scarron był jednym z najważniejszych twórców literatury francuskiej XVII wieku, autorem *Opowieści ucieśnej*. Blisko związany z arystokracją paryską, nie znosił literatury sentymentalnej i zwalczał ją, zwłaszcza w jej odmianie dworskiej. Cały jego dorobek ma charakter krytyczny i satyryczny wobec współczesnych, wiąże się z burleską, falsyfikatem, podróbką, artystyczną iluzją, czego dowodem drugi ważny jego tekst *Virgile travesti* – parodia *Eneidy*. Bart w swojej twórczości także opiera się na tekstach cudzych – o jego aluzjach i odwołaniach pisano już wiele. To, co tutaj wydaje się interesujące, to dialog, jaki Bart podejmuje sam ze sobą w kolejnych utworach: w *Pociągu do podróży* tworzy postać, która staje się autorem i narratorem powieści szpiegowskiej. Ten „mały łysol” kradnie zawiązek fabuły Scarronowi. Jest wyrobnikiem, researcherem na dworze tego pisarza, jednocześnie podziwiał go i odczuwał wobec niego niechęć, rodzaj zazdrości, jaką budzi w tym sfrustrowanym, nieznanym autorze sławny pisarz. W *Pociągu do podróży* ożywają też postaci z *Rien ne va plus*: Sophie Krzywopalczysta i jej sługa poszukujący portretu d'Arzipazziego, potomkowie księcia, którzy chcieliby odzyskać jego portret, właściciel łódzkiej galerii – pan Jedwab, od którego Sophie odkupuje portret. Z kolei Bożena, popełniająca samobójstwo w *Rien ne va plus* pod wpływem szantażu ubeka, powraca w postaci Sabiny w *Rewersie* – tutaj jednak przed samobójstwem powstrzymuje dziewczynę matka, która wraca, gdy Sabina zamierza wypić truciznę.

Twórczość powieściowa Andrzeja Barta wydaje się jednym z najciekawszych zjawisk współczesnej literatury polskiej. Bart ukazuje się jako autor, który potrafi spleść historię polską z postmoderni-

stycznymi konwencjami gatunkowymi, odrzucić uwarunkowania typowo narodowe, odejść od schematów służących reprezentacji naszej historii, obowiązującymi od połowy XIX wieku, potrafi też przekształcić w nowatorski sposób wątki przez literaturę głęboko przepracowywane – jak Holokaust (w *Don Juanie raz jeszcze* przedstawiony w kostiumie historycznym, a w *Fabryce muchołapek* – w konwencji onirycznej i groteskowej).

Rozpoznanie przeszłości, pamięci, przedstawienia i powieści jako fundamentalnych dla Barta kategorii nie zamyka ani nie ogranicza możliwości interpretacyjnych, jakie tkwią w tej prozie, nie wyczerpuje też wszystkich kluczy, jakie należałoby zastosować do jego twórczości. Bart wiele miejsca poświęca też w swoich powieściach wyobrażeniu miasta (szczególną rolę odgrywa tu Łódź), zderzeniu kultur i światopoglądów (ludzie nowi a inteligencja w dobie komunizmu w *Rewersie*, zasymilowani i nowocześni Żydzi zachodnioeuropejscy oraz ubodzy Żydzi z Europy Wschodniej w *Fabryce muchołapek*), ma szczególny stosunek do historii Polski, co uwidacznia się w *Rien ne va plus*, jej interpretacji jako ciągu historii domowych, osobistych, mikrohistorii. Wszystkie te wątki czekają jeszcze na swoich badaczy, zwłaszcza że Bart staje się pisarzem coraz bardziej zdyscyplinowanym, publikującym coraz częściej, coraz wyraźniej obecnym we współczesnym życiu literackim.

Paulina Małochleb

### **Illusion and mystification On novels by Andrzej Bart**

#### Summary

The article is an analysis of several philosophical-aesthetic categories important for Andrzej Bart's writing. The subject of interest is the past, history, memory, possibilities of representation and a presentative nature of existence. Bart is shown as an ironist writer, confabulator whose element is a probabilistic history. In his works, he plays with memory consisting in a destabilization of culturally-reinforced images. His characters, on the other hand, participate in life which is most often perceived as a type of mystification. This is a consequence of the conception of reality accepted by the writer. Here, reality is illusory in nature, forces to taking on different roles and accumulating illusion.



Paulina Małochleb

**Illusion et mystification**  
**Sur les romans d'Andrzej Bart**

Résumé

L'article apporte une analyse de quelques catégories philosophiques et esthétiques, importantes pour l'écriture d'Andrzej Bart. Les objets de recherches de l'auteur sont : passé, histoire, mémoire, capacité de représentation, le caractère représentatif de l'existence. Bart y est décrit comme écrivain ironiste, qui tisse des confabulations, dont l'élément est l'histoire probabiliste. Dans ses œuvres il mène un jeu spécifique avec la mémoire qui repose sur la déstabilisation des images fixées culturellement. Ses héros participent à la vie qui semble être, le plus souvent, une sorte de mystification. C'est la conséquence de la conception adoptée par l'écrivain : dans cette optique la réalité a un caractère illusoire, elle force à adopter de différents rôles et à accumuler des illusions.