


Iwona Gralewicz-Wolny  <https://orcid.org/0000-0001-5508-9805>
Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: iwona.gralewicz-wolny@us.edu.pl

„Wewnątrz siebie samej”. Praktyka twórcza Olgi Tokarczuk w świetle opowiadania *Szkocki miesiąc z tomu Gra na wielu bębenkach*

“Inside Yourself” Creative Practice of Olga Tokarczuk in the Context of Short Story *Scottish Month* from the Volume *Playing on a Multitude of Drums*

Abstract: The article is concerned with one of the most important aspects of Olga Tokarczuk’s oeuvre, which is the topic of writing practice. The Noble Prize winner addresses it not only in her essays, but also in her opinion pieces, showcasing through it the constant and cautious observation of her own creative process. The reflexion on the relation between literature and reality is also presented in the literary texts, to which amongst others belongs the short story *Scottish Month* from the volume *Playing on a Multitude of Drums*. The text interpretation presented in the article addresses the question of situating the creative act at the crossroads of what is real and what is imagined, being connected – as a consequence – with perceiving the writer as a person who simultaneously writes and is written. The epitome of this meta-literary multiplication is the main protagonist – the character, narrator and alter ego of the author at the same time, who becomes aware of her involvement with the multilayered structure of truth and fiction.

Keywords: Olga Tokarczuk, *Scottish Month*, autothematism, writer’s craft

Streszczenie: Artykuł dotyczy jednego z ważniejszych wątków twórczości Olgi Tokarczuk, jakim jest temat praktyki pisarskiej. Noblistka porusza go zarówno w swojej eseistyce, jak i w wypowiedziach publicystycznych, dowodząc tym stałej i czujnej obserwacji własnego procesu twórczego. Refleksję nad związkiem literatury z rzeczywistością prowadzi także w tekstach literackich, do których należy między innymi opowiadanie *Szkocki miesiąc z tomu Gra na wielu bębenkach*. Przedstawiona w artykule interpretacja tego utworu odnosi się do kwestii usytuowania aktu twórczego na skrzyżowaniu tego, co realne, i tego, co wyobrażone, wiążąc się w konsekwencji z postrzeganiem twórcy jako tego, kto zarazem pisze i jest pisany. Uosobieniem owego metaliterackiego zwielokrotnienia jest tu postać protagonistki – jednocześnie

bohaterki, narratorki i *alter ego* pisarki, która w miarę rozwoju fabuły uświadamia sobie swoje uwikłanie w szkatułkową strukturę prawdy i fikcji.

Słowa kluczowe: Olga Tokarczuk, *Szkocki miesiąc*, autotematyzm, warsztat pisarski

*Gregor Samsa jest dla mnie nie mniej realny niż Kafka*¹.

Temat pisma i praktyki pisarskiej stanowi jeden z ważniejszych wątków twórczości Olgi Tokarczuk, autorki chętnie i często wypowiadającej się na temat mechanizmów warsztatowych literatury, nieustannie krążącej myślą wokół pytań sformułowanych w jednym z wywiadów: „Co to jest ten proces pisania? Skąd właściwie biorą się w nas postaci literackie? Kim jest narrator?”². Zarówno eseistyka autorki *Czulego narratora*, jak i jej narracje publicystyczne dowodzą stałej i czujnej obserwacji własnego procesu twórczego, przekładanej na refleksję nad wieloznacznym związkiem literatury z rzeczywistością. Nagroda Nobla, którą uhonorowano dotychczasowy dorobek literacki Tokarczuk, z oczywistych powodów nadała kwestii procesu twórczego charakter kluczowy, czyniąc ją wręcz obowiązkowym punktem wywiadów z laureatką. Nie negując przydatności pozyskanych tą drogą ustaleń dotyczących specyfiki warsztatu twórczego pisarki, myślę, że warto poszukać jego wyznaczników także poza medialnym nurtem, który z założenia karmi się przekazem prostym i bezpośrednim, niuanse i subtelności pozostawiając w tym wypadku literaturze. To właśnie na jej polu Tokarczuk kreśli frapującą, przemawiającą do wyobraźni tezę o wątpliści granicy między byciem piszącym a byciem pisanim oraz o swoistej dezorientacji poznawczej twórcy jako nieuniknionej konsekwencji działań na styku fikcji i realności. Argumentów na rzecz owej tezy szukam w opowiadaniu *Szkocki miesiąc* z tomu *Gra na wielu bębenkach*, wydanego w roku 2001, na długo przed tym, nim jego autorka ujrzała przed sobą las mikrofonów i tłum dziennikarzy domagających się odpowiedzi na pytania o tajniki jej warsztatu.

Fabuła opowiadania *Szkocki miesiąc* odnosi się do sytuacji twórczego pisania w sposób równie bezpośredni, co oryginalny. Narratorka utworu, a zarazem jego główna bohaterka, z zawodu pisarka³, korzysta z oferty nieznanym Brytyjki, która zapragnęła na prawach mecenatu przyjąć pod swój dach autorkę z Polski i stworzyć jej warunki do pracy nad książką. Rzeczywiście, zarysowana w opowiadaniu przestrzeń ma w sobie coś z mikroklimatu domu pracy twórczej, z jego

¹ O. Tokarczuk, *Kim jest autor?* [w:] teże, *Lalka i perła*, Kraków 2001, s. 14.

² O. Tokarczuk, *Pisanie jest dla mnie stanem nieustannej uwagi* [w:] M. Nogaś, *Z niejednej półki. Wywiady*, Warszawa 2020, s. 654.

³ Warto przyjrzeć się tej postaci w kontekście uwag Ewy Kraskowskiej zawartych w artykule: *Autotematyzm a tzw. literatura środka. Na przykładzie powieści kobiecej* [w:] *Nowy autotematyzm? Meta-refleksja we współczesnej humanistyce*, red. A. Waligóra, Poznań 2021, s. 89–100. Badaczka obserwuje na gruncie powieści kobiecej proces uprzystępniania autotematyzmu czytelnikom przez wprowadzanie go w konseksję z realizmem i odłączenie od awangardy. *Szkocki miesiąc*, choć reprezentuje inny gatunek literacki, wydaje się dobrym przykładem tego zjawiska.

podstawowymi wyróżnikami, to jest ciszą i wolnością od obowiązków dnia codziennego, czynnie przejętych przez gospodynię. Mamy tu zatem do czynienia z realizacją pewnej utopii, doskonale znanej wszystkim ludziom pióra, skazanym niejako na nieustanną walkę z otoczeniem o prawo do odosobnienia i koncentracji na pracy o tak mało spektakularnych, z materialnego punktu widzenia, efektach. Dystans do spraw świata jest w tej fabule wątkiem ważnym, rozgrywanym na kilku poziomach, poczynając od odległości geograficznej (narratorka przylatuje do Wielkiej Brytanii z Polski, od której, na poziomie symbolicznym, dodatkowo oddala ją utrata bagażu na lotnisku) oraz odmiennych narodowości (gospodyni nazywa się „Scotsman”, SzM⁴, s. 54) i języków („Mój angielski, jak pani widzi, jest dość ubogi. Nie mam zdolności do języków”, SzM, s. 56), przez różnicę metryki („byłyśmy od siebie oddzielone o pół wieku”, SzM, s. 55) i nawyków obu bohaterek utworu („Po śniadaniu zapalałam w swoim pokoju papierosa, otwierałam okno, bo dym jej przeszkadzał”, SzM, s. 57), a na izolacji pisarki od rozpraszających bodźców pochodzących ze świata zewnętrznego kończąc („Dom cichł. Rzadko dochodził mnie z parku dźwięk kosiarki”, SzM, s. 58). Istotnym dopełnieniem przestrzeni odosobnienia jest obowiązująca w jej granicach, pozwalająca zaoszczędzić czas i energię, rutyna:

Ten czas bez właściwości, punktowany równomiernie godzinami posiłków, perfekcyjnie dzielony na części, przytrzymywał mnie w sobie. Nie było nic do zrobienia, nie zdarzało się nic nagłego, nie dzwoniły telefony, żadne listy nie wytrącały mnie z tej dziwnej kontemplacyjnej równowagi. Wszystko wydarzało się jedno po drugim, nadchodziło z nieubłaganą pewnością. Nigdy nie zabrakło cukru w cukiernicze, nie wysypała się sól, nie rozlało wino. Dom był doskonałym mechanizmem, nakręconą kiedyś dawno pozytywką. Odtwarzał dzień po dniu uparcie i systematycznie [...] (SzM, s. 60).

W wytyczonym na podstawie reguł dystansu i repetycji azyłu bohaterka ma wręcz idealne warunki do pracy, z których skwapliwie korzysta: „Prawie cały dzień pisałam zaskoczona tym ogromem czasu, jaki rozpościerał się przede mną, nie przezywany niczym z wyjątkiem własnego głodu” (SzM, s. 56–57); „Pisałam. Pisałam od rana, z tą pospieszną, ledwie zauważalną przerwą na lunch [...]” (SzM, s. 58)⁵. W tej opowieści o arkadii pisarza wszystko (przynajmniej z pozoru) znajduje się na swoim miejscu: czytelnik może narratorce pozazdrościć twórczej aury miejsca,

⁴ Korzystam z wydania: O. Tokarczuk, *Szkocki miesiąc* [w:] tejsze, *Gra na wielu bębenkach*, Kraków 2015, s. 53–71. Cytaty oznaczam skrótem SzM z podaniem numerów stron, z których pochodzą.

⁵ To pod względem intensywności proces identyczny z tym, jaki Tokarczuk poświadczyła, odpowiadając na pytanie, co jest dla niej impulsem do pisania: „Prawdziwa odpowiedź brzmi: wszystko. Stan uważności pisarskiej w zasadzie nie ma początku i końca. Od momentu, gdy wstaję rano, dosłownie wszystko może się stać tematem lub elementem jakiejś opowieści. Najlepsze pomysły przychodzą do mnie w najmniej oczekiwanych momentach, pod prysznicem, gdy gotuję, oglądam serial, rozmawiam. [...] Nigdy nie jestem na urlopie czy zwolnieniu. Nieustająco słucham i piszę”. O. Tokarczuk, *Pisanie jest dla mnie...*, dz. cyt., s. 668.

w jakie trafiła, a ona sama nie tylko docenia walory domu, w którym gości, lecz także aktywnie korzysta z jego potencjału. W konsekwencji bohaterce stosunkowo szybko udaje się dokonać introspekcji, pogłębionego wglądu w siebie, będącego efektem odwrócenia kierunku nasłuchu, który natrafiając na ciszę otoczenia, w naturalny sposób zwraca się do wnętrza podmiotu. To tam rodzi się refleksja, która odkształca całą sytuację fabularną, wyprowadzając ją poza ramy historii o pisarce obdarowanej potrzebnymi do pracy spokojem, ku problematyce splotu realnego z metafizycznym i roli, jaką wobec tego połączenia odgrywa literatura.

Początkowo uwewnętrznienie narracji wiąże się bezpośrednio z tematyką planowanego utworu – ma to być bowiem opowieść autobiograficzna, a więc wymagająca sięgnięcia do rezerwuaru wspomnień („[...] mam sześć lat i wędruję po rozległych słonecznych równinach Odry⁶, zdumiona bezwarunkowym pięknem po raz pierwszy usłyszanym w radiu «Girl» Beatlesów”, SzM, s. 55). Jednak już na tym etapie historia komplikuje się w sposób, który niejako antycypuje zakończenie utworu. To (subtelne jak dotąd) zawirowanie dotyczy tożsamości instancji narracyjnej, która cytuje fragment swojego tekstu, odnoszącego się na prawach paktu autobiograficznego do własnej osoby, a jednocześnie – przez wpisane w ów tekst realia oraz samą pisarską profesję tudzież płeć i kraj pochodzenia – sugeruje zbieżność z życiorysem autorki opowiadania, wobec której stanowi tym sposobem figurę *alter ego*⁷. W perspektywie zagadnienia praw pisarskiego warsztatu ten szkatułkowy gest zamknięcia tekstu w tekście, „autobiografii” w „autobiografii” nabiera istotnego znaczenia. Można go bowiem potraktować jako pierwszy sygnał rozszczępienia osobowości twórczyni, nieuchronnie powiązanego z kreacją literackich światów procesu transgresji, którego wstępnym, propedeutycznym etapem jest wspomniana izolacja od świata zewnętrznego, a następnie odwrócenie wektora uwagi autora *in altum*. Dla bohaterki *Szkockiego miesiąca* pisanie stopniowo przestaje być tylko pracą przy komputerze⁸, stając się niepostrzeżenie czynnością permanentną, która niczym oddech towarzyszy jej w każdym miejscu

⁶ W jednym z esejów pisarka wspomina: „Kiedy byłam dzieckiem, każdy spacer prowadził nad Odrę”. O. Tokarczuk, *Odra* [w:] *też*, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012, s. 154.

⁷ O dyskretniej autobiograficzności opowiadań zgromadzonych w tomie *Gra na wielu bębenkach* pisała w jego recenzji Magdalena Rabizo-Birek. Zob. też, *Pięknie gra*, „Twórczość” 2002, nr 9, s. 102–106. Badaczce tej zawdzięczam również istotną uwagę, iż opowiadanie *Szkocki miesiąc* „można także rozpatrywać w kontekście autentycznego pobytu autorki w drugiej połowie lat 90. XX wieku na stypendium twórczym w posiadłości Drue Heinz (Amerykanki, dziedziczki wielkiej fortuny «keczupowej») – The International Retreat for Writers w Hawthornden Castle w Szkocji, zarządzanej wówczas przez polskiego pisarza i tłumacza Adama Czerniawskiego”. Por. jego mowa: *Na odejście kasztelana-poety* w książce *Wyspy Szczęśliwe. Eseje o poezji*, Toronto–Rzeszów 2007, s. 249 (pierwodruk „Kultura” [Paryż] 2000, nr 1–2).

⁸ Komputer w *Szkockim miesiącu* to zresztą coś więcej niż tylko cyfrowe wyposażenie pisarskiego warsztatu. Jest on tu czymś (kimś?) w rodzaju wiernego sługi, giermka, oczekującego na rozkazy swojej pani: „Jedyną moją własną rzeczą był przez te dni komputer, który świecił obocho na biurku jak przenośny ołtarzyk” (SzM, s. 58); „Ekran komputera czekał cierpliwie na każde zdanie. Chwytał je, zatrzymywał, aportował moje słowa. Bez mrugnienia przyjmował każde przejęzyczenie, każdą literówkę. Delikatnie ponaglał mnie pulsowaniem kursora” (SzM, s. 67); „Komputer bez cienia wątpliwości przyjmował wszystko. Jego posłuszeństwo onieśmielało mnie” (SzM, s. 67).

i czasie: »[...] pisałam także, chodząc po pokoju w tę i z powrotem, wyglądając przez okno, obserwując niespokojne szkockie niebo, paląc papierosy» (SzM, s. 58). Ta identyfikacja podmiotu z przedmiotem jego działania ostatecznie doprowadzi narratorkę do uznania własnego wnętrza za jedyną możliwą przestrzeń narodzin literatury:

Klasztor, myślałam, tak pewnie jest w klasztorze, rzeczywistość gęstnieje, okazuje się, że jedyne jej źródło mieści się we mnie samej, że nie ma innego świata niż ja sama, że opisywanie świata jest w gruncie rzeczy opisywaniem samego siebie, nie ma innej drogi niż to banalne „poznaj samego siebie” [...] (SzM, s. 58–59).

Konkluzja ta nie pozostaje w sprzeczności z licznymi sygnałami materialności świata przedstawionego, jako że *clou* powyższej obserwacji sprowadza się do przypisania autorowi roli filtra, przez który przechodzą zarówno czynione przezeń obserwacje rzeczywistości zewnętrznej, jak i strumień jego myśli. Dlatego też dość plastycznie nakreślona w *Szkockim miesiącu* materialna tkanka otoczenia jedynie pozoruje obiektywizm, będąc w istocie, li i jedynie, pisarską wizją, bez względu na to, jak bardzo przekornie położony zostanie nacisk na dominację materii:

Bibeloty na pianinie, jakby przyrośnięte do czarnej, lakierowanej powierzchni instrumentu. Obrazy na ścianach tak zadomowione, że prawie się ich nie zauważało. Dywan perfekcyjnie stopiony z drewnianą podłogą, sprowadzony do czystej esencji miękkości pod stopami; mosiężne, wiktoriańskie lampy, ukryte poza własnym światłem (SzM, s. 55).

Opis ten jest czymś w rodzaju próbki możliwości literatury, zdolnej konstruować w języku byty wręcz domagające się zmysłowej percepcji mimo jej obiektywnej niemożliwości. Narratorka *Szkockiego miesiąca* bez wahania demaskuje jednak ów złudny mechanizm, upatrując w nim zresztą głównego źródła atrakcyjności pisarskiej profesji:

Literatura jest jakimś usankcjonowanym, zwolnionym od etyki, społecznie aprobowanym i podziwianym kłamstwem. Myślę, że dlatego pociągało mnie zawsze pisanie. Czy istnieje coś jeszcze innego, co dawałoby takie możliwości zmyślenia, kłamania na różne sposoby, poprawiania rzeczywistości, wymyślenia jej innych możliwości? (SzM, s. 57)

Ta bezpośrednia wykładnia wizji literatury jako zmyślenia, pięknego kłamstwa to oczywiście odprysk odwiecznego teoretycznoliterackiego sporu o fikcję i jej walor poznawczy⁹. Tokarczuk jednak przewrotnie wprowadza ją w obręb tekstu bezsprzecznie literackiego (a więc „kłamliwego”), stawiając tym samym pod znakiem zapytania wiarygodność wyłożonej przed chwilą tezy i przesuując akcent z istoty

⁹ Zob. H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 122–150.

problemu na sam akt poddania go pod dyskusję. Określenie „kłamstwo” ma ze względu na swoje etyczne uwikłanie charakter prowokacyjny, ale to prowokacja w słusznej sprawie. Jej celem jest podjęcie namysłu nad obszarem, po którym poruszamy się jako osoby piszące i czytające, przy czym kluczowe znaczenie ma tu konkluzja o jego zaszeregowaniu z rzeczywistością, wypadałoby dodać: tak zwaną, jako że i jej zdarza się wpisywać w paradygmat zmyślenia chociażby na podstawie postmodernistycznej wykładni surfikcji Raymonda Federmana¹⁰.

To przenikania się światów: realnego i wyobrażonego zabawnie ilustruje inne opowiadanie z tomu *Gra na wielu bębenkach*, zatytułowane *Otwórz oczy, już nie żyjesz*¹¹. Bohaterką utworu jest czytelniczka powieści kryminalnej, która zniecierpliwiona ślimaczącą się akcją dosłownie wkracza do książki, by podkreślić tempo wydarzeń w sposób właściwy literaturze tego gatunku, czyli przez pomnożenie zbrodni i zwiększenie liczby będących ich efektami denatów. Tokarczuk żongluje tu elementami z obu tekstowych porządków (tj. *quasi*-realnego i wyobrażonego), tezę o śladach ich interferencji pozostawiając czytelnikowi. Tę samą koncepcję w opowiadaniu *Szkocki miesiąc* wyklada już wprost (choć należy pamiętać, że owo „wprost” wciąż ma kontekst literacki):

Możliwe jest też, że wyobraźnia wyczerpuje w jakiś sposób rzeczywistość – to, co wyobrażone, nie może się już wydarzyć. I na odwrót – zdarzają się tylko rzeczy niewyobrażone. Mogłoby to znaczyć, że wyobraźnia i rzeczywistość czerpią z tego samego źródła, z poczekalni rzeczywistości. Naczylnia połączone (SzM, s. 53–54).

W świetle tej konstatacji pisarska profesja to nieustanne przemieszczanie się pomiędzy obydwoma płaszczyznami, egzystencja na swój sposób podwójna, nie tylko uniemożliwiająca pisarzowi zadomowienie się w, tak modnym dziś, tu i teraz¹², lecz także niegwarantująca pełni władzy nad wytworami własnej wyobraźni. Dla bohaterki *Szkockiego miesiąca* oznacza to permanentną niespodziankę, gdyż jak twierdzi: „Z jakichś powodów nigdy nie jest tak, jak sobie wyobrażę wcześniej” (SzM, s. 53); „I wszystko było inne, niż sobie to przedtem wyobraziłam” (SzM, s. 54). O przynależnym pisarskiej profesji elemencie zaskoczenia mówi zresztą w wywiadzie sama Tokarczuk: „U mnie nigdy nie wiadomo, w którą stronę to wszystko pójdzie, czy na pewno powieść albo opowiadanie będzie tym, czym wydawało mi się na początku”¹³. Narratorka opowiadania upatruje źródła tej sytuacji

¹⁰ Zob. B. Baran, *Postmodernizm literacki* [w:] tegoż, *Postmodernizm*, Kraków 1995, s. 158–159. Jak pisze krakowski badacz: „Postmodernym zależy na pokazaniu nie tyle wielości znaczeń, ile niemożliwości ustanowienia jakiegokolwiek znaczenia. Rzeczywistość jest jedną z postaci fikcji, co w istocie oznacza też, że fikcja jest jedną z (fikcyjnych z natury) rzeczywistości”. Tamże, s. 157.

¹¹ O. Tokarczuk, *Otwórz oczy, już nie żyjesz* [w:] tejże, *Gra na wielu bębenkach*, dz. cyt., s. 5–52.

¹² Do tej najbardziej współczesnej kategorii czasoprzestrzennej narratorka *Szkockiego miesiąca* odnosi się, dokonując zestawienia swojej osoby jako autorki książki opartej na własnych wspomnieniach z dzieciństwa z, posuniętą w latach, osobą gospodyni: „Gdy się ma tyle lat, nie zdąża się już na wezwanie codziennego tu i teraz” (SzM, s. 55).

¹³ O. Tokarczuk, *Pisanie jest dla mnie...*, dz. cyt., s. 669.

nie tyle w niedostatkach swojej imaginacji, ile w wielości możliwych kombinacji elementów rzeczywistości będących podstawowym budulcem wyobraźniowych konstrukcji. Jak mówi: „Dzieje się w ten sposób dlatego, myślę, że w świecie jest za dużo zmiennych, dużo więcej, niż zdoła pomieścić moja wyobraźnia” (SzM, s. 53). To stwierdzenie jest w istocie postawieniem znaku równości pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią, choć tylko drugą z nich zwykle się dookreślać jako pozbawioną granic. Być pisarzem oznacza zatem znajdować się w posiadaniu specyficznych umiejętności poznawczych polegających nie na dostępie do tak zwanej prawdy o świecie, lecz na wglądzie w nieskończoną ilość jej wersji. Dodatkową komplikacją jest tu, współcześnie nieuniknione, medialne zapośredniczenie, które budzi w narratorce uzasadnioną wątpliwość: „Właściwie znam świat tylko z filmów i książek – czy więc można powiedzieć, że znam świat?” (SzM, s. 53). Uzupełnienia tych źródeł wiedzy pochodzącej z drugiej ręki o, jeszcze bardziej dyskusyjny pod względem wiarygodności, internet dziś w zasadzie nie da się uniknąć. Trzeba przy tym podkreślić, że z punktu widzenia twórcy taki stan rzeczy nie stanowi przeszkody w realizacji jego zasadniczego powołania, które noblistka sprecyzowała w wywiadzie udzielonym Michałowi Nogasiowi: „Dobra literatura stawia zasadnicze pytania, nie daje jednak odpowiedzi”¹⁴. Pomnożenie wariantów wydarzeń, także fikcyjnych, zwiększa niewątpliwie szanse na pomnożenie wyłaniających się z nich pytań, a tym samym na pełniejszą realizację misji pisarza.

Wobec powyższej wielowarstwowości realno-wyobraźniowych przedstawień świata pisarzowi przypisana zostaje rola trickstera odsłaniającego przed czytelnikiem kolejne warianty wydarzeń. W uniwersum Olgi Tokarczuk jego figurą mógłby być drugoplanowy bohater opowiadania *Numery* ze zbioru *Szafa*, uliczny muzykant, który w szkockim stroju gra na kobzie, licząc na datki przechodniów. „Podejrzewam, że to fałszywy Szkot”¹⁵ – tak dzieli się swoimi wątpliwościami z czytelnikiem narratorka *Numerów*, by w ostatniej scenie utworu, widząc, jak mężczyzna przebiera się z kracastej spódnicy w dżinsy, triumfalnie skomentować: „Wiedziałam, że jesteś fałszywy”¹⁶. I kiedy wydaje się, że gra w prawdę i fałsz została niniejszym rozstrzygnięta, ów „Szkot” „[u]śmiecha się tajemniczo i robi do mnie oko”, kwestionując tym mimicznym gestem jednoznaczność wszelkich konkluzji. Można zaryzykować tu stwierdzenie, że postać ta wpisuje się na prawach intertekstu w interpretację formuły tytułowej opowiadania *Szkocki miesiąc*, odnoszącej się nie tylko do miejsca akcji (wówczas tytuł mógłby brzmieć po prostu *Miesiąc w Szkocji*), lecz także do istoty pisarskiej profesji polegającej na jednoczesnym zwodzeniu i uwodzeniu czytelnika, puszczaniu doń oka¹⁷. Wpi-

¹⁴ Tamże, s. 614.

¹⁵ O. Tokarczuk, *Numery* [w:] tejsze, *Szafa*, Kraków 2016, s. 20.

¹⁶ Tamże, s. 51.

¹⁷ W tym porządku mrugnięcia okiem mogłyby się też mieścić drobne, niekonicznie przypadkowe, intertekstualne echa innych opowiadań Tokarczuk, np. przypominający „przenośny ołtarzyk” (SzM, s. 58) komputer narratorki *Szkockiego miesiąca* a bohater opowiadania *Deus ex*, który zasiadał „przed ołtarzem klawiatury” (O. Tokarczuk, *Deus ex* [w:] tejsze, *Szafa*, dz. cyt., s. 55) czy motyw zaginionego na

suje się w tę koncepcję również postać właścicielki mieszkania, którą narratorka anonduje: „Pani – niech się nazywa Scotsman” (SzM, s. 54), dodając jej ponadto jako rekwizyt „szkocką tartanową chustę” (SzM, s. 56), co, jak się okaże, nie pozostanie bez związku z rolą, jaką gospodyni odegra jednocześnie w rozwoju wydarzeń i sposobie ich prezentacji.

Szkocki miesiąc to utwór przewrotnie łączący wizję literatury i zadań jej twórcy z tekstową materializacją owej wizji. Uważnemu czytelnikowi opowiadanie ujawni swój metatekstowy charakter już na etapie incipitu, którego wagę tak mocno akcentują podręczniki pisarskiego rzemiosła: „Pierwsza scena powinna wyglądać tak: idę z walizkami przez wysypany tłucznem podjazd, dzwonię do drzwi, otwiera mi ubrana na czarno służąca” (SzM, s. 53). To jednak tylko – inspirowany rekwizytornią powieści w stylu Agathy Christie – projekt, niezrealizowany z racji omówionego tu już rozminięcia się fantazmatów z „realiami” fabuły, o którym czytamy w odnarratorskim komentarzu. Mimo to za sprawą literackiego instrumentarium i ta wersja znajduje, jak widać, swoje wcielenie, umieszczone na nobilitującej inicjalnej pozycji tekstu. W tym samym porządku mieści się kreacyjny gest mianowania postaci gospodyni słowami: „niech się nazywa Scotsman”, który, sam w sobie niepozorny, w perspektywie metatekstowej nabiera jednoznacznie odautorskiego¹⁸ charakteru jako sygnał „urządzenia” świata przedstawionego utworu¹⁹.

Akt twórczy to jednak coś więcej niż tylko rozstawianie literackich dekoracji, aranżowanie scenografii, w której rozegrają się mniej lub bardziej inspirowane rzeczywistością wypadki, nawet jeśli akt ten nosi znamiona boskiego gestu stworzenia („Rozwijałam moje własne przywiezione przestrzenie, zawracając czas do jakichś własnych początków, nazywając z trudem zapamiętane obrazy”, SzM, s. 58). Warunkująca pisanie introspekcja przynosi bowiem w przedstawionym tu wypadku nieoczekiwany efekt:

Pierwszy raz w życiu pisałam o sobie, ale z zaskoczeniem odkrywałam, że pisanie o sobie tworzy kogo innego. Że nie można być jednocześnie obserwatorem i obserwowanym, poznającym i poznawanym. Pewnie dlatego w każdym wspomnieniu jest jakiś fałsz, a w każdej autobiografii kreacja (SzM, s. 57).

lotnisku bagażu, który znajdziemy też w opowiadaniu *Profesor Andrews w Warszawie*, zamieszczonym w tym samym tomie. Za tego rodzaju mikrohipotezami interpretacyjnymi przemawia opinia samej pisarki wyrażona w jednym z wywiadów: „Lubię w tym, co piszę, tworzyć linki, powiązania, odniesienia”. O. Tokarczuk, *Pisanie jest dla mnie...*, dz. cyt., s. 646.

¹⁸ Właściwsze byłoby być może przypisanie tej kwestii podmiotowi czynności twórczych (podmiotowi utworu), co wykluczają jednak założenia teoretyczne dotyczące tej instancji nadawczej, w myśl których nie ma ona prawa zabrania głosu. Zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] teże, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Kraków 1998, s. 100–116.

¹⁹ Akapit, z którego pochodzi przytoczony cytat, kończy się zdaniem: „Niech to będzie kobieta i Polka” (SzM, s. 54) odnoszącym się do oczekiwań gospodyni względem potencjalnej lokatorki. Analogię w konstrukcji obu cytatów wypada tu potraktować jako przejaw swoistej gry z czytelnikiem, w ramach której przez narrację prezentującą postać przeziera miejscami perspektywa metatekstowa.

W tym miejscu spotykają się wątki uwewnętrznienia pisania i wiążącego się z nim rozszczępienia podmiotu. Różnica między imperatywem „opisz samego siebie” (SzM, s. 59) a „opisz to, co w y d a j e s i ę, że tobą jest” (SzM, s. 59; podkr. I.G.-W.) tylko z pozoru jest nieznaczną. Autobiograficzna narracja – zarówno ta, którą podejmuje w swojej książce narratorka opowiadania, jak i ta, którą czytelnik *Szkockiego miesiąca* byłby skłonny jej przypisać na prawach *alter ego* – wiąże się ze zwielokrotnieniem tekstowych person, ich spotęgowaniem. Mając na uwadze wspomnianą przewrotność gry w literaturę, warto rozejrzeć się po świecie przedstawionym utworu w poszukiwaniu drugiego „ja” narratorki, które wylaniałoby się zgodnie z zaobserwowaną przez nią regułą. Krąg poszukiwań jest zastanawiająco wąski, ograniczony w zasadzie wyłącznie (nie licząc statystującej służącej Margaret) do goszczącej narratorkę Brytyjki. Intrygujące są też ich spotkania przy wieczornym posiłku: „ja z jednej strony stołu, ona z drugiej”, czyli w pozycji konfrontacji, a jednocześnie dialogu, który prowadzą kilkakrotnie, jakby nie dzieliła ich, anonsowana wszak przez narratorkę, bariera językowa; zdarza się także, że w ich rozmowach pośredniczy pismo (bileciki z menu zamówionym na śniadanie, kartka z zaproszeniem do jadalni), czyli podstawowy kanał przekazu tekstu literackiego. Konwersacji daje początek kwestia, która równie dobrze mogłaby być metaforycznym zagajeniem pod adresem pisarki: „Dlaczego pani to robi? Dlaczego zaprasza pani obcych ludzi do swojego domu?” (SzM, s. 59), czyli wnętrza umysłu. W przenośnej lekturze tego pytania role się odwracają, to gospodyni jest teraz postacią z porządku literatury, bliższej jej, niż początkowo nam się wydaje. Drobne ślady tej przynależności są rozsiane po całym tekście: narratorka mówi o niej: „nierealna” (SzM, s. 57), jej przeszłość jest „biało-czarna” (SzM, s. 57), dziwi się sprawności, z jaką „znikała w labiryntach pięt” (SzM, s. 57), a w jej spojrzeniu na siebie dostrzega – tak ważną dla Tokarczuk i jej koncepcji narracji – czułość (SzM, s. 56). Udostępniając narratorce swoją bibliotekę, gdzie ta znajduje „całą półkę książek o Polsce” (SzM, s. 63), i opowiadając jej historię o ukochanym, tragicznie zmarłym pilocie RAF-u, Tadeuszu Poniatowskim, gospodyni wkracza niejako na teren tożsamości swojej gościni, która z kolei wyznaje: „Wieczorem dzwoniłam do domu z budki w miasteczku, upewniając się, że jeszcze istnieję” (SzM, s. 63). Tę wątpliwość można z kolei uznać za formę metaforycznego przejścia do odczucia, jakie towarzyszy samej Oldze Tokarczuk w trakcie pracy nad tekstem literackim: „Staję się nieobecna” – mówi w wywiadzie²⁰.

Postępująca dezorientacja i depersonalizacja bohaterki dotyczy także sposobu postrzegania przestrzeni. Początkowo największym atutem użyczonego narratorkie mieszkania był jego mocny związek z materią, wypełnienie konkretem, co skutkowało odrealnieniem świata zewnętrznego, który z kolei jakby tracił swoją wyrazistość: „Czy można się było dziwić, że każda wiadomość dochodziła tu przytłumiona odległością, odbarwiona, nierealna? Była odgłosem jakichś dalekich światów, czymś, co nie istnieje naprawdę” (SzM, s. 61). Przemiana realnego w fik-

²⁰ O. Tokarczuk, *Pisanie jest dla mnie...*, dz. cyt., s. 668.

cyjne i, będące tego skutkiem, naruszenie spaczalnej homeostazy uniemożliwia narratorkę interpretację miejsca, w jakim się znalazła: „Peryferyjne centrum świata. Centralne peryferia” (SzM, s. 64) – mówi, wywołując ducha Derridiańskiej frazy o „centrum, które nie jest centrum”²¹. To zapowiedź ostatecznego demontażu porządku świata, który stanie się puentą *Szkockiego miesiąca*:

Noce stały się umowne, byle jakie, ulotne. Zmierzch od razu przechodził w świt. Różowa poświata na zachodzie w ogóle nie znikwała. Straciłam orientację, w którym miejscu na nieboskłonie jest zachód, a w którym wschód (SzM, s. 71).

Przywołanie tu postaci francuskiego myśliciela, ojca dekonstrukcji, jest tym bardziej uprawomocnione, że oto metatekstowa fabuła *Szkockiego miesiąca* wkracza w fazę nieuniknionego rozproszenia, którą wieńczy powyższy passus. Jej zapowiedzią natomiast jest utrata radości pisania: „Rano znowu pisałam. Opornie, niechętnie” (SzM, s. 67) – notuje narratorka, by kilka stron dalej skonstatować: „Nie chciało mi się już pisać” (SzM, s. 71). Wspomnieniowa opowieść, nad którą przyjechała pracować, traci indywidualny wymiar („Pisałam o samej sobie, o sobie jeszcze bez właściwości, bez dowodu osobistego, bez zobowiązań, bez planów, bez nawyków, bez refleksji”, SzM, s. 67), a opisywanemu światu brak kompozycyjnych konturów („Świat jest kroplą, zdarzenia nie mają fabuł ani przyczyn, następują po sobie przypadkowo albo w tajemniczych przeblyskach jakichś asocjacji”, SzM, s. 37). Na końcu pojawia się, wyrażone ciągiem retorycznych pytań, znamionujące głęboki kryzys twórczy, zwątpienie w sens pisania na wybrany uprzednio temat:

Czy nie dzieją się na świecie rzeczy ważniejsze, warte opisania? Czy nie jest zawsze tak, że to inni są ważniejsi? Czy gazety przy śniadaniu nie mówią tego jasno, nie wskazują na istnienie ogólnie przyjętych hierarchii ważności? Jakie znaczenie ma jakiś wieczór sprzed trzydziestu lat, nie zauważony przez historię, nie odnotowany nigdzie, nie zapisany, nie zapamiętany przez nikogo oprócz mnie? (SzM, s. 68)

„Napisz to. Napisz” – chciałoby się zachęcić wątpiącą narratorkę opowiadania słowami wiersza Wisławy Szymborskiej²². Napisz, z tego samego powodu, z jakiego wątpisz w swoje pisanie. Jakakolwiek zachęta nie jest jednak potrzebna, bo opowieść toczy się dalej mimo braku wsparcia ze strony czytelnika. Toczy się dalej, choć jednocześnie jakby wraca do swojego początku: gospodyni pokazuje narratorkę, stojący w dziecinnym pokoju, „wielki dom dla lalek” (SzM, s. 68), który staje się przedmiotem obszernego, liczącego blisko trzy strony, opisu. Gdy przed naszymi oczami otwiera się kolejna przestrzeń wypełniona meblami, bi-

²¹ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 484.

²² W. Szymborska, *Obóz głodowy pod Jasłem* [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2001, s. 80–81.

belotami, naczyniami, uzupełniona fotografiami i gazetami, wiemy już, że oto znów zadziałała zasada zwielokrotnienia, ta sama, którą objęte zostały postacie opowiadania. Ostateczną wskazówką tego kierunku jest motyw miniaturowego domku dla lalek, który narratorka dostrzega nie gdzie indziej, jak w pokoju dzieciennym stanowiącym część oglądanej przez nią dużej makiety.

Ostatnia scena *Szkockiego miesiąca* jest czymś w rodzaju misterium literatury, w którym dochodzi do ostatecznego, metaleptycznego zatarcia granicy między realnym i wyobrażonym²³. W kontekście powielonej scenerii, tej – jak sama ją nazywa – „imitacj[i] imitacji” (SzM, s. 70), bohaterka wysłuchuje opowieści swojej gospodyni o zamieszkującej domek lalce i jej trzech mężach²⁴. Mogłoby się wydawać, że oto pałeczka narracji została ostatecznie przekazana, jednak mechanizm rozproszenia i rozmnożenia sensu działa niezawodnie: „Ta historia wydała mi się prawdopodobna tylko dlatego, że ona w nią wierzyła” (SzM, s. 70), *ergo* była jej właścicielką, przez co znów uwiarygodnia się koncepcja rozszczepienia na „ja” piszące i „ja” pisane, z którego spłotem konfrontuje się czytelnik. Takim czytelnikiem jest też narratorka opowiadania, która w jego zakończeniu widzi – no właśnie, kogo? Swoją gospodynię, lalkę zamieszkującą domek czy (zważywszy na autoreferencjalny potencjał metalepsy) siebie?

Kilka razy widziałam ją samą. Parkowymi ścieżkami toczyła przed sobą wielkie metalowe kółko, podpierając je metalowym prętem. Miała na głowie błękitny kapelusz zawiązany pod brodą miękkimi szarfami (SzM, s. 71).

Udzielenie odpowiedzi na to pytanie byłoby sprzeczne z zasadą literatury, o której mówi *Szkocki miesiąc*. Pisanie jest bowiem w jego świetle zgodą na zagubienie się w labiryncie światów i tożsamości, dążeniem do zatracenia się w otchłani prawdopodobieństwa, a ostatecznie spotkaniem z niemożliwym, które w zaproponowanej przez Tomasza Kunza koncepcji podmiotu metaleptycznego przybiera postać „odmiennej, pogranicznej, osłabionej formy podmiotowego istnienia, zdolnej wymknąć się zarówno logice syntezy i scalenia, jak i jednoznacznym klasyfikacjom i podziałom”²⁵. Nieprzypadkowo, jakby na potwierdzenie osiągnięcia pożądanego stanu rzeczy, w zwieńczeniu utworu na niebie po raz pierwszy pojawia się słońce, w którego promieniach wygrzewa się narratorka²⁶. Przestaje pisać, lecz wciąż jest pisana, o czym przekonuje ją nawet własne ciało, paradoksalne ciało narratorki:

²³ Zob. T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 193.

²⁴ W związku z tym motywem ponownie mamy do czynienia ze „szkockim” mrugnięciem, jako że w opowieści gospodyni drugi z trzech mężów zamieszkującej domek lalki „stracił nogę, więc zrobiła go swoim ogrodnikiem” (SzM, s. 70); być może „imituje” on, wspomnianego w opowiadaniu dwukrotnie, ogrodnika, który złamał nogę.

²⁵ T. Kunz, *Podmiot metaleptyczny. Wstępne rozpoznania* [w:] *Sztuka inwencji. Ryszarda Nycza praktykowanie humanistyki: rozmowy, inspiracje, kontynuacje*, red. J. Franczak, T. Kunz, Kraków 2021, s. 439.

²⁶ Przewijający się w opowiadaniu wątek pogody, dotychczas deszczowej, w zakończeniu służy podkreśleniu zmiany, tak jakby aura stowarzyszyła się z nowymi doznaniem narratorki.

Wieczorem, po obiedzie, gdy rozbierałam się w łazience do kąpieli, zobaczyłam w lustrze swoje nagie ciało. Przez ułamek chwili zdziwiło mnie to, że mam piersi, przez tę krótką chwilę widziałam chude, drobne, płaskie ciało dziewczynki [...] (SzM, s. 71).

Tak oto znika ostatnia – najsolidniejsza, jak mogłoby się wydawać – somatyczna kotwica realnego, która jeszcze niedawno, gdy bolały ją „nadgarstki od stukania w klawiaturę” (SzM, s. 57), przypominała narratorce o różnicy między światem rzeczywistym a światem wyobrażonym. Punktem dojścia w tej niezwyklej narracji o pisaniu jest stan idealnego stopienia jego podmiotu z przedmiotem, bycie w tekście, bycie tekstem²⁷.

Bibliografia

- Baran B., *Postmodernizm literacki* [w:] tegoż, *Postmodernizm*, Kraków 1995, s. 138–167.
- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 483–504.
- Kraskowska E., *Autotematyzm a tzw. literatura środka. Na przykładzie powieści kobiecej* [w:] *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, red. A. Waligóra, Poznań 2021, s. 89–100.
- Kunz T., *Podmiot metaleptyczny. Wstępne rozpoznania* [w:] *Sztuka inwencji. Ryszarda Nycza praktykowanie humanistyki: rozmowy, inspiracje, kontynuacje*, red. J. Franczak, T. Kunz, Kraków 2021, s. 425–441.
- Markiewicz H., *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 122–150.
- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] tejsze, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Kraków 1998, s. 100–116.
- Rabizo-Birek M., *Pięknie gra*, „*Twórczość*” 2002, nr 9, s. 102–106.
- Swoboda T., *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „*Teksty Drugie*” 2005, nr 5, s. 183–194.
- Szyborska W., *Obóz głodowy pod Jastem* [w:] tejsze, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2001, s. 80–81.
- Tokarczuk O., *Deus ex* [w:] tejsze, *Szafa*, Kraków 2016, s. 53–63.
- Tokarczuk O., *Kim jest autor?* [w:] tejsze, *Lalka i perła*, Kraków 2001, s. 13–18.
- Tokarczuk O., *Numery* [w:] tejsze, *Szafa*, Kraków 2016, s. 13–52.
- Tokarczuk O., *Odra* [w:] tejsze, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012, s. 152–160.

²⁷ O tym, jak doświadczenie to stało się udziałem samej pisarki, Tokarczuk opowiada w jednym z esejów. Jej wizyta w miasteczku Bardo skrzyżowała się z opowiadaniem pt. *Bardo* z tomu *Gra na wielu bębenkach* w następującej refleksji: „Miałam dziwne, nierealne poczucie, że znalazłam się oto we własnym tekście i że stałam się figurką, jedną z tych wielu, które tak skrzętnie opisywałam. Albo nie, odwrotnie – jakby to treść opowiadania przerwała krucho ramy realnego i zalała naszą rzeczywistość”. O. Tokarczuk, *Pstrąg w migdałach* [w:] tejsze, *Moment niedźwiedzia*, dz. cyt., s. 128.

Tokarczuk O., *Otwórz oczy, już nie żyjesz* [w:] tejże, *Gra na wielu bębenkach*, Kraków 2015, s. 5–52.

Tokarczuk O., *Pisanie jest dla mnie stanem nieustannej uwagi* [w:] M. Nogaś, *Z niejednej półki. Wywiady*, Warszawa 2020, s. 609–674.

Tokarczuk O., *Pstrąg w migdałach* [w:] tejże, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012.

Tokarczuk O., *Szkocki miesiąc* [w:] tejże, *Gra na wielu bębenkach*, Kraków 2015, s. 53–71.