

[w:] *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*. Eugeniusz Czaplejewicz: *Królestwo różnorodności*, Edward Kasperski: *Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1996, ISBN 83-85490-63-9, s. 171-178

8. POP I PORNOPOWIEŚCI JERZEGO KOSIŃSKIEGO. MELANŻE POLSKO-ŻYDOWSKO-AMERYKAŃSKIE

Pytanie o sztukę powieściową Jerzego Kosińskiego jest zasadne, jednakże wymaga ono sprecyzowania. Dotyczy w pierwszym rzędzie tego, czy pisarstwo jego daje się sprowadzić do jakichś ogólnych i stałych reguł, czy też przeciwnie, każdy utwór jest jedyny i niepowtarzalny, wyklucza możliwość porównania go z innymi. Konsekwencją tej drugiej odpowiedzi byłaby opinia, iż pisarstwo J. Kosińskiego nie ma w literaturze światowej precedensów i odpowiedników. Tymczasem już nawet pobieżny przegląd jego dorobku powieściowego pokazuje, że tak nie jest. Trudno wyodrębnić w nim cechy, których nie można by spotkać gdzie indziej, u innych powieściopisarzy lub w innych typach twórczości (na przykład w filmie). To samo, chociaż w ograniczonym zakresie, odnosi się do jego produkcji własnej, niezbyt zresztą obfitej. Oprócz własności indywidualizujących i różnicujących poszczególne pozycje, pojawiają się w niej cechy powtarzalne, obecne w więcej niż jednej powieści, pozwalające rozpoznać w nich wspólny wzór. Jest nim na przykład schemat biografii, porządkujący losy głównego bohatera. Za inne jego składniki można by uznać ostentacyjny, rozmyślnie prowokujący czytelnika autobiografizm, publicystyczność, sceny porno, sceny komiksowe, obrazy okrucieństwa, migawki z życia „wielkiego świata”, przemieszanie intelektualizmu z sensualizmem. Wyliczenie powyższe nie wyczerpuje zresztą składników wspomnianego wzoru.

Pojawia się zatem problem typu powieści, który produkcja ta realizuje i który — ze względu na sposób jego skomponowania — należałoby przyrównać do koktajlu, wielkomiejskiej dyskoteki lub magazynu w stylu *digest*. Powtarzalność ogólnej formuły „składanki różnorodności” uzasadniałaby pogląd (zapewne nazbyt skrajny), iż Kosiński jest w rzeczywistości autorem tylko jednej powieści, rozpisanej na poszczególne tytuły i powielanej w rozmaitych wariantach. Za powieść matrycę wypadałoby uznać *Malowanego ptaka*, który przyniósł Kosińskiego sukces i sławę, a następnie — do końca kariery pisarskiej — generował chęć ich powtórzenia, podobnie jak udany film Hollywoodu wywołuje falę naśladownictw i podróbek wykorzystujących powodzenie pierwowzoru.

Malowany ptak był jednak w pisarstwie Kosińskiego czymś więcej niż sukcesem czytelnicznym i rynkowym oraz pasowaniem go na pisarza cieszącego się międzynarodową

renomą. Stanowił on odkrycie — usankcjonowane przez odbiór — znaczeniowo pojemnej i perswazyjnie nośnej formuły powieściowej. Mieściły się w niej i przenikały wzajemnie ważne dla drugiej połowy XX wieku dyskursy: historyczny, etniczny, etyczny, egzystencjalny, ideologiczny i kulturowy. Jeśli nawet poszczególne własności powieści same w sobie nie były wynalazcze, to ich nagromadzenie i połączenie w całość powodowało przejście „ilości w jakość”: powstanie utworu znaczącego, o trwałej wartości. *Malowany ptak* — dzięki skrajności i graniczności przekazywanych w nim doświadczeń, paraboliczności narracji i uniwersalizmowi przesłania skierowanego do czytelników — wyraził optimum pisarskich kwalifikacji i możliwości Kosińskiego. Następnie utwory nie były w stanie już ani zbliżyć się do niego, ani poza niego wykroczyć. W ten sposób można tedy uzasadniać pogląd, iż Kosiński był w istocie rzeczy autorem tylko jednej — w domyśle: tylko jednej liczącej się — powieści.

Kwestia tego, jak oceniać pozostałe osiem powieści Kosińskiego jest oczywiście sporna. I choć żadna z nich nie uzyskała zwięzłości i zwartości formy *Malowanego ptaka*, dramatyzmu jego fabuły i powściągliwości narracji, wyrazistości sylwetki głównego bohatera i postaci pobocznych, kondensacji, wielopłaszczyznowości i symbolizmu znaczeń, to podporządkowanie ich wspomnianej powieści matrycy wydaje się usprawiedliwione tylko częściowo. Brak zgody na podporządkowanie tego rodzaju wynika tu przede wszystkim z faktu, iż pozostałe powieści — począwszy od *Kroków* i na *Pustelniku z 69 ulicy* skończywszy — dają się odczytywać jako ustawiczne poszukiwanie przez Kosińskiego nowej formuły powieściowej, która przekroczyłaby granice, jakie zakreślał *Malowany ptak*. Wypada wątpić, czy pisarzowi się to udało. Jednak sceptycyzm taki, choćby umotywowany, musi uwzględniać stan faktyczny. Otóż poszukiwanie przez Kosińskiego nowych formuł wyraziło się praktycznie w różnicach między kolejnymi utworami. Czy różnice te miały charakter zasadniczy, czy podrzędny, to już osobna sprawa. Wiążący w tym miejscu jest wniosek, iż utrudniają one redukcję kolejnych powieści Kosińskiego do pierwowzoru.

W pisarstwie tym liczą się zatem nie tylko ogólne i stałe reguły, lecz także różnice, które wyznaczają od nich odstępstwa oraz ograniczają ich zakres i zasięg. Dążenie do znalezienia wspólnego dla wszystkich powieści Kosińskiego wzoru wypada więc zastąpić myśleniem w kategoriach *continuum*, którego bieguny reprezentowałyby wartości skrajne. Z punktu widzenia poetyki do roli tej nadają się najlepiej *Malowany ptak* na jednym krańcu *continuum* i *Pustelnik z 69 ulicy* na krańcu przeciwnym. Fakt, iż pierwszy z tych utworów otwiera twórczość powieściową Kosińskiego, zaś drugi ją zamyka jest tu znacznie mniej ważny niż to, iż *Malowany ptak* ucieleśnia w niej biegun fabularności, natomiast *Pustelnik z 69 ulicy*

— biegun metanarracji, autorefleksji i autotematyczności. Ośrodkiem skupienia dla pierwszego typu jest postać bohatera (Dziecko), dla drugiego — narrator. Trzeba też tu dodać, że akcentowanie różnic w powieściowym *continuum* nie powinno prowadzić do ich fetyszyzowania, a tym samym do zacierania lub ignorowania podobieństw. Opozycyjność *Malowanego ptaka* i *Pustelnika z 69 ulicy*, tak przecież pod wieloma względami wyrazista i wręcz narzucająca się, ulega osłabieniu, lub niwelacji wtedy, kiedy na czoło wysuwa się stosunek narratora lub bohatera do autora. Zamierzony, wykreowany autobiografizm, niekoniecznie zresztą zgodny z rzeczywistością, wydaje się oba te biegunowo usytuowane utwory łączyć i upodabniać do siebie.

Jeśli przedmiotem analizy jest sztuka powieściopisarska, to nasuwa się pytanie, jakich zjawisk ona w pierwszej kolejności dotyczy czy też powinna dotyczyć. Dostosowując teorię do konkretnego pisarza, wypada wyodrębnić następujące zakresy jej zainteresowań: 1) narrator i narracja, 2) bohater i fabuła, 3) dystans epicki, 4) stosunek narratora do bohatera i autora, 5) stosunek formy powieściowej do odbiorcy. Wymienione zagadnienia nie wyczerpują, rzecz jasna, sztuki powieściowej Kosińskiego, jednakże dostarczają wglądu w sprawę dla niej dość istotne. I to właśnie stanowi cel tych uwag.

Narrator i narracja stanowią z pewnością jeden z ważniejszych kluczy do powieści Kosińskiego, choć jest rzeczą sporną — raczej tego okażą się później — czy jest to klucz najważniejszy. W pisarstwie jego narrator i narracja stają się problemem, jak zwykle się mówić, w sobie i dla siebie jedynie w *Pustelniku z 69 ulicy*, natomiast w pozostałych powieściach — w pewnym stopniu także w tej ostatniej — w roli narratora występuje bądź to bohater powieści (*Malowany ptak*, *Kroki*, *Diabelskie drzewo*, *Cockpit*), bądź też narrator, mimo iż formalnie opowiada o bohaterze w trzeciej osobie, reprezentuje jego punkt widzenia (*Randka w ciemno*, *Pasja*, *Gra*). Pewną osobliwością jest tu opowiadanie *Wystarczy być*, gdzie pojawia się klasyczny narrator trzecioosobowy i wszytkowiedzący, ale literacki status tego utworu jest wątpliwy: można uznać go za zbeletryzowany scenariusz filmowy. Wypada więc odnotować dążność do personalizacji narratora, co w powieści XX wieku nie jest niczym niezwykłym, jednakże u Kosińskiego personalizacja ta — poza konsekwencjami dla sposobu opowiadania i przedstawiania świata — przybiera dodatkowe funkcje i znaczenia.

Staje się ona mianowicie nośnikiem natarczywie sygnalizowanego i sugerowanego przez Kosińskiego autobiografizmu fabuły powieściowej, a także, jak w *Pustelniku z 69 ulicy*, autobiografizmu samej narracji, jej przebiegu, momentu spełniania się oraz erudycyjnego warsztatu i zaplecza. Opis tej sygnalizacji i technik sugestii — to odrębna sprawa i temat na osobne opracowanie. Warto jednak podkreślić, że zbieżność rysów

narratora w roli bohatera lub bohatera prezentowanego w trzeciej osobie z autorem ma na ogół w powieściach Kosińskiego charakter symulowany oraz nosi wszelkie znamiona literackiej mistyfikacji. Dzieje głównych postaci *Malowanego ptaka* (Dziecko), *Kroków* (ja narratora i bohatera w jednej postaci), *Diabelskiego drzewa* (J. J. Whalen), *Randki w ciemno* (Levanter), *Cockpitu* (Tarden) czy *Pasji* (Fabian) nawiązują do tych czy innych powszechnie znanych faktów i wydarzeń z biografii autora, jednakże ich tożsamość z nim, jak wykazało to chociażby stosowanie klucza autobiograficznego do lektury *Malowanego ptaka*, jest wątpliwa. Jeśli spojrzeć na rzecz z punktu widzenia poetyki, rozstrzygające znaczenie ma tu literacki, tekstowy fakt symulowania autobiografizmu, nie zaś autobiografizm jako taki, rzeczywisty.

Jedną z funkcji, jaką spełnia on w narracji Kosińskiego, polega na defikcjonalizacji fikcji literackiej oraz tworzeniu iluzji weryzmu i tzw. dokumentu personalnego. Narzuca on czytelnikowi powieści taką strategię lektury, która nakazuje mu zrelacjonowane lub przedstawione w niej zdarzenia odnosić do rzeczywistości pozaliterackiej oraz interpretować i oceniać je w kategoriach innych niż gier narracyjno-fabularnych, fikcjonalnych, estetycznych lub konwencjonalnie literackich. Najbliższą i bezpośrednią rzeczywistością pozaliteracką powieści jest oczywiście jej autor, pisarz, zaś osadzenie fabuły w jego biografii — o ile jest dostatecznie sugestywne, udane — nadaje narracji znamiona relacji z autopsji, żywego świadectwa, dokumentarnego zapisu. Odwrotną stroną zabiegu defikcjonalizacji jest tedy uprawdopodobnienie narracji oraz uwiarygodnienie narratora, chwytów tak znane i stare, jak znana i stara jest sama powieść.

Sygnaly i sugestie autobiograficzne w powieściach Kosińskiego zdradzają również inny podtekst. Odzwierciedlają one niektóre własności współczesnej kultury literackiej oraz cywilizacyjną kondycję powieści, która stopniowo, choć nieodwracalnie nabywa cech towaru oraz dostosowuje się do warunków rynku, podobnie jak do panujących w społeczeństwach postindustrialnych i postmodernistycznych sposobów konsumpcji. Warunki rynku utożsamiają wartość literacką, estetyczną i, by rzecz to staromodnie, duchową utworu z jego sukcesem czytelniczym i finansowym. Zwykle łączy się to z nagłośnieniem nazwiska i upublicznieniem prywatnego życia pisarza, zaś odniesienie sukcesu wymaga z kolei dostosowania produkcji literackiej do panującego w epoce sposobu jej konsumpcji, który, jak wiadomo, określa i wyznacza tzw. czytelnik masowy.

Jego nawyki i upodobania nie biorą się znikąd. Urabia i kształtuje je codzienne obcowanie z massmediami oraz kulturą popularną. Związki z tą kulturą i stosunek do niej objaśniają

autobiograficzną symulację u Kosińskiego. Zbliżają jego utwory do funkcjonujących w masowej dystrybucji poppowieści i pornopowieści.

Kultura ta domaga się bowiem łączenia produktu z życiem jego wytwórcy. Działanie tego wymogu okazuje się jednak przewrotne w zastosowaniu praktycznym. Warunki rynku i masowej konsumpcji powodują bowiem nieuchronną przemianę owego „życia” w kolejny wyrób sfingowany na użytek przeciętnego — najbardziej wpływowego — czytelnika, odzwierciedlający jego zainteresowania, gusty, aprobowane przezeń wartości i wzory zachowań. W logice kultury popularnej optymalnym rozwiązaniem staje się, jak to ma miejsce u Kosińskiego, wpisanie stosownie sfingowanego biogramu w strukturę powieści. Daje to efekt co najmniej podwójny: jeśli utwór, tak jak *Malowany ptak*, jest odkryciem artystycznym i ucieleśnieniem doświadczenia uniwersalne, wynosi on osobę pisarza; jeśli natomiast powieść jest mizerna, jak *Randka w ciemny* czy *Gra*, nazwisko autora nobilituje kicz. Działa tu pospolity w popkulturze mechanizm transferu: przenoszenia wartości nazwiska na wyrób i odwrotnie, przekształcenie sukcesu wyrobu w nazwisko. Dzięki „trafieniu”, jakim się okazał *Malowany ptak*, Dziecko zamieniło się — niczym Gustaw w Konrada, a 44 w Mickiewicza — w Kosińskiego, zaś *Kroki*, powieść wobec *Malowanego ptaka* wtórna i naśladowcza, zdobyła National Book Award. Dalsze losy omawianego pisarstwa wpisują się w konsekwencje początkowego sukcesu, a faktycznymi współautorami powieści Kosińskiego stały się reklama, przemiana pisarskiej indywidualności w komercyjnego gwiazdora, rynek.

Jeśli nawet opis powyższego mechanizmu jest prawdziwy, to i tak nie tłumaczy on do końca, dlaczego poszczególne utwory posiadają takie a nie inne własności oraz różnią się między sobą. To samo dotyczy ich powiązania z mediami i popkulturą. Objaśniają one ogólne warunki funkcjonowania i ewentualnie typ pisarstwa, ale nie jego swoistość, rysy indywidualne. Te ostatnie nadaje powieściom Kosińskiego przede wszystkim ich bohater.

Już sama bliskość między narratorem i bohaterem wskazuje na szczególny charakter tego drugiego: w pierwszym rzędzie na pokrewieństwo z autorem oraz kwalifikacje intelektualne. Można by zaryzykować twierdzenie, że bohater powieści Kosińskiego w tym czy innym stopniu pretenduje do odgrywania roli intelektualisty (nie dotyczy to, rzecz jasna, nieszczęsnego Losa z *Wystarczy być*) i właściwość ta rzutuje na jego usytuowanie w świecie przedstawionym: rodzaj aktywności, miejsce w nim zajmowane, stosunek doń. Oczywiście, bohaterowie Kosińskiego — z racji wyrazistej fabularności jego utworów, pisanych jakby z myślą o łatwej ich przeróbce na scenariusze filmowe — występują przede wszystkim, jak to określa współczesna narratologia, w charakterze aktantów, tj. postaci działających,

sprawców, uczestników lub świadków powieściowych wydarzeń. Mają one zwykle przejrzyste i czytelne odniesienia do rzeczywistości pozaliterackiej (szczególnie znamieną jest pod tym względem *Randka w ciemno*, ale inne utwory, *Diabelskie drzewo*, *Cockpit*, *Gra*, *Pasja* czy *Pustelnik z 69 ulicy* niewiele jej ustępują). I to właśnie ujawnia, iż fabuła jako taka ma u Kosińskiego znaczenie na ogół pretekstowe. Zdarzenia ciążą ku egzemplaryczności i parabolizacji, postawy i postęпки bohaterów znaczą zazwyczaj coś więcej niż znaczą dosłownie. I jedne, i drugie bywają ekwiwalentami określonych treści intelektualnych, emocjonalnych i perswazyjnych. Doniosłość bohatera — jako sprawcy uczestnika lub świadka zdarzenia — polega tu jednak na tym, iż bywa on także tym, kto medytuje nad sensem tego zdarzenia i/lub odsłania jego wymowę. Podtekstem powieści jest socjologiczno-cywilizacyjny moralitet.

Umożliwia to i motywuje pisarsko właśnie ów fakt, iż bohaterowi nadaje Kosiński kwalifikacje intelektualisty, tj. wyposaża go w szerokie, zbliżone do samego autora, zdolności rozumienia, odczuwania i komentowania otoczenia i własnych postępków. Jest to dość oczywiste w sytuacji, gdy bohater, jak J. J. Whalen w *Diabelskim drzewie*, jest równocześnie narratorem. Gdy z kolei narrator i bohater występują oddzielnie, tak jak dzieje się to w *Pasji*, szerokie horyzonty myślowe Fabiana zostają fabularnie umotywowane tym, iż — prócz tego, że gra w polo — pisze on także książki na tematy z pogranicza etyki i sportu oraz daje wyrafinowane pod względem intelektualnym odczyty dla studentów w miasteczku uniwersyteckim.

Fabian, bohater *Pasji* podobnie zresztą jak inne główne postacie utworów Kosińskiego, dysponuje więc świadomością edukowaną w stopniu ponadprzeciętnym, zdolnością do przenikliwej refleksji i autorefleksji, rozległą wiedzą o świecie i nagromadzonym doświadczeniem życiowym, umiejętnością przenikliwej obserwacji, inteligencją, zmysłem estetycznym, poznawczą dociekliwością. To te cechy określają jego badawczy stosunek do życia, do świata i do siebie samego. Uzasadniają i czynią wiarygodnym posługiwanie się przez niego językiem współczesnej psychologii, socjologii czy antropologii filozoficznej w nazywaniu i definiowaniu różnego typu sytuacji, w których się znalazł lub w których przychodzi mu działać. Dzięki obdarzeniu bohatera samowiedzą i zdolnościami diagnostyczno-analitycznymi, powieści Kosińskiego stają się narracją o podtekście i funkcji eseistycznej. Zamieniają się w opis — często zdystansowany, ironiczny lub sarkastyczny — współczesnej cywilizacji, społeczeństwa, obyczajów, kultury, kondycji jednostki.

J.-P. Sartre napisał kiedyś, że nazwać to pokazać, a pokazać — to zmienić i że pisarz wyposaża społeczeństwo w świadomość nieszczęśliwą, ponieważ wydobywa to, czego nie

chce ono oglądać. Kosiński na tle Sartre'a wydaje się pisarzem zachowawczym i z pewnością jakakolwiek zmiana nie była jego ideałem lub celem. Jako producent powieściowego — by użyć jego własnego określenia — supermarketu seksu wyraźnie świadomości nieszczęśliwej nie cenił i nie dążył do jej rozbudzenia u czytelnika. Można by sądzić, że podsuwał mu przed oczy właśnie to, co ten skrycie pragnął oglądać. Ujmował przecież kreślone przez siebie sceny powieściowe jako ekwiwalenty pożądania, formy ich zaspokojen zastępczych, fikcyjne realizacje tłumionej nienawiści, niewyżytego okrucieństwa, niezaspokojonego pożądania seksu, władzy i bogactwa, pragnienia zemsty i stosowania przemocy. Bohater *Randki w ciemno* nie cofnął się nawet przed kazirodzym stosunkiem z własną matką. Mimo tej postawy hedonistycznego estety i społecznego konformisty, powieści Kosińskiego zachowują dwuznaczność, która zalecaną ongiś przez R. Barthesa „przyjemność lektury” czyni podejrzaną i zbliża nieoczekiwanie żydowsko-amerykańsko-polskiego pisarza do jego francuskiego antagonisty. Kosiński obnaża bowiem proceder obnażania w literaturze i cywilizacji współczesnej, choć także, co nieuniknione, sam pada także ofiarą własnej, demaskatorskiej perfidii, ponieważ przynależy do świata, o którym opowiada i podlega obowiązującym w nim regułom postępowania.

Odwiedziny Fabiana i jego przyjaciółki Vanessy, postaci z *Pasji*, w klubie o nazwie „Wymiana snów” unaoczniają wspomnianą dwuznaczność związaną z demaskatorstwem Kosińskiego. Wystawianie intymności i nagości na pokaz kieruje się szczytną ideą wolności, której granicą pozostaje, jak to formułuje bliski Fabianowi narrator *Pasji*, totalne wyzwolenie się spod wszelkich hamulców. Dwuznaczność sytuacji przedstawionych w klubie „Wymiana snów”, podobnie jak mnóstwa innych sytuacji tego rodzaju w całej twórczości Kosińskiego, polega jednak na tym, że idea „wyzwolenia się spod wszelkich hamulców” nie dotyczy bynajmniej wyzwolenia się od zniewalającego pragnienia bycia widzianym i zamiany intymności w podniecający, publiczny spektakl. Dla omawianego pisarza wolność jawi się deklaratywnie przede wszystkim w wymiarze negatywnym, jako „wyzwolenie od czegoś”, lecz praktycznie, w sferze koncepcji i techniki powieściowej sprowadza się do wyszukiwania i dostarczania czytelnikowi wymyślnych podniet. Opis odwiedzin w klubie „Wymiana snów” jest tego jednym z niezliczonych przykładów, a dwuznaczności epizodu nie likwiduje to, iż narrator i bohater demonstrują wobec niego wyniosły lub sceptyczny dystans.

Przywołane sytuacje wykazują, iż postawa narratora lub bohatera nie wyczerpuje się jedynie w badawczym stosunku do świata przedstawionego i rzeczywistości pozatekstowej. I jeden, i drugi zajmują wobec nich postawę eksperymentatorów i manipulatorów.

Doświadczają ich uległości i siły oporu, doświadczają ich granic. To zaś dowodzi, iż powieści Kosińskiego — mimo widocznego w nich zachowawczego stosunku do świata — wyrażają dążenia transgresywne, choć wydają się one płytkie i ograniczone, podporządkowane logice rynku i czytelniczko-finansowego sukcesu. Ich faktyczny, nie zaś deklarowany zakres działania sprowadza się do sensualnych podniet, wymiany zużytych na nowe, jeszcze bardziej ekscytujące. Gdy uwzględnić, iż sensualne transgresje dokonują się u Kosińskiego w oprawie intelektualnej, z domieszką dystansu, sceptycyzmu, ironii i sarkazmu, to analizowane tu popowieści nie tracą, oczywista, znamion przedmiotu doraźnej konsumpcji, lecz wyraźnie aspirują również do stania się konsumpcją elity, do satysfakcjonowania gustów bardziej wybrednych. Filozofujący intelekt Kosińskiego wytwarza w nich zastrzeżoną dla wybranych nadwartość luksusu. I to ona wyznacza kolejną dwuznaczność ukrytą w pisarstwie omawianego autora. Jego powieści uzyskują status bądź to kultury popularnej dla elity, bądź kultury elitarniej dla masowego odbiorcy. Dwuznaczności tej z pisarstwa Kosińskiego usunąć nie sposób. Przesądza ona zresztą o jego odrębności i specyfice.

Trudność w rozpoznaniu i ocenie tej twórczości przejawia się w tym, iż narzuca się w niej albo ten pierwszy aspekt, albo ten drugi, podczas gdy w rzeczywistości istnieją one równocześnie. Poetykę powieściową Kosińskiego określa połączenie powieści wulgarnej z powieścią intelektualną. Mezalian ten rodzi kolejne mezalianse, jednakże brak tu miejsca, by je szczegółowo omawiać. Wypada jeszcze zwrócić uwagę na parę innych właściwości tego powieściopisarstwa. Można je, rzecz jasna, tylko zasygnalizować, a szersze omówienie należy odłożyć na inną okazję.

W kategoriach tradycji i kultury literackiej sztukę powieściową Kosińskiego współwyznaczają różne nurty dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej powieści europejskiej — nie od rzeczy byłoby tu wspomnieć polski naturalizm z *Chłopów* Reymonta, może Balzaca i Zolę, Dostojewskiego, powieści paraboliczne Kafki, francuskich egzystencjalistów, narracyjne parafrazy teatru absurdu i okrucieństwa itp. — amerykańska popkultura oraz niektóre motywy zamerykanizowanej myśli żydowskiej, takie jak idea „drogocенności własnego istnienia”, którą przejął on od A. J. Heschela. Wyliczanie wpływów, jakim pisarz ten podlegał, oraz tradycji, do jakich nawiązywał mija się jednak w gruncie rzeczy z celem, ponieważ w *Pustelniku z 69 ulicy* czy w zbiorze szkiców *Przechodząc obok* on sam takich wyliczeń dokonał. Badawczo istotne jest natomiast pytanie, jaki twór z połączenia tych różnorodnych materii się wyłonił, jaki stop powstał w rezultacie wymieszania ich w tyglu powieści.

Jeśli stop ten mierzyć szczerą miarą, to można powiedzieć, iż z wymieszania tradycji i kultur wyłoniła się literacka antropologia, której treścią jest przenikliwy, pozbawiony złudzeń i w istocie rzeczy pesymistyczny obraz współczesnego człowieka oraz jego społecznego i cywilizacyjnego otoczenia. Symbol pomalowanego ptaka — istoty, która garnie się do swoich, do gromady, lecz którą gromada z racji jej odmiennej barwy odtrąca i zabija — jest może zbyt jaskrawy, graniczny i spektakularny, by antropologię tę wyrażać w jej złożoności i pełni, jednakże dobrze oddaje jej styl, sposób patrzenia na świat, na jednostkę i związki z innymi ludźmi. Ujmuje ona człowieka wyłącznie w poziomie, w pozycji horyzontalnej i — by wyrazić to językiem filozofów — w immanencji jego własnego życia, którego doświadczeniem fundamentalnym jest uczucie niespójności i nieciągłości i które spełnia się wyłącznie w punktualnie i hedonistycznie pojętej teraźniejszości. Człowiek ten nie może zajrzeć w głąb swej samoświadomości, ponieważ jest ona pusta. Ulotniło się z niej w ogóle lub rozpadło na strzępy porwanych wrażeń jego ego, zaś superego straciło jakkolwiek władzę nad nim. Nie może odwołać się do etyki, ponieważ etyka uległa zawieszeniu w sytuacji, w której pożądanie i jego satysfakcja stały się jedyną racją i miarą czynów jednostki. Nie może wesprzeć się na drugim człowieku, ponieważ, jak ma się to z Fabianem z *Pasji*, zauważa on, iż ten drugi jest namiastką telewizora. „Nie potrafię powiedzieć, reflektuje się J. J. Whalen w *Diabelskim drzewie*, czy samoświadomość jest źródłem energii, czy impotencji. Moje prawdziwe ja jest aspołeczne (...)”. Nasuwa się jednak pytanie, czy ja aspołeczne może być w ogóle „prawdziwe”? I czy nazwa „ja” jest jeszcze wobec niego stosowna? Literacka antropologia Kosińskiego sygnalizuje powrót współczesnego człowieka do dżungli, ale tą dżunglą — jakże inaczej niż u Kiplinga — stało się dla niego wielkie miasto, moloch, którego na domiar złego on sam stworzył z myślą o wygodzie i wywyższeniu się ponad przyrodę.

Usprawiedliwieniem dla świata, który wyzbył się myśli o transcendencji innej niż licytacja podniet podnietami, pożądania nowym pożądaniem, produkcji jeszcze większą produkcją, a konsumpcji konsumpcją bardziej dostępną, obfitszą i bardziej wyrafinowaną, jest mit. Naturalnie, chodzi tu o mit, który powyższą licytację oswaja, uzasadnia, zamienia w ideał i przekształca w normę postępowania, słowem, upiększa. Trzeba jednak odróżnić mit obiektywny, który pragnie ogarnąć świat jako całość i człowieka jako jego część, od mitologii, które tę relację odwracają i wszelkie *esse* sprowadzają do *esse percipi*. Ten właśnie przypadek — aczkolwiek nie tak może przejrzysty i jednoznaczny, jak sugeruje powyższe wprowadzenie — przedstawia Kosiński. Narracja personalna jest w jego powieściach formą prezentacji świata w subiektywności narratora lub bohatera, zaś

subiektywność ta jest wstępnym i pierwotnym warunkiem zaistnienia świata i pojawienia się go jako obrazu. Wypada jednak zauważyć, że ram tego obrazu nie może ukształtować ani ów świat, który z istoty rzeczy jest czymś pochodnym wobec subiektywności, ani też subiektywność, która z kolei jest czymś galaretowatym i rozmazanym. Ramy te może stworzyć jedynie mit, mianowicie ów mit ponadindywidualny, intersubiektywny, w który wpisują się pisarz i jego produkcja literacka.

Mit ten bywa konstrukcją zazwyczaj złożoną, ale zasada doboru jego składników jest stosunkowo prosta. Tworzą je znaki (sygnalizacje) wartości, które zamieniły się w oczywistość i zakrepiły w tym stanie. Tym samym utraciły one właściwy im — właśnie jako wartościom— dramatyzm rozpościerającego się przed jednostką „pola konfrontacji i wyboru”, transcendencji w sferze historii, w życiu społecznym, w kulturze. Przestały być tematem refleksji i próby losu, stały się natomiast ich ograniczeniem, zamknięciem, trzymającym jednostki na uwięzi, nie pozwalającym przebić się poza narzucone zniewalająco oczywistości. Powieści Kosińskiego przypominają w tym względzie klatki, których mieszkańcy — autor i jego czytelnicy — doskonale wiedzą o tym, iż zamknięto ich w klatkach, czują się w nich nie najlepiej, chcieliby się nawet z nich wydostać, ale żadną miarą nie są w stanie tego uczynić, zresztą nie wierzą, by mogło się to kiedykolwiek udać. Trudno też zaprzeczyć, iż pobyt w klatkach zamienionych na supermarkety seksu oraz obficie zaopatrzonych w analgetyki i powieściowo-telewizyjną gumę do żucia nie dla wszystkich bywa udręką. Prawo wyboru, fundament wolności w rozumieniu Zachodu, obejmuje je również. Mit na swoją korzyść obraca także argumenty przeciwko mitowi.

Utworki Kosińskiego, tak często nawiązujące do poetyki komiksu i fabuł na poły baśniowych, mitologie współczesności eksploatują (i krzewią, utrwalają) w znaczeniu dosłownym, wprost. Ożywiają figury i tematy mityczne, które należą do żelaznego repertuaru współczesnej kultury Zachodu. Pojawia się wśród tych figur i Fabian z *Pasji*, samotny cowboy i „jeździec przez życie”, i nieszczęśliwy, przytłoczony nadmiarem bogactwa milioner J. J. Whalen z *Diabelskiego drzewa*, i wszechpotężny, działający niewidzialnie były tajny agent Tarden z *Cockpitu*, i George Levanter z *Randki w ciemno*, „półbosko” wyższy nad wszelkie normy etyczne, i wiele jeszcze innych tego formatu postaci, powielanych bez końca w literaturze, filmach, komiksach, serialach telewizyjnych, kasetach video i wszędzie tam, gdzie się tylko da. Do figur tych należy również Dziecko, wędrujące w *Malowanym ptaku* przez niewysłowienie okrutny, lecz Andersenowski i baśniowy w swych założeniach narracyjno-fabularnych świat dziczy i wojny. Do zabiegów mityzujących wypada zaliczyć także zaaranżowaną z rozmachem „na wielkiej scenie mass mediów” identyfikację autora

powieści z Dzieckiem. Stawia ona Jerzego Kosińskiego wśród reanimowanych przez niego figur mitycznych — i, niestety, także wśród ofiar, jakie zwykle pociąga za sobą tworzenie mitów i wiara w mity. Ofiary te — prawdziwe — uzmysławiają, że mity są czymś więcej niż tylko fikcją.