



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: „Powieść, która nie chce być tylko powieścią”. Długie trwanie powieści w teorii i praktyce Jana Tomkowskiego

Author: Katarzyna Szkaradnik

Citation style: Szkaradnik Katarzyna. (2019). „Powieść, która nie chce być tylko powieścią”. Długie trwanie powieści w teorii i praktyce Jana Tomkowskiego. "Zagadnienia Rodzajów Literackich" (2019), z. 4, s. 57-70.
DOI: 10.26485/ZRL/2019/62.4/4



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KATARZYNA SZKARADNIK
Uniwersytet Śląski*



<https://orcid.org/0000-0002-4639-8873>



„Powieść, która nie chce być tylko powieścią”. Długie trwanie powieści w teorii i praktyce Jana Tomkowskiego

“A novel which does not want to be only a novel.” The Long Duration of the Novel in Jan Tomkowski’s Theory and Practice

Abstract

Jan Tomkowski is well-known as the creator of literary historical compendia marked with an individual stigma, and also as a practitioner and theoretician of the essay. However, he devotes much attention to the novel in his literature-specialist works, essays and prose miniatures, and published his own books in this genre. In article, the authoress ponders that subjective quality of the scholar’s approach to novels as well as she considers what, according to him, is the specific of these novels which is characterized by the long duration, regardless of social transformations, changes of conventions or the market. She deliberates, what sense could have the notion of canon today, and also regards the tension between Tomkowski’s fondness for classic masterpieces and his interest in uncanonical subjects and literary strategies. Interpreting philosophically the two key themes of European novel, indicated by him, she analyses their manifestations in his own realizations of the genre as well as intertextual games among his novels, essays and miniatures. Last but not least, she puts a question after the scholar, what for to write and read (ambitious) novels and what is their future.

* Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji, Uniwersytet Śląski
ul. Bielska 62, 43-400 Cieszyn
e-mail: kasiorek1987@tlen.pl

„Chciałbym, aby powieść czytano kiedyś tak jak równanie matematyczne. Jeśli prześlizgniesz się po tekście, [...] nie zrozumiesz niczego, bo każdy element zawiera klucz do kolejnych drzwi, które sam musisz otworzyć” — poucza Jan Tomkowski (2012b: 43). Autor kontrowersyjnych wademeców *Literatura polska* i *Literatura powszechna* kojarzony może być raczej jako teoretyk i praktyk eseju, jego historyk oraz autor antologii w serii Biblioteki Narodowej (zob. Tomkowski 2013b; *Polski esej...* 2017), niemniej również powieść zajmuje poczesne miejsce w jego refleksji i twórczości prozatorskiej (obie dziedziny zresztą trudno ściśle rozgraniczyć). Szczególnie warto przyrzeć się specyfice ujęcia przez badacza problematyki tego gatunku w kontekście tytułowej Braudelowskiej długiej perspektywy czasowej, a także napięciom pomiędzy wypowiedziami na ów temat w „teoretycznych” esejach i „praktycznych” (*ad usum Delphini*) kompendiach.

Kanon i elitarność pod znakiem zapytania

Układanie powieści przez literaturoznawców nie należy do ewenementów, przeciwnie — wielu uprawia beletrystykę, w niektórych zaś przypadkach niełatwo orzec, czy za nadrzędną uznać profesję pisarza, czy historyka literatury (*casus* Bieńczyka, Chwina, Iwasiów, Nasiłowskiej itd.). Według Tomkowskiego (2012a: 129) za pisanie odpowiada jednak nieracjonalny impuls, a znajomość poetyki nie warunkuje powstania dobrej książki; co więcej, „tworząc wiersz albo powieść, nieustannie debiutujemy, zaczynamy literaturę od nowa”. Metaforyczne i przekorne to stwierdzenie, gdyż zasadniczo autor zdecydowanie broni długiego trwania kanonu (w większości złożonego z powieści), jakkolwiek dyskusyjne zdaje się owo pojęcie (zob. *Kanon i obrzeża* 2005). Wszak, kiedy rozważamy kwestię „wartości zapewniającej dziełu [...] «długie trwanie», miejsce w kanonie”, konstatujemy — jak podkreśla Józef Olejniczak (2014: 106) — „regres, zwątpienie, czasem rezygnacj[ę]. Bo i wartości, niedawno jeszcze w języku teorii regulowane przez pojęcie konwencji literackiej, mają charakter względny”.

Chociaż Tomkowski za truizm uważa wielość punktów widzenia rzutującą na formowanie i ewolucję kanonu, utrzymuje, że nie może on być arbitralny; nie bez dozy patosu wiąże też kanon śródziemnomorski z pojęciem Księgi o konotacjach religijnych, co implikuje postawę swoistej adoracji i wierności (zob. Tomkowski 2009c: 378). Nasuwa się tu porównanie kanonu do Kantowskiej idei regulatywnej, która przejawiałaby się w staraniach intelektualistów,

by urabiać dobry smak, np. za pośrednictwem serii wydawniczych prezentujących klasykę (zob. 367–368). Jako *differentia specifica* owej ponadczasowej klasyki postrzega autor *Dziejów myśli* „stawian[ie] przez wieki z przedziwnym uporem” kłopotliwych pytań, toteż zagrożenia dla wielkiej literatury upatruje w „wygasani[u] potrzeb metafizycznych” (Tomkowski 2004c: 11). Z kolei media i mechanizmy rynkowe inkryminuje za relatywizację hierarchii, przy czym:

Niebezpieczeństwo nie polega na tym, że ludzie kupują [...] cklive melodramaty czy fantastykę najgorszego gatunku. Problem zaczyna się [...], gdy autorzy bestsellerowych nowinek traktowani są na równi z najwybitniejszymi pisarzami polskimi i światowymi. (Tomkowski 2004a: 48)

Wprawdzie Tomkowski zakłada, że weryfikacja wartości książek następuje w innym horyzoncie czasowym (zob. Tomkowski 2004f: 167), lecz w esejach z niepokojem odnotowuje zapominanie czytelników o dziełach, które miały niegdyś status koronnych osiągnięć powieści współczesnej, m.in. o utworach Malraux, Mauriaca, Zweiga, Frischa, Andricia, Moravii, Dos Passosa czy Kawabaty (zob. 2004b: 59–60).

W osobistym zestawieniu najznakomitszej beletrystyki zeszłego stulecia badacz wyszczególnia powieści: *W poszukiwaniu straconego czasu*; *Ulisses*; *Czarodziejska góra*; *Absalomie, Absalomie...*; *Gra szklanych paciorków*; *Mistrz i Małgorzata*; *Pod wulkanem*; *Błaszany bębenek*; *Schody Strudlhofu*; *Nieznosna lekkość bytu* oraz *Miłość w czasach zarazy*. Można przez to odnieść do niego zdanie, którym sam charakteryzował Buczkowskiego: „[P]ozostaje na ogół wierny tym samym pisarzom, na plan pierwszy wysuwając klasyków” (Tomkowski 2013a: 328), Tomkowski pisze bowiem najczęściej właśnie o autorach wymienionych pozycji. Po włączeniu twórców dawniejszych arcydzieł otrzymujemy zbiór obejmujący m.in. Prousta, Flauberta, Kafkę, Stendhala, Cervantesa, Musilę, Gombrowicza, Dostojewskiego i Brocha — *notabene* zbiór niemal identyczny jak panteon rozpatrywany przez Milana Kunderę (2006) w znanym esej o powieści. Co niebagatelne, dla Tomkowskiego (2012b: 95) kształcenie gustu literackiego oznacza intelektualny wysiłek; dałoby się je przyrównać do stopni, po których wstępuje się do elitarnego grona koneserów wybitnej prozy — od *Ulissesa* przez utwory Virginii Woolf i Faulknera aż po Becketta — a wówczas „pewne modne powieści okazują się już niestrawne”. Z tej perspektywy badacz ubolewa nad regresem edukacji, w której nie egzekwuje się już od uczniów znajomości kamieni milowych polskiej i światowej powieści.

Zadziwiająco zderzają się te uwagi z praktyką autora *Wojny książek* we wspomnianych vademecach, przez część krytyków ocenionych dość surowo. W nawiązaniu do okładowej reklamy: „Najszybszy, najnowszy, niezawodny, najprostszy w świecie przewodnik po literaturach świata” podniosły się głosy, że publikacji tych tomów przyświecał głównie cel komercyjny, czemu posłużyła także szata graficzna. Odnotowano upodobnienie „prostokątach” ilustracji do prostych piktogramów znanych z ówczesnych programów komputerowych, wizualizację przekazu, redukcję linearności i „hiperlinkowość” (zob. np. Klejnocki 1995: 13; Kebut 1997: 21; Majerski 1998: 58–59), znamienne dla sfery multimedialnej. Owo wyjście naprzeciw trendom i oczekiwaniom młodzieży kontrastuje z późniejszym przeciwstawieniem przez Tomkowskiego (2004c: 10) fermentu myślowego, jaki wywołuje klasyka, „zamykni[ę]ci[u] w przestrzeni między monitorem komputera a ekranem telewizora”.

Nie formy jednak dotyczyły zarzuty, lecz m.in. suplementu we wznowieniu *Literatury polskiej*, poświęconego zjawiskom najnowszym. W narzuceniu przez autora własnych ty-

pów — diametralnie różnych od okrzepłego już kanonu — Julian Kornhauser (1997: 95) dopatruje się „myśleni[a] o współczesnej literaturze, w którym wiodą prym dziennikarze i środki masowego przekazu, prześcigające się nie tylko w plotkowaniu, ale i powielaniu [...] rozmijających się z prawdą opinii”. Następnym paradoksem w świetle przywoływanych esejów może być spostrzeżenie, że jego kompendia oferują zaledwie namiastkę wiedzy, ułomne streszczenia powieści (zob. np. Gondowicz 1995: 12)¹. W wypadku obu tomów niektórzy wytknęli autorowi złe proporcje poruszanych zagadnień i niewyważone sądy (zob. np. Skórzyński 1995: 34)², aczkolwiek tytuł drugiego uprzedza, iż czytelnik ma do czynienia z dziejami literatury powszechnej „według Jana Tomkowskiego”.

O powieściach w eseistyce

Skoro badacz w odniesieniu do swego kompendium potwierdza dokonanie przewartościowań w historii literatury polskiej (*Rozmowa...* 1993: 38), można założyć, że subiektywne i niestandardowe poglądy tym bardziej manifestują się w jego esejach. Istotnie, nieraz padają w nich frazy typu „wbrew panującym i często powtarzanym opiniom” (zob. np. Tomkowski 2000c: 203) — wszak żeby powiedzieć coś oryginalnego o klasyce, trzeba interpretować „inaczej”. Jednak autor *Mistyki i herezji* nie sięga do *mainstreamowych* orientacji w duchu gender czy teorii postkolonialnej; znów wolno powiedzieć o nim jego własnymi słowami, że jak Canetti „poszuk[uje] zapomnianych pomysłów i idei, hipotez formułowanych na marginesie głównych nurtów intelektualnych” (Tomkowski 2000a: 227). Przejawia się to w jego zainteresowaniu wątkami gnostyckimi, kabałą i alchemią, a także powieściami, które penetrują mroczne zaułki psychiki. Zwraca więc uwagę na neurotyków w prozie Ważyka, Brezy i Flukowskiego i wyrokuje: „Powieściopisarz zachowywał się często niczym psychoanalityk przekonany, że odkrycie patologicznych zachowań pacjenta to tylko kwestia czasu” (2001: 68). Zwłaszcza w książce pod wymownym tytułem *Mój pozytywizm* przygląda się wizerunkom „postaci, które powinny stać się pacjentami kliniki psychiatrycznej” (2005a: 140) (choćby bohaterom „realistycznych” powieści Prusa)³; generalnie zaś eksponuje obecność — by przywołać tu metaforę z książki Michała Pawła Markowskiego — „czarnego nurtu” w powieściach ułożonych przez szkolne odczytania. A zatem np. w świecie Verne’a królują zło i nieszczęście (zob. Tomkowski 2000c: 208), ład zostaje przywrócony dzięki chwytowi *deus ex machina*, i nawet *Przypadki Robinsona Kruzo*e są „powieścią ponurą, wnoszącą atmosferę przynębienia, grzechu, nietolerancji” (2004d: 75). Interpretując sztandarowe dzieło Dąbrowskiej, Tomkowski (2005c: 187–188) zaznacza:

Tradycyjna powieść epicka [...] traktuje czas jako element powszechnego ładu. [...] W *No-cach i dniach* wszystko wygląda inaczej. Powieść będąca w powszechnej opinii pochwałą życia,

¹ Tymczasem główny zainteresowany twierdzi, że jego „streszczenia” przekornie pokazują, iż powieści streścić się nie da, albo operują podwójnym kodowaniem, jak „relacja o wątku miłosnym z *Szyfówych prac*, gdzie piszę językiem Konwickiego, umieszczając nawet na końcu cytat z *Kroniki wypadków miłosnych*” (*Rozmowa...* 1993: 39). Warto też dodać, że część recenzentów uznała *Literaturę powszechną* za źródło kompetentnych informacji (zob. np. Kowalczyk 1995: 71).

² Co ciekawe, zdaniem Tomkowskiego (2006: 141) literatura powszechna stanowi dzieje ludzi i książek, uważa on bowiem, że właśnie te elementy cechuje długie trwanie, podczas gdy „cała reszta” podlega zmiennym ocenom.

³ Według badacza działają oni „w wielu wypadkach irracjonalnie, nękają ich lęki, przesładują koszmary. Zdrowie psychiczne jest tu czymś niesłychanie rzadkim [...]” (Tomkowski 1993: 173).

codziennej pracy i twórczego trudu, zawiera zaskakująco wiele obrazów śmierci. [...] [W wypadku sporej liczby postaci] Dopiero bliskość śmierci sprawia, że skupia się na nich uwaga narratora — rozwiązanie doprawdy zdumiewające na gruncie powieści rodzinnej.

Autor *Mojej historii eseju* wysuwa też prowokującą propozycję badań esencji powieści przez pryzmat jej „paryskości”⁴, a dziejów XIX-wiecznych realizacji gatunku przez pryzmat motywu niespłaconych długów, ogromnie ważnego nie tylko w *Komedii ludzkiej* (zob. Tomkowski 2012b: 92–93). Nierzadko rewiduje ustalone klasyfikacje, np. *Adamowi Grywałdowi* Brezy przyznaje podobną rangę artystyczną i ideową jak powstałej równolegle *Ferdydurke* (zob. 2001: 153), z kolei *Szyfowe prace* pod kątem tematyki inicjacyjnej sytuuje *ex aequo* z *Toniem Krögerem* Manna i z *Demianem* Hessego (zob. 2012b: 53). Niemniej obiera sobie także niekanoniczne przedmioty rozważań, w rodzaju mało znanych powieści Słonimskiego *Torpeda czasu* oraz *Dwa końce świata*. Chociaż w eseistyce Tomkowskiego nie brak wnikliwych analiz narracji czy kompozycji powieści, często za motywy przewodnie obiera ciekawostki obyczajowe, dużo miejsca poświęca okolicznościom historycznym, wreszcie okrasza swe szkice anegdotami⁵.

Indywidualność i arbitralność

Ładunek indywidualizmu, widoczny zarówno w jego refleksjach nad powieściami w wademecach (to najtrafniejsze określenie, zważywszy na etymologię: ‘chodź ze mną’), jak i w esejach o literaturze, jeszcze wyrazistszy staje się w pozycjach oscylujących między powieścią a sylwicznym zbiorem miniatur literacko-autobiograficznych⁶ *Nie ma Pauliny* oraz *Judasz z ulicy Iglastej*, które też mieszczą uwagi o powieściach (niekiedy bardzo emocjonalne)⁷. Inna konwencja obowiązuje jednak w wydawnictwach o charakterze kompendiów, dlatego nie wszystkich zadowolilo⁸ zaakcentowane w tytule *Dwudziestu lat z literaturą (1977–1996)* sprywatyzowanie optyki i książka spotkała się też z negatywnymi recenzjami. Piotr Kępiński (1998: 58) nazwał ją „zapis[em] skrajnie subiektywnych opinii niepopartych prawie żadnymi dowodami”, lecz zestaw zastrzeżeń okazał się znacznie poważniejszy: „powierzchnowość, nierzetelność w przedstawianiu faktów, fałszywe hierarchie, skłonność do publicystyki i autokreacja” (Galant 1998: 694–695). Ranking twórców, wyzywająco rozbieżny z powszechnie akceptowanym, uznano wręcz za kuriozum i zarzucono Tomkowskiemu brak smaku(!), jeśli chodzi o ewaluację rodzimej powieści ostatnich lat (zob. Kępiński 1998: 60). Podobnie we

⁴ „Paryż jest stolicą powieści, bo bez Paryża (a zwłaszcza marzenia o Paryżu) nie byłoby oczywiście Stendhala, Balzaka, Flauberta, Huysmansa, Zoli, Celine’a, Butora. Nie byłoby nawet *Lalki* Prusa [...]. Jakiś tajemny związek łączy więc Paryż i konstrukcję powieściową [...]” (Tomkowski 2012a: 112).

⁵ „Zazwyczaj opisuję realnych ludzi, choć większość z nich już nie żyje. No, ale czy potraficie sobie wyobrazić kogoś ciekawszego niż Szekspir albo Cervantes [...]?” (Tomkowski 2012a: 163).

⁶ Zresztą trudno tu o sztywne delimitacje: Tomkowski (a może jednak „narrator”?) tłumaczy, że *Klasztor Maulbronn* nie jest zbiorem szkiców o literaturze, lecz „utajoną autobiografią, której nigdy nie zamierzałem napisać” (zob. 2012b: 19); niemniej gdyby ją tworzył, rozdziały mogłyby wiązać się z przeczytanymi powieściami, gdyż te najważniejsze dla siebie potrafi przypasować do konkretnych epizodów z życia (zob. 102).

⁷ O Konstantym Paustowskim nadmienia: „To moja wielka czytelnicza miłość, to jeden z najlepszych, najwspanialszych, najcudowniejszych pisarzy. [...] zdumiewa mnie to ciepło, jakiego w XX wieku już nie ma u żadnego pisarza — proszę popatrzeć nawet na Dąbrowską, Tomasza Manna, Faulknera, Mauriaca — wszędzie więcej chłodem!!!” (Tomkowski 2012a: 110, 111).

⁸ Co do pozytywnych recenzji — zob. np. Ostowicz 1998: 120–122.

wspomnianej reedycji *Literatury polskiej* badacz „Dokonał zupełnie przypadkowego wyboru nazwisk, [...] pominął pisarzy od dawna funkcjonujących w obiegu, zwłaszcza reprezentantów nowej prozy, w tym nurtu kobiecego” (Kornhauser 1997: 94); w dodatku nie podał źródeł, które pozwoliłyby zweryfikować jego tezy.

Część krytyków orzekła, że w *Dwudziestu latach...* autor drapuje się w szaty arbitra polskiej literatury, w świetle czego (ale także w świetle idei kanonu) zastanawiająco brzmi wyznaczenie: „[P]odczas próby uporządkowania mieszkania znalazłem niewidziany od lat tomik. Powieść mojego dzieciństwa, której tytułu nie zdradzę. Wcale nie chcę, żeby wszyscy czytali to samo, co ja” (Tomkowski 2010c: 39). W eseju badacz zdaje się zatem preferować lekturę intymną i osobistą, traktowaną nieledwie z czułością; więcej, przekonuje, że każdy powinien — „przebijając się przez cały kosmos biblioteczny” (40) — znaleźć własną powieść, która pomaga żyć, niekoniecznie wybitną.

Zamieszkać w Bibliotece?

Paradoksalnie jego zdaniem w owym kosmosie nie istnieją hierarchie, lecz ponieważ kanon arcydzieł jawi się jako trzon takiej Borgesowskiej Biblioteki, a zarazem nie podlega ona presji sezonowych mód (zob. Tomkowski 2004e: 34), brak hierarchizacji dotyczy raczej rodzajów piśmiennictwa niż konkretnych pozycji. O ile bowiem kategoria literatury ufundowana jest na ekskluzyj, rządzą nią restrykcyjne prawa i recenzenci(!), o tyle Biblioteka nie wyklucza książek filozoficznych ani mistycznych. W ujęciu autora *Ragadona* ona sama stanowi miejsce Tajemnicy, można by rzec: miejsce mistyczne, gdyż obejmuje niejako platońskie idee dzieł, nie zaś materialne tomy, a jako nieskończona posiada też utwory zaginione czy wymagowane (zob. Tomkowski 2010a: 118). *Notabene* we wzmiankowanym eseju Kundery również pada sugestia, by zamiast o linearnej historii powieści myśleć o pewnym kosmosie — wielorako powiązanych punktach w przestrzeni. Zgodnie z tą koncepcją dałoby się bronić Tomkowskiego przed oskarżeniem o brak całościowej wizji, pozwalający mu na „wyłuskanie na przykład *Muzeum ziemi ojczystej* Siegfrieda Lentza [...] — ponieważ widząc w literaturze zbiór izolowanych dzieł, spokojnie można koncentrować się na którymkolwiek [...]” (Galant 1998: 695).

Ale wbrew zwodniczemu tytułowi tomu *Zamieszkać w Bibliotece* badacz jej nie gloryfikuje. Na przykładzie *Pani Bovary* i *Don Kichota* stwierdza, że uniwersum książek jest niekompatybilne z rzeczywistością ludzką, a ich zderzenie przynosi fatalne skutki — tego, kto nieakceptowanemu światu przeciwstawia doskonałą Bibliotekę (wyobrażenia wzięte z lektur) i pragnie narzucić mu jej zasady, czeka klęska (zob. Tomkowski 2000d: 307). Dla Kiena z *Auto da fę* własna biblioteka staje się więź z kości słoniowej, z kolei *Gra szklanych paciorków* obrazuje ucieczkę z Biblioteki; ostatecznie „Każdy wielki pisarz zdaje sobie sprawę, że Biblioteka — jako konstrukcja nieludzka — nie może zastąpić człowiekowi prawdziwego domu” (Tomkowski 2005b: 289)⁹. Stosunek Tomkowskiego (2004e: 35) do niej jest jednak ambiwalentny — próba zabarykadowania się w niej wiedzie do szaleństwa i tragedii, lecz równocześnie „czerpiąc z niej nieśmiertelne inspiracje, zazwyczaj łatwiej znosimy szaleństwa płynące z otoczenia”. U autora *Klasztoru Maulbronn* napotkamy też z ducha hermeneutyczną

⁹ Por.: „W znacznym stopniu znamy świat poprzez książki, a w szczególności poprzez powieść [...]. Biblioteka ofiarowuje nam świat, ale świat fałszywy; niekiedy powstają szczeliny, rzeczywistość buntuje się przeciwko książkom, za pośrednictwem naszych oczu, słów czy pewnych książek zewnętrzność daje nam znak i poczucie, że jesteśmy zamknięci: biblioteka staje się więź” (Butor 1971: 123).

ideę usytuowania: „Nawet otoczeni ze wszystkich stron przez Bibliotekę, [...] rozpoznajemy głosy i pytania, na które musimy odpowiedzieć. Uciekamy do azylu zbudowanego przed wiekami przez klasyków, ale z drugiej strony zanurzamy arcydzieła starych mistrzów w naszej współczesności” (Tomkowski 2009a: 296).

Przemiany świata a przemiany powieści

Mimo to bohater artykułu utrzymuje, że o ile Balzak mógł jeszcze wierzyć, iż wszechstronnie sportretuje dynamiczne społeczeństwo mające obsesję na punkcie kapitału, o tyle dziś już pisarze wyzbyli się złudzeń co do szansy zanalizowania wpływu kursów giełdowych na losy konkretnego człowieka (zob. Tomkowski 2012b: 82). Ta śmiała teza koresponduje z poglądami choćby Ericha Kahlera (1970: 234–238) na współzależność przeobrażeń społecznych i struktury powieści. Otóż do końca XIX wieku panowała w niej fikcja, gdyż pojedyncza biografia mogła zawierać znaczenia ogólnoludzkie; później ujawniono wagę podświadomości, a gwałtowny rozwój procesów ponadindywidualnych (technicyzacji, demokratyzacji, biurokratyzacji) zredukował jednostkę do rzędu wyjątku lub elementu statystyk. W konsekwencji warstwa realistyczna przestała wystarczać do odzwierciedlenia *conditio humana*, powieściopisarze zaczęli więc spiętrzać układy symboliczne. Reasumując: próby wyrażenia nowych wizji skomplikowanej rzeczywistości pociągnęły za sobą przekształcenia formy, która plastycznie się do nich dostrajała. Również Tomkowski w kontekście długiego trwania powieści zwraca uwagę na jej genologiczną płynność¹⁰ oraz akcentuje związek przemian w domenie idei i w konstrukcji powieści:

Proust, Mann, Joyce, Faulkner w sposób bezdyskusyjny poszerzyli jego [gatunku] granice. Powieść, która jeszcze całkiem niedawno wydawała się jedynie zajmującą narracją, stała się teraz intelektualnym wyzwaniem na miarę filozoficznego traktatu drążącego istotę bytu. Nabrała ciężaru, o jakim nie myśleli Defoe, Fielding czy nawet Sterne. (Tomkowski 2010b: 92)

Osobno przemiany te bierze na warsztat w książce *Pokolenie Gombrowicza*, poświęconej rewolucji dokonanej przez tzw. nową formację prozaików (poza autorem *Pornografii* m.in. Andrzejewskiego, Choromańskiego, Brezę, Parnickiego, Buczkowskiego, ale też zapoznanych Promińskiego czy Straszewicza oraz debiutujących później Kuśniewicza i Haupta), którym zawdzięczamy „wprowadzenie polskiej powieści, tkwiącej dotąd korzeniami w pozytywistycznej i młodopolskiej tradycji, w wiek XX” (Tomkowski 2001: 7). Także tutaj badacz uwypukla problematyczną przynależność gatunkową niektórych pozycji, omawia eksperymenty pisarzy z narracją i z kategorią czasu (traktowaną „Bergsonowsko”) i ukazuje, jak przeszczepiali oni na rodzimy grunt odkrycia narracyjne Prousta, Manna, Joyce’a, Celine’a. Z drugiej strony w jednej z miniatur nonszalancko zauważa, że autor siedmiotomowego cyklu daje „początek nowej technice pisarskiej, chociaż właściwie nawet literaturoznawcom trudno w kilku słowach powiedzieć, na czym miałyby ona polegać. Może na zastosowaniu reguł eseju do tradycyjnej powieści? Może na większym [...] zaufaniu do sojuszu pamięci i wyobraźni?” (Tomkowski 2012a: 162).

¹⁰ Oceniając w jednej z miniatur *Szkołę uczuć* jako powieść wszech czasów, tłumaczy, że nie wiadomo, „czy *W poszukiwaniu straconego czasu* nie będzie kiedyś uznane za fenomenalną kompozycję esejistyczną [...], a *Ulisses* już od dawna nazywany jest wielkim poematem” (Tomkowski 2012a: 111). *Notabene*, warto pamiętać o „paradoksalnym zdaniu Tomasza Manna, zgodnie z którym prawdziwie wielkie powieści nie mieszczą się w tym, co nazwać można normą powieściowości” (Bartoszyński 2004: 153).

Niemniej podobną cechę Tomkowski (2009b: 256) wskazuje np. w *Absalomie, Absalomie...*, by podkreślić kontrast wobec „europejskiego” modelu linearnej narracji i wszechwiedzącego narratora: „Intryga nie rozwija się tak płynnie jak w klasycznej powieści Balzaka czy Dickensa, przedziwnym metamorfozom podlega czas, który u Faulknera staje się funkcją ludzkiej pamięci”. *De facto* mamy raczej do czynienia z inspirowaniem się przemianami w prozie europejskiej. Zresztą w *Dziejach literatury powszechnej*¹¹ sam badacz dostrzega kłopot z wyróżnikami jej „europejskości”. Ostatecznie konstatuje, że:

Każda, nawet najmniejsza literatura wnosi coś niepowtarzalnego do historii europejskiej powieści [...]. [W] epoce powszechnej amerykańskiej kultury europejskiej powieść pozostaje obszarem, na którym manifestuje się narodowa odrębność. (Tomkowski 2008: 395)¹²

Przejawia się ona w tworzeniu bohaterów uosabiających kwintesencję „charakteru narodowego” (w przypadku Polaków należy do nich Kmicic — zob. Tomkowski 2004d: 79), a także w swoistym — nawiązując do tytułu książki Ryszarda Koziółka — nieświadomym „myśleniu literaturą”. Powieści podsuwają bowiem wzorce zachowań, dostarczają obrazów zapewniających poczucie wspólnoty i porozumienia. Autor *Mojego pozytywizmu* sugeruje, że zdaniem decydentów, którzy mogliby zlikwidować matury, „szkoda byłoby pozbawiać kolejne pokolenia owego sentymentalnego bagażu. Bo przecież Żeromski i kasztanowa aleja, i Marcin, i Biruta” (Tomkowski 2012a: 60). Jednak sam kwestionuje trwanie rzeczonoego porozumienia wśród nowych generacji, przypomina też o podnoszących się nieraz głosach, że powieść, mimo modyfikacji formy, nie jest adekwatnym narzędziem wyrażania *Zeitgeistu* i wspólnoty. Działo się tak choćby od połowy lat 70., kiedy społeczeństwo PRL przyznało prymat „dawaniu świadectwa”: „Wobec rangi wydarzeń składających się na otaczającą rzeczywistość budowanie fabuł, wymyślanie historii i powoływanie do życia bohaterów wydawało się zajęciem wręcz niepoważnym” (Tomkowski 1998: 98).

Po co powieść?

Parafrazując z kolei Hölderlina, można zapytać: co po powieści w czasie marnym? Tomkowski w esejach ubolewa, że ponoć nikt już nie czeka na dzieła ambitniejsze, niereklamowane w kolorowych magazynach. W jego własnej powieści *Jesień* pojawia się wątek autotematyczny, gdy bohater o znaczącym nazwisku Kropotkin deliberuje nad zbytecznością utworów z tego gatunku, które przybywają w tempie lawinowym, a w najlepszym razie zmieniają świat w stopniu, jaki nie satysfakcjonuje kogoś, kto przeczytał *Biesy*. Wszakże sam autor uważa diagnozowany okresowo „kryzys powieści” za pojęcie niemające pokrycia w rzeczywistości (zob. Tomkowski 2018: 97). Owszem, tak jak Adorno pytał retorycznie, czy możliwa jest poezja po Auschwitz, pytano też, czy po Holocauście możliwe jest przedstawianie świata w powieści,

¹¹ Trzeba podkreślić, że nie jest to wznowienie po dekadzie *Literatury powszechnej*, lecz znacznie bardziej rozbudowany i pozbawiony ilustracji tom o cechach wnikliwego kompendium popularnonaukowego.

¹² Por. też Tomkowski 2006:

Wyobrażam sobie, że w odróżnieniu od komparatysty będzie on [historyk literatury powszechnej — K.Sz.] skłonny raczej do poszukiwania przejawów kulturowej polifonii niż ustalania podobieństw i wykazywania analogii. (138)

Jej tworzony przez stulecia obraz stanowi element dziedzictwa narodowego, być może równie ważny jak twórczość oryginalna. [...] Imponująca liczba przekładów niektórych arcydzieł i prawie zupełna obojętność w stosunku do innych [...] określa w mniej czy bardziej czytelny sposób naszą tożsamość, charakter myślenia, smak estetyczny. (140)

na co odpowiedź przynosiła m.in. tzw. antypowieść, „bez bohatera, czasu i miejsca akcji, amorficzna, unicestwiająca elementy fabularne. Jednak z upływem lat powieść powraca do swych korzeni i odzyskuje dobrą formę — najlepszym tego przykładem są dokonania takich autorów, jak Grass, Kundera czy Ian McEwan [...]” (Tomkowski 2008: 394–395)¹³ — konkluduje badacz wbrew twierdzeniu Kahlera o wyparciu z niej „fikcji” przez „rzeczywistość”.

Ale czy — zgodnie z propozycją innego bohatera *Jesieni*, referującego tezy Johna Bartha dotyczące „literatury wyczerpania” — skoro wszystkie historie już opisano, powieść staje się rodzajem recyklingu, a autor-kreator zmienia się w *bricoleura*? Tomkowskiemu idea powieści postmodernistycznej wydaje się bliska i chyba przytaknąłby Robertowi Alterowi (1975: 228, cyt. za: Bartoszyński 2004: 55), że „Im więcej książek [tj. powieści] napisano, tym bardziej skomplikowanego sensu nabierają książki, które istniały, i tym większe istnieją możliwości stworzenia nowych dzieł”. Narrator *Jesieni*, zakładając realność innych wymiarów i światów równoległych, nawołuje do pisarskiej brawury, przecierania nowych ścieżek: „Stwórzmy powieść kwantową, której piękno dorówna wizjom neutronów i protonów” (Tomkowski 2018: 295). Autor zaś, dostrzegając nieustanny potencjał kreacyjny powieści, głosi apologię „gubienia tematu” (zob. Tomkowski 2012a: 7–8)¹⁴ jako buntu przeciwko petryfikacji formy i wyobraźni. Bodaj nieprzypadkowo powieść *Ragadon* kończy zwierzeniem: „Poczułem się uwolniony, spokojny, prawie radosny” (Tomkowski 1986: 145), a *Jesień* wyjaśnieniem: „Oczywiście, że wbrew regułom [...]. Na tym polega wolność” (Tomkowski 2018: 366). Nie chodziłoby o dokonywanie nieszablonowych wyborów wyłącznie w planie treści (przez bohaterów), lecz także w planie formy — o tę otwartość, która czyni z powieści Miłoszowską „formę bardziej pojemną” i przesądza o jej długim trwaniu.

Powieść nie umarła i daleko jej do tego, tak wielkie jest nasze pragnienie fikcji, opowiadania, interpretacji, przetwarzania rzeczywistości. [...] w Europie po Prouście i po Virginii Woolf nie żyjemy już tak, jak żyliśmy przed nimi

— stwierdza Raphaëlle Rérolle (2009: 956–957). Z owej generalizacji nie wynika, kto i pod jakim względem żyje inaczej; zapewne autorka ma na myśli „ogólne” pogłębienie wrażliwości. Tymczasem Tomkowski podaje tutaj konkretny przykład, hiperbolizując doniosłość powieściowego cyklu, do którego odsyła przez metonimię przywołana badaczka:

Mój ojciec w osiemdziesiątym czwartym roku życia zaczął czytać *W poszukiwaniu straconego czasu* i to może najlepsza rzecz, jaką kiedykolwiek zrobił. Wytłumaczyłem mu zresztą, że po lekturze Prousta jest się już innym człowiekiem. (Tomkowski 2012a: 161)

¹³ W odniesieniu do nowych polskich powieści zapatrywania badacza obrazowo rekapitułuje Bożena Budzińska:

[P]rzy układaniu ich w swej biblioteczkę sam dziwi się żywotności i rozwojowi gatunku, który skazywano już na wymarcie — powieści. [...] Tomkowski nobilituje powieść polską w naturalny sposób — wydobywa ją z getta faktografizmu, odczytuje w europejskich i światowych kontekstach. Nie jest ubogą krewną wielkich tego świata, lecz zjawiskiem wynikającym z interakcji artystycznych [...]. Nie przypadkiem jako przykłady ilustrują tę tezę utwory najświeższej daty autorów młodych lub bardzo młodych, [...] z grymasem odwrócone od polskich rozmów przy piwie. Tomkowski szuka wśród tych prac swej wymarzonej powieści — syntezy, łączącej odmiany nowe z tradycyjnymi. (1998: 33)

(Wypada nadmienić, że autorka należy do grona owych prozaików bardzo wysoko ocenionych w recenzowanych tu przez nią *Dwudziestu latach z literaturą*).

¹⁴ W tym kontekście esej jawi się badaczowi jako obszar wolności, a zarazem podmiotowości, przeciwieństwo schematyzmu powieści popularnej (zob. Tomkowski 2012a: 127–128).

Jednak Rérolle w przytoczonym cytacie oprócz transformacji napomyka o interpretacji świata, czego nie należy odmawiać też „antypowieści”; autor *Pokolenia Gombrowicza* nadmienia, że nowa formacja prozaików marzyła, tak jak Edward z *Falszery* Gide’a,

by napisać „powieść bez tematu” — książkę niekonwencjonalną, mieszczącą w sobie wszystkie autorskie doświadczenia. [...] [Ich] Powieść odrzuca sztywne kanony, by przeobrazić się w narzędzie poznania i rodzaj życiowej mądrości. (Tomkowski 2001: 76–77)

Dwa lejtmotywy

Ten moment poznawczy bywa często eksponowany przez Tomkowskiego, który przekonuje wręcz, że fundamentalny temat *Szkoły uczuć* — „poszukiwanie wiedzy na własny użytek, wiedzy o własnym życiu i własnym losie w nieprzyjaznym i mrocznym świecie — wolno uznać za kluczowy motyw całej literatury zachodniej” (Tomkowski 2012a: 111). Narrator *Jesieni* snuje przypuszczenie, że biblijny Adam „musiał dysponować Księgą, bo człowiek pozbawiony Księgi jest tylko nieszczęsnym wygnańcem, skazanym na nicość i zwątpienie, i tułaczkę bez celu” (2018: 18). Spośród sygnalizowanych prób określenia istoty powieści europejskiej (albo jej braku) najbardziej owocne zdaje się wytypowanie podróży i śledztwa jako jej motywów przewodnich (zob. Tomkowski 2012b: 39); przy czym tę pierwszą można by tutaj utożsamić ze wspomnianą transformacją (wymiar prospektywny), a to drugie z interpretacją (wymiar retrospektywny).

Na owych lejtmotywach oparte są również powieści badacza: w *Opowieściach Szeherazydy* podróżni zmierzający do Warszawy muszą po zatrzymaniu się pociągu dokończyć wyprawę pieszo i stają się uczestnikami niezwykłych zdarzeń, u celu zaś zastają wyludnione miasto i samotnego staruszka, który wyjaśnia, że wszyscy udali się na wschód¹⁵. Z kolei w *Ragadonie* „akcja” rozgrywa się w szkole — modelowej przestrzeni zamkniętej, a tu wprost instytucji totalnej, kontrolowanej przez służby. Toczy się fantasmagoryczne śledztwo w sprawie jej podpalenia, panuje atmosfera koszmaru sennego, postaci grają dwuznaczne role, fabuła rozbita została na niezborne epizody. Protagonista włóczy się „uwięziony przez kogoś w szkole, opuszczonej, ożywającej nocami, widmowym gimnazjum, gdzie nigdy nikogo nie uczono niczego oprócz konformizmu. Albert, podobnie jak niewiarygodna Albertyna, przypomina nam o absurdzie [...]” (Tomkowski 2012a: 163).

Bardziej frapujące niż aluzje do kanonu (tu: Prousta) mogą być intertekstualne gry między książkami omawianego badacza¹⁶. Protagonista *Jesieni* szuka tajemnej powieści, którą — jak wynika z kontekstu i ze wzmianek gdzie indziej — okazuje się *Zanim przyjdą Chińczycy* autorstwa samego Tomkowskiego, publikowana we fragmentach m.in. w „Akancie”, a według informacji z *Judasza...* pisana od 1986 r. „W tej trzeciej powieści rozsiałem tyle fałszywych tropów, że można było pomyśleć, iż właściwym jej tematem jest śledztwo. Mówi się tu dużo

¹⁵ Tomkowski (2010a: 114) przyznaje, że najbardziej podoba się interpretacja, wedle której jest to obraz stolicy po przejściu „Moskali”.

¹⁶ W *Nie ma Pauliny* nadmienia on m.in. o *Pamiętnikach dinozaurów* (powstałych na kanwie mailowego „dziennika”), zainspirowanych częściowo *Wyprawą do wnętrza Ziemi* Verne’a (bohaterem jest profesor Lidenbrock), a w *Judaszu...* fragmentami owych Pamiętników przeplata pozostałe miniatury. Niekiedy wspomina też o projektowanych lub rozpoczętych utworach, np. powieści *Wielki sen*, której akcja toczy się w państwie totalitarnym, w którym cierpiący na bezsenność dyktator postanowił zabronić poddanym snu (zob. Tomkowski 2012a: 134).

o agentach, spiskach, inwigilacji [...]” (Tomkowski 2012b: 39–40). Owo wytłumaczenie trzeba rozpatrywać w świetle odnotowania *à propos Braci Karamazow*, że w schemacie powieści sensacyjnej interesujące są właśnie jego przeobrażenia (zob. Tomkowski 2000b: 358). Wówczas zacytowaną uwagę wypada odnieść także do *Jesieni*, zasadna bowiem jest nieufność wobec jej lejtmotywu i powierzchownej fabuły — groteskowych poszukiwań rzeczonoj powieści przez bohatera-nihilistę, połączonych z wątkami mistycznymi i podjętych tuż przed zapowiadającym uderzeniem asteroidy. Przywiązując dużą wagę do pierwszych zdań utworów (zob. Tomkowski 2000b: 385), autor rozpoczyna *Jesień* identycznie jak *Zanim...*, słowami: „Bałem się”. Wydaje się, że wyznaczenie to w horyzoncie całej książki można interpretować jako obawę nie tyle przed apokalipsą czy agentami, ile przed nieuchronnym przemijaniem. Śledztwo miałoby zatem ów wymiar retrospektywny (zmagania ze „straconym czasem”), a zarazem oznaczało konieczność interpretacji znaków.

Ktoś nas prowadzi albo zwodzi, bo tam, gdzie mamy do czynienia z literami, nigdy nie możemy mieć pewności. [...] Tam, gdzie pojawia się pismo, prawie zawsze mamy prawo podejrzewać istnienie szyfru. Pamiętamy przecież, że w powieści sensacyjnej zagubione notesy, notatki, zapiski [...] zawsze coś znaczą. (Tomkowski 2012a: 23–24)

Zakończenie

Przypominając, że nawet jeśli w trakcie pisania myśli się o konkretnych postaciach, należy spojrzeć na nie symbolicznie, by sięgnąć „jakiejś tajemnicy ukrytej w uniwersum szyfrów” (Tomkowski 2012b: 229), Tomkowski wyraża przeświadczenie, iż powieść — szczególnie współczesna — „nie chce być tylko powieścią”, aspiruje do rozszyfrowania życia (2001: 85). Jak zauważa Zofia Mitosek, właśnie dzięki doświadczeniom XX-wiecznej powieści stało się niemal filozoficznym aksjomatem przekonanie, że „świat jawi się nam w postaci tekstów, a poszukiwanie prawdy o rzeczywistości nie jest niczym więcej niż pisanie tekstu o innych tekstach” (2003: 358). Długie trwanie powieści polegałoby więc na owym upartym borykaniu się z szyframi, wynajdywaniu — by nawiązać tu klamrowo do inicjalnego cytatu — kluczy do kolejnych drzwi. Sam Tomkowski w swoich vademecach niekiedy korzystał z wytrychów i ferował pośpieszne, apodyktyczne wyroki, co można by złożyć na karb napięcia między kultem ponadczasowych arcydzieł a zamiłowaniem do „niekanonicznych” tematów (mistyka, gnoza) oraz postawą indywidualisty, dla którego warunek długiego trwania (nie tylko powieści) stanowi niesubordynacja wobec sztancy, wytyczanie nowych szlaków. Prognozy badacza na temat rangi pewnych utworów i nazwisk z literatury najnowszej były zazwyczaj niefortunne; wprawdzie bodaj już po kilku latach można oszacować wartość danej książki, lecz słusznie podkreśla on, że weryfikacja jej znaczenia następuje w długiej perspektywie czasowej. Nieraz wszak drzwi do nieznanego pomieszczenia otwiera dopiero ten z pęku kluczy, który sprawdzamy na końcu.

Bibliografia

- Alter Robert (1975), *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley.
- Bartoszyński Kazimierz (2004), *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Universitas, Kraków.
- Budzińska Bożena (1998), *Jak nie być papugą*, „Autograf”, nr 6.
- Butor Michel (1971), *Krytyka i inwencja* [w:] tegoż, *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Czytelnik, Warszawa.
- Galant Jan (1998), *Książka, czyli proszek do prania*, „Polonistyka”, nr 10.
- Gondowicz Jan (1995), *Ania na uniwersytecie*, „Tygodnik Powszechny”, nr 35.
- Kahler Erich (1970), *Przeobrażenia nowoczesnej powieści*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- Kanon i obrzeża* (2005), red. Iwasiów I., Czerska T., Universitas, Kraków.
- Kebut Piotr (1997), *Książka jako towar*, „Wiadomości Kulturalne”, nr 20.
- Kępiński Piotr (1998), *Pogadanka dla odpornych*, „Czas Kultury”, nr 3.
- Klejnocki Jarosław (1995), *Literatura według Windows*, „Ex Libris”, nr 81.
- Kornhauser Julian (1997), *Post scriptum* (6), „Kwartalnik Artystyczny”, nr 3.
- Kowalczyk Andrzej Stanisław (1995), *Od Adama i Ewy do dziś*, „Res Publica Nowa”, nr 9.
- Kundera Milan (2006), *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, przeł. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa.
- Majerski Paweł (1998), *Model do składania*, „FA-art”, nr 1–2.
- Mitosek Zofia (2003), *Poznanie (w) powieści — od Balzaka do Mastowskiej*, Universitas, Kraków.
- Olejniczak Józef (2014), *Projekt: historia literatury*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 1–2.
- Ostowicz Anna (1998), *Jana Tomkowskiego obcowanie z literaturą*, „Warsztaty Polonistyczne”, nr 3.
- Polski esej literacki. Antologia* (2017), wstęp i oprac. J. Tomkowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Rérolle Raphaëlle (2009), *Gatunek literacki: przyszłość powieści* [w:] *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, red. Benoit-Dusausoy A., Fontaine G., przeł. H. Abramowicz (i in.), Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Rozmowa z Janem Tomkowskim* (1993), „Nowe Książki”, nr 11.
- Skórzyński Piotr (1995), *Na korzyść duńskiego autora*, „Nowe Książki”, nr 8.
- Tomkowski Jan (1986), *Ragadon*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- (1993), *Mój pozytywizm*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- (1998), *Powieść: kryzys i renesans* [w:] tegoż, *Dwadzieścia lat z literaturą (1977–1996)*, PIW, Warszawa.
- (2000a), *Balon pełen Spinozy* [w:] tegoż, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, PIW, Warszawa.
- (2000b), *Stare zeszyty* [w:] tegoż, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, PIW, Warszawa.
- (2000c), *Symetria pełna nadziei* [w:] tegoż, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, PIW, Warszawa.
- (2000d), *Wółka pani Bovary* [w:] tegoż, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, PIW, Warszawa.
- (2001), *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*, Czytelnik, Warszawa.
- (2004a), *Bestsellery i arcydzieła* [w:] tegoż, *Zamieszkać w Bibliotece*, Dom na Wsi, Ossa.
- (2004b), *Ciągle układamy kanon* [w:] tegoż, *Zamieszkać w Bibliotece*, Dom na Wsi, Ossa.

- (2004c), *Czy pozbędziemy się książek* [w:] tegoż, *Zamieszkać w Bibliotece*, Dom na Wsi, Ossa.
 - (2004d), *Nieśmiertelni bohaterowie* [w:] tegoż, *Zamieszkać w Bibliotece*, Dom na Wsi, Ossa.
 - (2004e), *Przeprowadzka do Biblioteki* [w:] tegoż, *Zamieszkać w Bibliotece*, Dom na Wsi, Ossa.
 - (2004f), *W kleszczach mediów* [w:] tegoż, *Zamieszkać w Bibliotece*, Dom na Wsi, Ossa.
 - (2005a), *Łąki i salony* [w:] tegoż, *Don Juan we mgle. Eseje o wierności*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa.
 - (2005b), *Stare zeszyty* [w:] tegoż, *Don Juan we mgle. Eseje o wierności*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa.
 - (2005c), *W labiryntach „Nocy i dni”* [w:] tegoż, *Don Juan we mgle. Eseje o wierności*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa.
 - (2006), *Czy potrzebujemy literatury powszechnej?*, „Nauka”, nr 4.
 - (2008), *Dzieje literatury powszechnej*, Świat Książki, Warszawa.
 - (2009a), *Biblioteka Fausta* [w:] tegoż, *Ciemne skrzydła Ikarą. O rozpacz*, Iskry, Warszawa.
 - (2009b), *Moja siostra, moja wina* [w:] tegoż, *Ciemne skrzydła Ikarą. O rozpacz*, Iskry, Warszawa.
 - (2009c), *Życie i śmierć kanonu* [w:] tegoż, *Ciemne skrzydła Ikarą. O rozpacz*, Iskry, Warszawa.
 - (2010a), *Moje pierwsze miasto, moja pierwsza biblioteka* [w:] tegoż, *Klasztor Maulbronn*, Dom na Wsi, Ossa.
 - (2010b), *Paul Valéry* [w:] tegoż, *Klasztor Maulbronn*, Dom na Wsi, Ossa.
 - (2010c), *Wielkie sprzątanie* [w:] tegoż, *Klasztor Maulbronn*, Dom na Wsi, Ossa.
 - (2012a), *Judasz z ulicy Iglastej*, Nowy Świat, Warszawa.
 - (2012b), *Nie ma Pauliny*, Nowy Świat, Warszawa.
 - (2013a), *Książki na wojnie* [w:] tegoż, *Wojna książek. Biblioteka i historia literatury*, IBL PAN, Warszawa.
 - (2013b), *Moja historia eseju*, 2 Kolory, Warszawa.
 - (2018), *Jesień*, Arkady, Warszawa.
-