

**Symulacja w literaturze, czyli o
„Encyklopedierotyku” – epistolarnej i
postmodernistycznej powieści Ewy Kuryluk**

Maciej Mazur

MACIEJ MAZUR Uniwersytet Śląski, Katowice

SYMULACJA W LITERATURZE, CZYLI O „ENCYKLOPEDIEROTYKU” – EPISTOLARNEJ I POSTMODERNISTYCZNEJ POWIEŚCI EWY KURYLUK

Encyklopedierotyk jako „tarcza obrotowa”

Encyklopedierotyk (2001) to istotna pozycja w dorobku Ewy Kuryluk – jest epistolarną powieścią akademicką oraz mistyfikacją pasożytującą na XVIII-wiecznej tradycji literackiej¹. Stanowi swoistą „tarczę obrotową”² w twórczości pisarki: wieńczy etap postmodernistyczny (*Wiek 21* (wyd. pol.: 1995), *Grand Hotel Oriental* (wyd. pol.: 1997)), a stopniowo uwalniając żywioł autobiografii, tłumiony wcześniej w pseudonimach, konspiracjach, stawia fundamenty pod okres, który autorka poświęciła odtwarzaniu historii rodzinnej (*Goldi* (2004), *Frascati* (2009), *Feluni* (2019))³.

Choć w *Encyklopedierotyku*, w porównaniu z *Wiekami 21* oraz *Grand Hotelem Oriental*, można zaobserwować powolne znoszenie barier, jakimi pisarka zwykła się oddzielać od czytelnika, z imienia i nazwiska pojawiają się tutaj bowiem Karol Kuryluk, a także Ewa Kuryluk – tłumaczka listów od i do Rolanda Barthes’a⁴, rzekomo podrzuconych pod drzwi jej paryskiego mieszkania, to nadal nie sposób nazwać tego utworu relacją autobiograficzną. Jak pisze Marta Tomczok, „przekierowanie energii z dawania świadectwa na udawanie jego niedawania uczyniło z prac Kuryluk galerię niejasnych dziwactw i niejawnych dwuznaczności”⁵. Rozwijając słuszne spostrzeżenie Zofii Gebhard, która wskazywała na występowanie pew-

¹ E. Kuryluk, *Encyklopedierotyk*. Warszawa 2001. Cytaty z tego utworu będę w tekście oznaczał literą E, liczby po skrócie wskazują stronicę.

² Pojęcie zapożyczam od J. Habermasa (*Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przeł. M. Łukasiewicz. Kraków 2000), który w taki sposób określił skomplikowaną pozycję F. Nietzschego w nowoczesności.

³ E. Kuryluk w wywiadzie z lipca 2020 (zob. W. Szot, podcast na stronie: <https://zdaniemszota.pl/3260-podcast-zdaniem-szota-ewa-kuryluk> (data dostępu: 23 IX 2020)) zapowiada jednak, że do „trylogii realistycznej” opracowuje już „aneks fantastyczny”, w którym będzie mówiła o sobie. Znamienne słowa: jeśli ma napisać „autobiografię” – to musi ubrać ją w fikcję.

⁴ W utworze nie zostaje zawarty pakt autobiograficzny – zob. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przeł. W. Grajewski [i in.]. Kraków 2001, s. 38–42. *Encyklopedierotyk* uważam w równym stopniu za autofikcję („Kuryluk pisze Kuryluk”) i za biofikcję (Kuryluk pisze apokryficzną biografię Barthes’a). Swoje stanowisko przedstawiam w artykule „*Encyklopedierotyk*” jako (auto)biofikcja. *Ewa Kuryluk a Roland Barthes* („Er(r)go” 2021, z. 2).

⁵ M. Tomczok, *Hologramy Zagłady*. „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 135.

nego baudrillardowskiego splątania⁶ we wczesnej prozie pisarki, postaram się przybliżyć, z czego bierze się owa dezorientacja. Oprócz tytułu powieści omówię funkcjonujący w *Encyklopedierotyku* mechanizm symulacji – jak sądzę, pozwala on odślonić nieczytelne dotąd strategię Kuryluk, która przeplatając iluzyjne rekonstrukcje hiperrealnymi szczegółami, zarazem ukrywa i udostępnia biografie, uwodzi i odwodzi czytelnika od siebie. Symulacja wiąże się ze zmałym statusem prawdy-falszu (pseudoprawda, pseudofalsz) w utworze, iluzyjnością jego budulca – listu, stanowi kolejne zakrycie autobiograficzne w pisarstwie Kuryluk.

Encyklopediamour

Rok po opublikowaniu *Encyklopedierotyku* Kuryluk wydaje zbiór esejów *Art mon amour* (2002). Wspomina tam o wystawie *Amours*, zorganizowanej w Paryżu m.in. przez Philippe'a Sollersa, której przewodnim tematem był erotyzm⁷. Dzieła zestawiono na zasadzie asocjacji. Sztuka dawna i współczesna przeglądały się w sobie: naprzeciw średniowiecznego grobowca chrześcijańskich kochanków umieszczono czarno-białe telewizory, wyświetlające migawki z kochającą się parą. Ekspozycje tworzyły kolażowy konglomerat. Miłość, zauważa Kuryluk, „nie daje się uchwycić w całości, pozostaje dostępna jedynie w śladach, drobiazgach, szczątkach”⁸ – a zatem w porządku metonimicznym. Różne rzeźby, instalacje nawiązywały dialog, budowały sieć. Pisarka stwierdza: „*Amours* to wystawa korespondencji”⁹. Dopowiem, że ta wystawa jest ludzko podobna do *Encyklopedierotyku*.

W tytule książki mieści się jeszcze pojęcie encyklopedii. To, niczym wybór konwencji epistolarnej, czytelne nawiązanie do tradycji oświeceniowej, a właściwie postmodernistyczna próba parodii ideałów encyklopedystów, którzy chcieli zebrać w jednym dziele całą dostępną wiedzę o świecie. *Encyklopedierotyki* tworzy eklektyczne połączenia między dyskursami o erotyzmie, szaleństwie i technologii, w listach dominują tematy miłości hetero- i homoseksualnej, schizofrenii, kazirodztwa, molestowania seksualnego, feminizmu. Autorami korespondencji są akademicy i artyści – dawni znajomi Barthes'a, który wezwał ich, by wspólnymi siłami przygotowali wiekopomną księgę – *Encyklopedię erotyki*. Co się oczywiście nie udaje.

„Encyklopedia” to także słowo klucz i jeden z wielu przykładów odsyłania – na drugim, ukrytym planie powieści – do porządku autobiograficznego. Jest metonimiczną wzmianką o ostatnim spotkaniu córki z ojcem: Karolem Kurylukiem. Dwa tygodnie przed jego śmiercią rozmawiali oni o *Wielkiej encyklopedii powszechnej PWN*, wzorowanej na wydaniu 11 „Brytaniki”¹⁰. Tym sposobem zostaje wprowadzony do powieści niemal w niej niewystępujący wątek antysemityzmu. Pogorszenie się stanu zdrowia ojca w 1967 roku i kolejny zawał wiąże autorka z nagonką na Państwowe Wydawnictwo Naukowe, którego dyrektorem był Kuryluk. Na-

⁶ Z. Gebhard, *O twórczości Ewy Kuryluk*. Jw., s. 126.

⁷ Chodzi o pokaz przygotowany w 1997 roku przez Fondation Cartier pour l'art contemporain (zob. na stronie: <https://www.fondationcartier.com/en/exhibitions/amours> (data dostępu: 21 V 2020)).

⁸ E. Kuryluk, *Miłość w sztuce*. W: *Art mon amour. Szkice o sztuce*. Warszawa 2002, s. 12.

⁹ *Ibidem*, s. 13.

¹⁰ Zob. E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*. Rozmawia A. Drotkiewicz. Warszawa 2016, s. 7.

ukowcy pracujący nad encyklopedią umieścili bowiem dwa hasła: „obozy koncentracyjne” i „obozy zagłady”, podkreślając, że w tych drugich ginęli zwłaszcza Żydzi. Uznano, że jest to informacja niewłaściwa, umniejszająca straty, jakie ponieśli Polacy podczas drugiej wojny światowej. Rozpoczęła się krucjata przeciwko encyklopedystom, a że wielu z nich miało pochodzenie żydowskie, dawało to podstawę do dalszych oskarżeń o syjonistyczność haseł¹¹.

Właściwe pytania

W trakcie lektury *Encyklopedierotyku* nasuwają się pytania o prawdziwość opisanych zdarzeń. Można próbować dociec, czy będąc po raz pierwszy w Paryżu Kuryluk faktycznie spotkała Michela Foucaulta albo Rolanda Barthes'a (podczas spaceru z Tadeuszem Brezją)? Czy bohaterowie literaccy mają swoje odpowiedniki w rzeczywistości: które imiona są zmyślane, a które to pseudonimy – proste do rozszyfrowania, jeżeli jest się wtajemniczonym? Niełatwo udzielić na nie odpowiedzi, jeszcze trudniej zaś zidentyfikować mechanizm powieściowy, prowokujący do ich poszukiwania.

Kuryluk w wywiadzie udzielonym Wojciechowi Szotowi mówi, że *Encyklopedierotyki* to udana mistyfikacja i że prawdopodobnie dzięki temu ukazał się przekład książki na język rosyjski. Pisarkę zaproszono nawet do Moskwy, gdzie wystąpiła z „jakimś panem, który był największym specjalistą od Barthes'a” i który utrzymywał, że jego badania dowodzą czegoś innego niż twierdzenia Kuryluk, co wprawilo ją w zrozumiące zdumienie. Autorka zapewnia, że z powierzonych sobie roli tłumaczki nie wychodziła jeszcze długo po publikacji powieści¹².

Potraktowanie *Encyklopedierotyku* (nawet w części) jako dokumentu epoki byłoby jednak naiwne i równe ze stwierdzeniem od razu, że wszystko to kłamstwo, zmyślenie wiążące się z reprezentatywną dla powieści w listach konwencją mistyfikacji. Chodzi wszak nie o XVIII-wieczny romans epistolarny, lecz o postmodernistyczne dzieło napisane na początku trzeciego tysiąclecia. Uważam więc, iż najbardziej obiecujące podejście do *Encyklopedierotyku* polega nie na oddzielaniu prawdy od fałszu, rzeczywistości od fikcji – do czego zachęca zwłaszcza sytuacja interpretatora, mającego obecnie łatwiejszy dostęp do nowych biografii Barthes'a oraz do twórczości autobiograficznej Kuryluk, w której pisarka przybliżyła losy swojej rodziny (co umożliwiło analizę słowa „encyklopedia”) – ale raczej na zbadaniu komplikacji zmuszających do zakwestionowania opozycji między rzeczywistym a fikcyjnym.

W następnych rozdziałach pokażę, jak Kuryluk broni spójności mistyfikacji oraz co gatunek powieści epistolarny – w mojej ocenie niesparodiowany – jest w stanie nadal zaoferować współczesnemu pisarzowi i odbiorcy.

Mistyfikacja

Skoro w okresie naturalizmu nastąpiło ustabilizowanie gatunku, a od połowy stulecia XIX przez cały wiek XX mamy do czynienia z depopularyzacją form epistolar-

¹¹ Zob. T. P. Rutkowski, *Adam Bromberg i „encyklopedyści”. Kartka z dziejów inteligencji w PRL*. Warszawa 2010.

¹² Szot, *op. cit.*

nych, ponadto zaś, w związku ze spadkiem znaczenia listu¹³, ulegają osłabieniu warunki sprzyjające tworzeniu iluzji autentyczności i konstruowanie mistyfikacyjnych przedmów traci sens¹⁴, to jeszcze dziwniejszy, na tym tle, wydaje się przypadek *Encyklopedierotyku*. Powieść tę – przeciwnie – cechuje silna i celowo anachroniczna stylizacja na autentyk, która nie pozwala na stosowanie metanarracyjnych komentarzy, akcentowanie tego, że świat oraz postacie zrobione są ze słów – ogółem znacznie ogranicza ona zakres typowych chwytów używanych w poetyce postmodernistycznej¹⁵.

Kuryluk udaje się nie naruszać wymogów prawdopodobieństwa ważnych dla realistycznej *mimesis*. Po pierwsze, tworzy powieść przypominającą luźne zapiski i wyklucza się z pola działania autora-edytora właściwego dla dzieł Pierre'a Choderlosa de Laclos (*Niebezpieczne związki*) czy Jeana-Jacques'a Rousseau (*Nowa Heloiza*)¹⁶, a enigmatyczną postać porządkującą: tego-kto-układa-listy, mianuje bohaterem *Encyklopedierotyku*. Pod koniec fabuły dowiadujemy się, że to córka Planii i Silvia – Cornelia – na każdy list naniósł wykaligrafowaną literę; razem złożone układają się w tytuł powieści i wyznaczają kolejność korespondencji¹⁷. Po drugie, stawiając się w roli tłumaczki, Kuryluk unika problemów, które są widoczne np. w *Wariacjach pocztowych* Kazimierza Brandysa, czyli niemożliwego do wyczyszczenia przecieku własnego stylu autora do stylizowanych całości, naruszania zasad tradycji epistolarnej, anachronizmów. Tłumaczy od 1 IX 2000 do 30 VI 2001 – pracę zaczyna i finalizuje w Paryżu. Ponadto przeprosza: „Jeśli moim głosem odzywa się chwilami nawet Roland Barthes, to znak, że przekład zakończył się fiaskiem” (E 195). Wszelkie potknięcia językowe, rozmijanie się z „oryginałami” (do których nie mamy dostępu), należałoby zatem zrzucić na karb amatorskiej roboty tłumaczki-poliglotki; z drugiej strony – słabość intelektualna, kiczowatość pojedynczych przykładów to kwestia braku talentu nadawców. Artystyczna robota translatora dopuszcza spory margines błędu, a więc zostawia pole do ujawniania własnych inwencji i intencji¹⁸.

Wyjątkowa mistyfikacja *Encyklopedierotyku* zakłada znaczące uczestnictwo postaci, którą zwalnia się ze standardowej roli osoby odpowiedzialnej za kompozycję zbioru, przypisy, udostępnienie czytelnikowi gotowego wydruku, przenosząc

¹³ W *Encyklopedierotyku* narracja o „śmierci” listu jest inkorporowana: Ewa-tłumaczka z emfazą podkreśla, że przesyłka, którą jej podrzucono, zawiera korespondencję dokumentującą ostatni okres epistolarny w dziejach, kończący się wraz z rozpowszechnieniem się e-maili; listy miłosne są „kopalnią wiedzy o mentalności miłosnej minionej epoki [...]” (E 13).

¹⁴ Taką diagnozę stawia B. Romberg (*Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Lund 1962, s. 49).

¹⁵ Zob. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*. Przeł. M. Płaza. Kraków 2012.

¹⁶ Zob. D. Danek, *O tytule utworu literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

¹⁷ Tytuł jest zatem zbudowany na zasadzie akrostychu. Warto zaznaczyć, że bardzo podobny zabieg z tytułem stosuje J. Barth w postmodernistycznej i epistolarnej powieści *LETTERS. A Novel* (New York 1979).

¹⁸ W ramach mistyfikacji Kuryluk spolszcza także własny list, jak przypuszczam, z języka francuskiego (skoro kierowany jest do Barthes'a). Autohumaczenie to ciekawy i nieomówiony problem jej twórczości. W ten sposób przekłada *Grand Hotel Oriental* (z angielskiego na polski), pracę *Salome, albo O rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya* (z polskiego na angielski: *Salome, or On Rapture. On the Grotesque in the Œuvre of Aubrey Beardsley*).

zakres jej działania na ponowną prezentację listów w innej materii językowej. Czytelnik nie ma do czynienia z transkrypcją „oryginałów”: nie wprowadza się tu typowej iluzji, że list jest kopią autentycznego. Pierwopis okazuje się niedostępny, przesunięcie obejmuje zatem tworzenie iluzji obecności czegoś, czego nigdy nie widziało się inaczej niż poprzez zasłone idiomu Ewy Kuryluk: na pierwszym planie znajduje się zawsze język tłumacza.

Nawet świadomi ludzających właściwości mistyfikacji nadal możemy twierdzić – podobnie jak markiza de Merteuil – „że tło tego romansu musi być prawdziwe”¹⁹, dlatego zarysuję roboczy podział składników opowiadania, który pomoże wskazać pewne tendencje. Wyróżniam w *Encyklopedierotyku*:

1. „Enklawy prawdy”²⁰. Czyli uzewnętrzniony mimochodem stosunek autora do dzieła, ślady autobiografii, opis rzeczywistych zdarzeń historycznych (realemy historyczne), biograficznych (realemy biograficzne) *etc.*

2. Miejsca fikcyjne. Wyimaginowane postacie, miasta, zdarzenia.

3. Obszary o niejasnym statusie – niefalsyfikowalne. Poparte rzekomą autobiografią Kuryluk: ich prawdziwość–fałszywość jest nie do oceny. Fakty na temat Barthes’a trudne do odnalezienia w biografiiach, ponoć poświadczone przez znajomych; plotki krążące w kuluarach akademickich (znane osobom, które obracały się w tym środowisku, jak właśnie Kuryluk). Zaszyfrowane informacje (*roman à clef*: dekodowane przez nielicznych z kręgu autora), a także autobiograficzne zagadki (literacka gra z czytelnikiem).

Część danych ujawnionych w *Encyklopedierotyku* po wydaniu *Goldiego*, *Frascati*, *Feluniego* oraz okolicznych publikacji – można zweryfikować (1, 2), przedtem miały one raczej ów „niejasny status” (3). To wokół tych stref Kuryluk buduje mistyfikację. Korzysta więc z normy, która według Briana McHale’a obejmuje tradycyjne powieści historyczne, a nie postmodernistyczne²¹. Wiąże się z nią zasada swobody działania wewnątrz „ciemnych obszarów”, zakładająca, że pisarz nie powinien rażąco ingerować w historię, lecz operować przede wszystkim w miejscach, które są historycznie nieokreślone²². Powieści postmodernistyczne zazwyczaj radykalnie naruszają rygor „ciemnych obszarów” poprzez parodiowanie klasycznych reguł powieści historycznej (H. Fielding, V. Hugo) w celu uwypuklenia, restytuowania tego, co zostało w oficjalnej wersji pominięte, wyparte, oraz by gruntownie podważyć obowiązujące narracje, co osiagają zastępując historię oficjalną – historią apokryficzną. Kiedy Kuryluk odtwarza dzieje powstania *Fragmentów dyskursu miłosnego* i omawia incydent z Foucaultem w Warszawie, tej zasady nie łamie.

W *Encyklopedierotyku* należy podkreślić spore wahanie między prawdą a fikcją biograficzną a biografią apokryficzną. Pożyczając tytuł jednego z rozdziałów McHale’a, wypada zasugerować wątpliwość: jeśli to, co opisane w mistyfikacji, „jest rze-

¹⁹ Choderlos de Laclos, *Niebezpieczne związki*. Wyd. 4. Przekł., wstęp T. Boy-Żeleński. Warszawa 1975, s. 88.

²⁰ D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*. Łódź 2011, s. 325.

²¹ McHale, *op. cit.*, s. 126–128. U Kuryluk mamy do czynienia nie tyle z narracją historyczną, ile z biograficzną – te dwie zestawiam.

²² *Ibidem*.

czywiste, to w porównaniu z czym?"²³. Tę samą podejrzliwość odczytuję na kartach powieści. Kuryluk z podobnym nastawieniem w istocie pyta: jak – oraz jako co – dziś jest możliwa mistyfikacja?

Paul Ricœur twierdzi, iż gatunkowa konwencja powieści epistolarnej, która miała uprawdopodobnić (motywacja realistyczna) – przeciwnie – zaczęła ujawniać po pewnym czasie sztuczność kompozycji:

Odwołanie się do tego, co prawdopodobne, nie mogło na długo ukryć faktu, że prawdopodobieństwo jest nie tylko podobieństwem do prawdy (*ressemblance au vrai*), lecz również tym, co jedynie wydaje się prawdą (*semblance du vrai*)²⁴.

Kuryluk prowadzi narrację w taki sposób, aby wszystko było prawdopodobne (obrona mistyfikacji) oraz wiarygodne – ugruntowane w „rzeczywistości”, która ma korespondować z prawdziwym²⁵ (świadczenia, zdjęcia *etc.*). Pojawia się jednak kluczowa trudność: tutaj to, co rzeczywiste i co ma stanowić podstawę, oparcie – jest symulowane. Autorki nie interesuje już problem: sztuczność konwencji *vs.* prawdopodobieństwo, budując baudrillardowską mistyfikację, pyta ona o status referenta, czyli status rzeczywistości²⁶: podszytej przez znak (zmediatyzowanej), niestabilnej. Kwestia *mimesis* we współczesnym, hiperrealnym społeczeństwie konsumpcyjnym nie tyle wiąże się z wątpliwością, co to jest naśladowanie, ile z tym, jak ujmować to, co jest naśladowane – rzeczywistość.

Proponuję zatem dokonać znaczącego przesunięcia, a zarazem terminologicznego dostosowania i w odniesieniu do komentowanego utworu posługiwać się terminem „mystyfikacja”, lecz uwarunkowanym przez Jeana Baudrillarda pojęciem symulacji. Aby wyrazić się bardziej dobitnie: *Encyklopedierotyki* uzmysławia, że odpowiednikiem praktyk mistyfikacyjnych właściwych dla XVIII-wiecznej powieści epistolarnej jest zabieg symulacji dla tak pomyślanej postmodernistycznej powieści w listach.

Symulacja

W *Encyklopedierotyku* symulacja wiąże się ze sztucznym generowaniem znaków, z przestrzenią testową, gdzie rzeczywistość jest intensyfikowana (niczym w symulatorach), z wyobrażeniem kopii nie tyle nieodróżnialnej od tego, co kopiuje, ile zaburzającej możliwość odróżnienia między kopią a oryginałem, który zniknął, oraz z naruszeniem zasady rzeczywistości, jak w przypadku takiego naśladowania objawów chorobowych, które doprowadza do ich faktycznego wywołania²⁷. Autorka symuluje własną biografie; opierając się na tym, co niefalsyfikowalne – symuluje

²³ *Ibidem*, s. 121.

²⁴ P. Ricœur, *Czas i opowieść. Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*. T. 2. Przeł. J. Jakubowski. Kraków 2008, s. 27. Podkreśl. M. M.

²⁵ Pojęcia prawdopodobieństwa, wiarygodności czy korespondencyjnego ujęcia prawdy omawia szczegółowo A. Martuszevska (*Prawda w powieści*. Gdańsk 2010, s. 26, 42).

²⁶ Zob. R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis*. W: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Wyd. 2. Kraków 2000, s. 189.

²⁷ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005, s. 8–35. – A. Wernick, *Simulation*. Hasło w: *The Baudrillard Dictionary*. Ed. R. G. Smith. Edinburgh 2010, s. 199–201.

prawdziwość historii; wreszcie – symulują lub symulacją zajmują się jej bohaterowie: Barthes symuluje migreny, Plania udaje, że została zgwałcona, w co zaczyna wierzyć, Yuki w pierwszym liście symuluje „japońską uprzejmość”, Wienerer pisze o kombinacjach erotycznych, które mają zastępować ciało i intensyfikować doznania²⁸ etc. Postmodernistyczna proza Kuryluk to twórczość *par excellence* baudrillardowska²⁹.

Symulacyjność omawianej prozy polega jednak jeszcze na czymś innym. Na dwie zasadnicze i najogólniejsze formy pojmowania tego terminu wskazuje Baudrillard w rozprawie *O uwodzeniu*:

Symulacja odczarowana: porno – prawdziwsze od prawdy – najwyższy stopień symulakry. Symulacja czarująca: *trompe-l'œil* – bardziej fałszywe od fałszu – oto tajemnica pozoru³⁰.

Encyklopedierotyki – czy nawet szerzej: wczesna twórczość powieściowa Kuryluk – balansuje między symulacją odczarowaną (porno, hiperrealizm, wieloodbiciowość, reprodukcja) a symulacją czarującą (uwodzenie, *trompe-l'œil*, iluzja, maska, tajemnica, „ciemne obszary”).

Uwodzenie–porno

Baudrillard uwodzenie kojarzy z pierwiastkiem żeńskim³¹, który stoi po stronie tajemnicy i iluzji. Należy ono do porządku sztucznego, konstytuuje się przez znaki. W przeciwieństwie do manipulacji nie ma określonego celu, w czym kontrastuje z porządkiem męskim (seksualność, popęd, prokreacja). Antytezą uwodzenia jest produkcja³², oznaczająca przemoc widzialności, mierzalności oraz czytelności.

Uwodzenie zostaje przeciwstawione pornografii, która sprawia, że „seks staje się rzeczywistszy od rzeczywistości”³³. Porno uzupełnia szczegóły anatomiczne, nigdy nie dość widoczne. „Inwazja obsceniczności”³⁴ związana jest z charaktery-

²⁸ W Ossim Wienererze rozpoznajemy rzeczywistą postać O. Wienera (*Die Verbesserung von Mitteleuropa. Roman*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Th. Eder. Salzburg–Wien 2013), autorka eksperymentalnej książki (Poprawa Europy Środka) z 1969 roku.

²⁹ Kuryluk i Baudrillard pisali o podobnych kwestiach: reprodukcji, działaniu telewizji (wspólne inspiracje M. McLuhanem), lustrze, sobowtórach, symulakrach, wreszcie – o ikonach.

³⁰ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2005, s. 61.

³¹ Za R. Muniakiem (*Strategie uwodzenia. Jean Baudrillard. „Estetyka i Krytyka”* 2007, nr 1, s. 105) przyjmuje, by Baudrillardowską opozycję kobiecość–męskość traktować jako „dialektykę płciowości”, nie zaś płcie w dosłownym znaczeniu. M. Karim (na ten temat zob.: M. Kłosiński, *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – teoria – literatura*. Warszawa 2015, s. 95) uważa, że w uwodzeniu należy zakwestionować samą podziałkę w układzie męskie–żeńskie, aby te dwie kategorie zwały się jedną – spójną wewnątrznie, natomiast Kłosiński (*op. cit.*, s. 95–96) jest zdania, iż Baudrillard „proponuje wyjście poza tę binarną opozycję”. Zagadkowy tytuł *Encyklopedierotyku* można interpretować zgodnie z takimi ujęciami. Kombinacja leksemów: „erotyki” (r. m.) i „encyklopedia” (r. ż.), determinuje problem odmiany złożenia: D. r. m. (*Encyklopedierotyku*) czy może D. r. ż. (*Encyklopedierotyki*)? To owa gra z podziałką, o jakiej pisał Karim. Oba sposoby deklinacji są poprawne? Ta niejednoznaczność ma uwodzić.

³² Zob. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 37: „W pierwotnym znaczeniu nie było to wytwarzanie, lecz uwidacznianie [...]. [...] Uwodzenie zabiera coś z porządku widzialnego, produkcja buduje wszystko na widoku [...]”.

³³ *Ibidem*, s. 31.

³⁴ *Ibidem*. Nie należy zrównywać pornografii z obscenicznością. Obsceniczność ma w sobie elementy perwersyjne. Jest transgresywna, zintensyfikowana może zacząć uwodzić (*ibidem*, s. 32).

styką współczesnej nieumiarkowanej kultury, usilnie próbującej rozwikłać wszystkie tajemnice, wszystko uczynić dostrzegalnym. W porno nic nie dzieje się już na symbolicznej scenie, zakładającej dystans między aktorem a widzem, w porno mamy do czynienia z ob-scenicznym przekroczeniem oddalenia, co powoduje, iż z naszego zawężonego i skoncentrowanego pola obserwacji pierzcha złudzenie. „Paradoksalnie jesteśmy teraz tak blisko akcji, że nawet jej nie widzimy [...]”³⁵.

Baudrillard utrzymuje:

Nowoczesna nierealność nie należy do porządku wyobraźni, lecz do porządku referencji, [...] – polega na przemieszczeniu wszystkiego w absolutną oczywistość tego, co rzeczywiście³⁶.

Innymi słowy: nowoczesna nierealność znajduje się tam, gdzie prawdziwość staje się absolutna.

Socjolog zestawia porno z hiperrealizmem, uwodzenie zaś z *trompe-l'œil* – malarstwem iluzji, pozorów.

***Trompe-l'œil*–hiperrealizm**

Według Baudrillarda *trompe-l'œil* jest znakomitym przykładem „napastliwej bez-znaczeniowości”, która ujawnia „nieprzejrzystą Obecność” przedmiotów marginalnych: gwoździ, pokryw kanalizacyjnych, wytwarzających warunki zawieszenia lub zaprzeczenia rzeczywistości³⁷. W odróżnieniu od Kuryluk nie uznaje on za *trompe-l'œil* martwych natur. Przedmioty ustawione na tych obrazach w płaszczyźnie horyzontalnej (np. na stołach) ewokują wyobrażenie o ich ciężarze, inaczej niż odrywające się od tła, niejako wystające, nieważkie ciała malarstwa iluzyjnego.

Kuryluk podkreśla, że *trompe-l'œil* jest pułapką dla wzroku, jak w przypadku winogron namalowanych w starożytności przez Zeuksisa, które zaczęły być dziobane przez ptaki: „to co wydaje się żywe, okazuje się martwe [...]”³⁸. Baudrillardowi ten sam przykład uwidacznia coś innego: cudowność złudzenia ma polegać na odebraniu rzeczywistości jednej płaszczyzny. Pustka, naśladować trzeci wymiar (symulakrum), kontestuje realność rzeczywistości. Kuryluk wiąże iluzję ze śmiercią, Baudrillard – z uwodzeniem i cudownością.

Natomiast dzieła hiperrealistów przedstawiają według francuskiego uczonego pornograficzną nierealność i kojarzą się mu z reklamą. Socjolog traktuje je jako „nieodłączny element zakodowanej rzeczywistości, którą podtrzymują i w której niczego nie zmieniają”³⁹, dlatego odmawia im walorów kontestacyjnych. Przeciw-nego zdania jest Kuryluk, uważa ona, że hiperrealizm stanowi krytyczną odpowiedź na krańcowo zreprodukowaną rzeczywistość⁴⁰. Istnieje silne napięcie między tymi stanowiskami i choć dalej będę się trzymał terminologii Baudrillarda, chcę zaakcentować, że hiperrealistyczny wymiar działalności artystycznej Kuryluk trzeba

³⁵ P. A. Taylor, *Obscene*. Hasło w: *The Baudrillard Dictionary*, s. 144.

³⁶ Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 32.

³⁷ *Ibidem*, s. 62.

³⁸ Kuryluk, *Picassy Dory Maar*. W: *Art mon amour*, s. 188.

³⁹ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. Króla. Warszawa 2007, s. 97.

⁴⁰ E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*. Wyd. 2. Warszawa 1983, s. 46.

rozumieć – zgodnie z jej własną koncepcją – nie jako „element hiperrzeczywistości”, ale raczej jako zdystansowaną krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego.

Metoda twórcza Ewy Kuryluk: od *trompe-l'œil* do hiperrealizmu i z powrotem

Postuluję zatem dokonanie transpozycji refleksji Baudrillarda i Kuryluk dotyczących malarstwa w obręb literatury: *Encyklopedierotyki* ma cechy nadrealistycznego przedstawienia i *trompe-l'œil*.

Kuryluk rozumie rolę perspektywy, z jakiej powinno się prezentować zdarzenia tak, by nie straciły waloru iluzji. W tej prozie najważniejsze nie jest jednak utrzymanie dystansu, lecz ruch w stronę przedmiotu, w stronę sceny, a następnie szybkie wycofanie się na poprzednią pozycję. Powieść Kuryluk bezkompromisowo zbliża czytelnika do najdrobniejszych szczegółów⁴¹, które tym samym stają się nierealne: rzeczywistsze od rzeczywistości, zbyt widoczne, by mogły uwodzić; to znów, w przeciwnym ruchu, oddala odbiorcę od przedmiotu, wprowadzając iluzję: wtedy wszystko wydaje się przez jakiś czas prawdziwe, choć w istocie jest bardziej fałszywe od fałszu – z tej racji, że rzeczywistości zostaje odebrany jeden wymiar, a pustkę po nim zastępuje jego złudzenie: symulakrum. W żadnym momencie tych manewrów – zbliżania i oddalania – nie naruszamy porządku symulacji. Przeskakując od *trompe-l'œil* do hiperrealizmu, od symulacji zaczarowanej do odczarowanej, znajdujemy się poza opozycją prawdy i fałszu.

Kuryluk uwodzi dopóty, dopóki zachowuje dystans: list w powieści ma udawać list rzeczywisty, powieściowy dyskurs naukowy zawieszają prawdziwość, iluzyjne rekonstrukcje biografii⁴², mające za podstawę „ciemne obszary”⁴³, symulują historyczno-biograficzną prawdę. Kogo uwodzi? Innego, czyli czytelnika, a przez innego – samą siebie: „Uwodzenie działa w cyklu ciągłym. Uwodzi się kogoś po to, by uwieść kogoś innego, ale też uwieść kogoś innego po to, by spodobać się sobie samemu”⁴⁴. Przy czym w *Encyklopedierotyku* ów cykl zostaje przerwany za sprawą hiperrealnego. *Trompe-l'œil* i hiperrealizm to u-wodzenie i od-wodzenie: ten sam paradoksalny wahadłowy ruch – w którym Kuryluk przybliża swoją biografie, symulując ją – markuje, że nie daje świadectwa, symulując je⁴⁵. Autorka wiezie do siebie przez od-wodzenie od siebie: ucieka przed sobą w niekończącym się pisaniu o sobie – pisaniu siebie (sobowtóry, zwielokrotnione zwierciadlane obrazy „ja”).

41 „Efekt rzeczywistości” R. Barthes’a (*Efekt rzeczywistości*. Przeł. M. P. Markowski. „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 125) w książce Kuryluk jest kontrskuteczny. Opisowy szczegół konstituuje hiperrzeczywistość – nie uwodzi lub uwodzi „na chłodno”, a ponadto podważa *mimesis*, informując czytelnika o tym, że jest prawdziwszy od prawdy.

42 *Encyklopedierotyki* jest wariacją na temat obfitej korespondencji miłosnej Barthes’a, która stanowiła podstawę *Fragmentów dyskursu miłosnego*. Więcej o listach filozofa zob. T. Samoyault, *Barthes: A Biography*. Transl. A. Brown. Cambridge–Malden, Mass., 2017, s. 447–454.

43 Autorka tak zaplanowała *Encyklopedierotyki*, by stworzyć mgliste wrażenie, że ekscentryczne figury powieści mają rozeznanie w okolicznościach niezbadanych przez biografów Barthes’a czy Foucaulta.

44 Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 79.

45 Zob. Tomczok, *loc. cit.*

Co jest stawką tej gry? O p u b l i k o w a n i e (nie)ekshibicjonistycznej powieści. Co to znaczy? Chodzi o stworzenie takiego testowego środowiska literackiego (symulatora), w którym można bezpiecznie uwolnić ładunek emocjonalny związany z przeszłością i gdzie, bez obaw o wykrycie, da się – pisząc – przećwiczyć rozumienie własnej sytuacji w kontekście rodzinnej traumy (schizofrenia matki, a także brata, który w *Encyklopedierotyku* nosi imię Edmund, przedwczesna śmierć ojca), ujawnić, co się wie, co zaś tylko się przypuszcza o bliskich, i to intymne ćwiczenie, które w zasadzie powinno pozostać w sferze prywatności, jednak pokazać innemu.

List w powieści epistolarnej

Papier jest jak tkanina: kreśli się na nim i pisze⁴⁶, papier wchłania atrament oraz krew, a perfumowany – rozsiewa zapach, przypomina skórę; na papierze odciska się piętno obecności. Funkcję prawdziwego listu (sygnatura nadawcy) należy zestawić z rolą tzw. prawdziwego obrazu, veraikonu, który zaspokajał pragnienie bezpośredniej obecności (Boga)⁴⁷. Kuryluk sama naprowadza na ten trop:

To korespondencja wielkiej wagi, szczególnie dziś. Wiek XXI zaczął się pod znakiem wiary w autentyk [...]. [...] Przyszedł czas na świadków historii [...] prawdziwe obrazy [...]. [E 12]

Jak pisze Michał P. Markowski, komentując *Weronikę i jej chustę*, przejście od tradycji lingwistycznej (żydowskiej) do tradycji ikonicznej (greckiej) to tylko zmiana rodzaju zapośredniczenia, nadal wszak pozostaje coś, co pojawia się zamiast, w zastępstwie⁴⁸. Autentyczny list, nie jego elektroniczny odpowiednik – e-mail, realnie uobecnia. Ale Kuryluk, wmawiając odbiorcy, że jest t ł u m a c z k ą oryginalnej korespondencji, składa jedynie obietnicę obecności.

Agata Stankowska proponuje wprowadzenie kluczowych dla twórczości Kuryluk podziałów na „cień / kontur” i „odbicie / odcisk”: to, co zastępuje obecność osób, a z drugiej strony ją utrwała⁴⁹. Wydrukowane listy, które nie przydadzą się grafologom, są cieniami i konturami, nie zaś prawdziwymi obrazami. Pisarka jeszcze bardziej komplikuje kwestię dostępu do oryginału, tworząc wspomniane baubillardowskie splełanie. Zaskakuje w postscriptum:

W domu czekała na mnie niespodzianka: córka Planii tak się nagrała na taśmę: „[...] Dziękuję, że przetłumaczyłaś moje listy na polski. Są fikcyjnym dokumentem twojej epoki, która bardzo nam imponuje. [...] Na twoim komputerze powstał przekład listów, które własnoręcznie skopio wałam z oryginałów, by dowieść Aokiemu, że potrafię naśladować każde pismo na świecie. A potem wścieklałam się, że na mnie nie poczekał. I kopertę cisnęłam pod twój dom. [...] Całą noc

⁴⁶ Zob. instalacje materiałowe: E. Kuryluk, *Ludzie z powietrza* [katalog wystawy]. Warszawa 2003. A zwłaszcza „minipowieść w listach” – instalację *Trio dla ukrytych* – bezpośredni, malarski kontekst *Encyklopedierotyku* (na stronie: https://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=156&lang=pl (data dostępu: 10 XI 2023)).

⁴⁷ E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*. Kraków 1998, s. 62. Więcej na ten temat zob. *Ikonoklazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością*. Red. A. Stankowska, M. Telicki. Poznań 2016.

⁴⁸ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 84–87.

⁴⁹ A. Stankowska, *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków 2019, s. 225.

wertowałam archiwum rodziców. Teraz pędzę na pocztę z ilustracjami do twojej, do naszej książki”. [E 209; podkreśl. M. M.]

Symulacja napędza się sama. Okazuje się bowiem, że ontologiczny status korespondencji jest niejasny nawet w ramach powieści. Listy są poniekąd zmyślane, a poniekąd zostały skopiowane z „oryginałów”. „Idiotka-sawantka” (E 8), tłumacząc, na początku miała jeszcze wrażenie, iż dotyka autentyków, dopiero później zorientowała się, że były to dokładne hiperrealistyczne falsyfikaty (reprodukcja rzemieślnicza, w której podrobiono styl i cielesne ślady). Doskonała kopia unicestwienia oryginał (podwojenie znaku), wskazuje też na przejście od *physis* (naturalności) do *technē* (sztuczności)⁵⁰. Z postscriptum dowiadujemy się zatem, iż *Encyklopedierotyki* stanowi taki blok listów⁵¹, który, powielony w tłumaczeniu – w setkach czy tysiącach odbitek (reprodukcja techniczna – druk), jak napisałby Baudrillard, jest sam w sobie czystym symulakrum – skrywa fakt, że żadnego zbioru listów nie ma, podobnie jak list w powieści epistolarnej zataja, że nie istnieje rzeczywista korespondencja.

Powieść w takiej formie zaciera granicę między fikcją a realnością, iluzyjny status jej budulca – listu, można opisać za pomocą metafory malarskiej: list w powieści działa jak *trompe-l'œil*:

Między autorem a czytelnikiem powieści w listach zostaje zawiązany dialog, toczy się gra przypominająca tę mającą miejsce między malarzem a widzem obrazu w typie *trompe-l'œil*: obu twórcom chodzi o ludzenie odbiorcy, sprawienie, żeby myślał [...], że ma do czynienia z czymś rzeczywistym⁵².

W *Encyklopedierotyku* tworzenie iluzji rzeczywistości rozpoczyna się w quasi-perytekstualnym⁵³ wstępie – rzekomo skreślonym ręką tłumaczki – który ma symulować, że jest usytuowany w obrębie książki (perytekstualność), podczas gdy stanowi jej nieodstępną część, ponadto ma utwierdzić czytelnika w przekonaniu, że listy są prawdziwe (ważny jest również udział przewidywań odbiorcy w budowaniu złudzenia); to samo zadanie spełnia dobrze naśladowana forma (zasady *mimesis* formalnej⁵⁴); iluzyjny efekt ulega spotęgowaniu w wyniku przesylenia

⁵⁰ Odpowiada to także wartościowanemu ujemnie przejściu od *mimesis* naturalnej (*acheiropoiotos*) do *mimesis* sztucznej (zob. A. Zawadzki, *Obraz i ślad*. Kraków 2014, s. 92–94).

⁵¹ Różnica między zbiorem a blokiem korespondencji jest taka, że ten pierwszy „niepołączony niczym intencją (porządkującą i »adresującą«) nie jest wypowiedzią, nie może więc wyznaczać żadnej formy gatunkowej czy quasi-gatunkowej” (M. Wołk, „Wariacje pocztowe” Kazimierza Brandysa wobec tradycji powieści epistolarnej. W zb.: *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku. Materiały z sesji naukowej. Prącin kolo Bydgoszczy, 7–9 maja 1996*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 1996, s. 102–103).

⁵² R. Słodczyk, *Znaczenie listu w malarstwie XVII i XVIII wieku oraz w ówczesnej powieści epistolarnej*. „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 189.

⁵³ W klasyfikacji G. Genette’a (*Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014, s. 7–13) perytekst to podrodzaj paratekstu, jest on usytuowany ściśle w obrębie książki (nazwisko autora, tytuł, przedmowa itp.), przedrostek „quasi-” wskazuje na działanie pozorowane. Zob. też Szajnert, *op. cit.*, s. 219, 225–235.

⁵⁴ Na poziomie poszczególnych całości narracyjnych naśladowaniu podlega kształt listu (nagłówek, podpis etc.), w tym konwencja stylistyczna epoki itp. Zob. M. Głowiniński, *O powieści w pierwszej osobie*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973. – M. Czerminska, *Pomiędzy listem a powieścią*. „Teksty” 1975, nr 4, s. 32–33.

utworu nawiązaniem do strukturalizmu francuskiego, a więc do wyobrażeń, jakie czytelnik wcześniej wytworzył sobie na temat Barthes'a czy Foucaulta⁵⁵.

„Szara koperta” Kuryluk spełnia funkcję *trompe-l'œil*, dopóty nie uzyskujemy zakulisowych informacji dotyczących wydania powieści. Wedle początkowego zamysłu autentyczna korespondencja miała zostać opublikowana w postaci faksymiliów, jednakże „przekroczyło to możliwości małego wydawnictwa »Sic!«” (E 13). Natomiast książka zaprojektowana od podstaw przez Kuryluk⁵⁶ formatem oraz kolorem odwzorowuje wygląd szarej koperty na listy⁵⁷, jaką podrzucano powieściowemu sobowtórowi. Krytykując produkt – książkę właśnie trzymaną w rękach przez czytelnika, Kuryluk wkracza w literacki porządek hiperrealizmu – to jest przykład owego przejścia, o którym już pisałem. W nadrealnym zakończeniu autorka ujawnia tożsamości i dalsze losy wcześniej enigmatycznych bohaterów⁵⁸. Finguje dokumenty, pozoruje ich identyfikację źródłową, zamieszcza materiały intersemiotyczne: fotografie, kolaże⁵⁹ i karykatury, czyli cytaty z „rzeczywistości”, którą doskonale symulują, aż do jej unieważnienia⁶⁰. Udostępnione osobiste listy-wyznania zamieniają się przez to w „fake news’y”. Mamy właściwie do czynienia z taką inflacją rzeczywistości, że ta się kompletnie dewaluje i zaczyna zanikać. Owe zabiegi podważają opozycję prawda-fikcja. W tę stronę kieruje się refleksja jednej z bohaterek:

Zapomniałaś o własnej przeszłości! Uwierzyłaś w ich slogany, w prawdę na sprzedaż! Oslepiłaś na poniewierkę słabych, kłamstwo mass mediów! Prawda to prywatny sekret. Jak się go tylko wywlecze na wierzch, przestaje być prawdą, przepoczwarza się w komercyjny chłam. Tym, co nazywacie „dokumentem”, zamydla się nam oczy, pierze mózg. [E 208]

W *Encyklopedierotyku* Kuryluk przedstawia własną diagnozę kultury „komercyjnego chłamu”, którą cechowałby „voyeuryzm pornograficzny”⁶¹. Wie, że iluzyjne listy, działające jak wizjer, a także budujące poczucie aktywnego wglądu w najgłębiej skrywaną prywatność adresatów i nadawców – jednak nie zaabsorbują współczesnego czytelnika. Naiwny sobowtór Ewy Kuryluk – tłumaczka – „Idiotka-sawantka” z przesadną ostentacją, której nie podzielałaby autorka, zachwyca się perspek-

⁵⁵ Zob. E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*. Przeł. J. Zaraniski. Warszawa 1981, s. 201, 235.

⁵⁶ Zob. E 4: „Projekt okładki, stron tytułowych i układ tekstu – Ewa Kuryluk”.

⁵⁷ Przypomina to zabiegi liberatów: „książka nie zawiera utworu, nie przechowuje go ani nie nakrywa swym odzieniem – książka (lub jej odpowiedni, materialny fragment) jest utworem” (W. Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*. Wstęp w: Z. Fajfer, *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Red. K. Bazarnik. Kraków 2010, s. 9).

⁵⁸ W finale powieści okazuje się, że większość postaci jest ze sobą spokrewniona. Plania z Signorellim i Edmund z Yuki łączą się więzami małżeńskimi, potem zaś robią to ich dzieci, co sprawia, iż niemal wszyscy korespondenci stają się rodziną. *Encyklopedierotyki* można zatem potraktować jako paranoiczna opowieść familijna, a nawet jako sagę (obecni są reprezentanci trzech pokoleń rodziny Courtych).

⁵⁹ K. Koprowska, *Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk*. „Wielogłos” 2015, nr 1.

⁶⁰ O zanikaniu pamięci w trakcie upamiętniania – w nawiązaniu do Baudrillarda – pisze A. Stankowska w artykule *Zakazane fotografie. O ikonoklazmie w dyskursie holokaustowym* (w zb.: *Ikonoklazm i ikonofilia*, s. 217–219).

⁶¹ Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 31.

tywą obejrzenia wideo zarejestrowanego przez „kamery ukryte w sypialni Kareniny” (E 13). Taką transmisję Baudrillard nazwałby uwodzeniem na chłodno: zimny środek przekazu sięga po gorące fakty (tragedie, katastrofy, skandale) – by natychmiast przekształcić je w chłodne wydarzenia medialne⁶². Kuryluk kładzie nacisk także na proces intensyfikacji rzeczywistości. Pisze bowiem o wielu kamerach nagrywających z kilku perspektyw. Zmontowany materiał (powtórki, zbliżenia, spowolnienia) wytwarza rzeczywistość bardziej realną – hiperrzeczywistość, która urzeka dzisiejszego odbiorcę, wypatrującego kolejnych skandali. Właśnie dlatego pisarka nazywa go voyeurom – podglądaczem⁶³, produktem nowych mediów, zalewających adresatów nadmiarem zdevaluowanych informacji.

Uwodzący dyskurs naukowy w powieści

Kuryluk, podobnie jak Baudrillard, zauważyła reprezentatywną dla hiperrzeczywistości przemoc usensowniania wszystkiego, dążenie do ostatecznego wyrugowania niedomówienia. Autorka recenzji *Encyklopedierotyku* przenikliwie opisała praktykę powieściowych bohaterów, którzy dysputują o miłości, jako krojenie żaby⁶⁴. Erotyzm, miłość – zawsze nieprzejrzyste – trzeba zmusić do wyjawienia ich prawdy: potraktować skalpelem, przebadać, wyjaśnić, aż nie pozostanie nic więcej do zobaczenia. Baudrillard pisze, że „wyznaniem tym jest zasada obiektywności [...]”⁶⁵. Parafrazując jego wywód dotyczący zwierząt: należy skłonić miłość do potwierdzenia, że nią nie jest. Zmienić jej tożsamość. Czyli unicestwić wraz z jej „zasadą niejednoznaczności”⁶⁶, by stała się całkowicie pojmowalna. Kuryluk demonstruje przemoc scjentyficznych praktyk, które w poszukiwaniu sensu – niszczą przedmiot swoich badań.

Jednakże analizy odnoszące się do piękna, erotyzmu, voyeuryzmu, np. pióra Michela Foucaulta lub Alberta Curty’ego, przemycane przez Kuryluk w listach, zostały umieszczone w powieści – medium, które, jak stwierdził Jacques Derrida, zawieszają prawdziwość⁶⁷. Rozważania te są dokonywane w porządku *trompe-l’œil*.

Przedmioty na płótnach wykonanych taką techniką odrywają się od tła, wydają się nieważkie⁶⁸. Wrażeniu, jakie robią, towarzyszy atmosfera zawieszona. Owo niezakotwiczenie dotyczy powieściowej krytyki: nie posiada ona właściwej mocy interpretacyjnej, gdyż nie została osadzona, nie opiera się na twardym gruncie naukowości (któremu odpowiadają wymogi prawdy, fałszu, prymatu rozjaśniania

⁶² *Ibidem*, s. 154–157. Baudrillard używa pojęć *hoot-cool* zaczerpniętych od M. McLuhana (*Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Wprowadz. L. H. Lapham. Przeł. N. Szczucka. Warszawa 2004, s. 55–67).

⁶³ Na temat voyeuryzmu medialnego zob. np. J. Wieczorek, *Okiem podglądacza, czyli zjawisko wojeryzmu w polskich mediach i polityce* („Świat Idei i Polityki” t. 13 <2014>). – Baudrillard (*O uwodzeniu*, s. 31) określa to zjawisko terminami „voyeuryzm pornograficzny” oraz „inwazja obsceniczności”.

⁶⁴ Zob. A. Galant, *Make Love not Words*. „Pogranicza” 2002, nr 2, s. 97–99.

⁶⁵ Baudrillard, *Symulakry*, s. 157.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z J. Derridą rozmawia D. Attridge. Przeł. M. P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 180.

⁶⁸ Zob. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 63.

nia). Krytyka w powieści jest nie(waż)ka, tzn. nie ma wagi, jest nie(waż)na lub unie(waż)niona przez środowisko zawieszenia. Dyskurs naukowy w *Encyklopedierotyku* występuje zatem – w swym niezakotwiczeniu – przeciwko porządkowi interpretacji: obnaża jego sztuczność i konwencjonalność. Okazuje się karykaturą dyskursu akademickiego: w tych listach stracił on wszelką po(waż)ność, nie dźwiga już bowiem ciężkiego brzemienia sensu, gdyż ów stał się iluzją, mirażem gotowym w każdej chwili się rozwiązać. Taki dyskurs naukowy może uwodzić.

Zamiast zakończenia: Foucault i zakrycia

Chciałbym zwrócić uwagę w tym rozdziale na dwa listy: Ewy Kuryluk i Michela Foucaulta, w których porusza się temat okryty tajemnicą w czasie wydania *Encyklopedierotyku* (2001), a dopiero od niedawna opisany przez Remigiusza Ryzińskiego, czyli pobyt Foucaulta w Warszawie⁶⁹.

Ewa-tłumaczka pisze, że francuski myśliciel odwiedził Kuryluków w ich mieszkaniu na Frascati. Karol Kuryluk nie pełnił już wtedy oficjalnej funkcji ministra kultury⁷⁰, należy przypuścić, iż wizyta miała na celu przedstawienie byłemu ministrowi młodego Foucaulta, któremu powierzono stanowisko dyrektora w powstałym z inicjatywy Kuryluka Ośrodku Kultury Francuskiej przy Uniwersytecie Warszawskim. Foucault nie znał języka polskiego, Kuryluk zaś słabo radził sobie z francuskim, wówczas 12-letnia Ewa po raz pierwszy została tłumaczką.

Z korespondencji dowiadujemy się, gdzie mieszkał Foucault, z kim lubił przebywać, w jakich warunkach pracował nad doktoratem oraz jak wyglądał ów nieznamy jegomość, przez którego musiał opuścić Polskę. Foucault pisze, że był faszzerowany lekami i że uwiodła go esbecka „kanalia” (E 136) z ohydną szramą na wardze. Szpicel nie tylko miał śledzić młodego filozofa, ale także szukać haków na Kuryluka. Foucault zdaje relację w liście ze spotkania z „K.” (E 137) i ze wspólnego ich spaceru po Warszawie. Wiemy istotnie dużo – co jedli, co zwiedzili, gdzie się rozstali. Ta nadrealna drobiazgowość fascynuje.

Obecnie, po wydaniu *Foucaulta w Warszawie*, dalsza część tajemnic została wyjaśniona, znamy wreszcie tożsamość zagadkowego kochanka (Jerzy Tadeusz S.)⁷¹ z legendy o ekstradycji filozofa. Ryziński nie wspomina jednak nic o Kuryluku. A więc z dzisiejszej perspektywy nadal trudno ocenić, co w tej historii jest prawdą, co zaś fałszem. Nie możemy mieć nawet pewności, czy Foucault kiedykolwiek zobaczył się z Kurylukiem. Pisarka wykorzystwała enigmatyczny temat – stworzyła iluzyjną rekonstrukcję, którą przeplotła hiperrealnymi detalami podpartymi rzekomą autobiografią. Jest to strategia reprezentatywna dla całego *Encyklopedierotyku*.

Do czego zatem zmierza narracja zbudowana na przeplataniu się iluzji, symulowanej biografii i hiperrealnych szczegółów? Po pierwsze, wypycha ona czytelnika w stronę autorki, prowokuje go do zadania jej pytań, tak by sama wyjaśniła, kiedy

⁶⁹ R. Ryziński, *Foucault w Warszawie*. Warszawa 2017.

⁷⁰ T. Galiński, następca Kuryluka, obejmuje urząd 2 VII 1958. Foucault przyjeżdża do Warszawy w październiku, Kuryluk mógł się z nim spotykać do 1 I 1959, kiedy wyjechał z rodziną do Wiednia.

⁷¹ Zob. Ryziński, *op. cit.*, s. 189.

zmysła, a kiedy posługuje się faktami. Jednakże to manewr zwodniczy... Nie przypadkiem bohaterem powieści jest Barthes, który uśmiercił autora rozumianego jako ostateczny gwarant sensu. Rozsądzająca i eksplikująca Ewa Kuryluk nie może dotrzeć do istoty *Encyklopedierotyku*, bo ta tkwi w strukturze utworu, zaprojektowanego w sposób wymuszający wspomniany ruch odbiorcy. Po drugie, paradoksalnie owa narracja jest anestetyczna: zmierza do zubożenia czytelnika, gdyż po pewnym czasie przestaje się on zastanawiać nad tym, co zdarzyło się naprawdę, co jest realne, a co nie. Znajduje się w doskonałej symulacji, naruszającej zasadę rzeczywistości. Skoro zaś „oko voyeuxa” uda się unieważlić, można pokazać mu najszczerzą prawdę, można całkowicie się obnażyć i mimo to pozostać niedostrzeżonym. Czytelnik nie zauważy różnicy między kopią (historią z powieści) a oryginałem (historią z życia). To najsubtelniejsze z zakryć, jakie można wychwycić w prozie Kuryluk.

Abstract

MACIEJ MAZUR University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-6375-2002

SIMULATION IN LITERATURE, OR ON “ENCYKLOPEDIEROTYK” (“ENCYCLOPAEDIO-EROTIC”)—EWA KURYLUK’S EPISTOLARY AND POSTMODERN NOVEL

Ewa Kuryluk’s *Encyklopedierotyki* (*Encyclopaedioerotic*, 2001) occupies a significant place in the writer’s output. It is viewed as turning point in her creativity: it completes the postmodern period while gradually releasing the element of autobiography. The novel parasites on the 18th c. epistolary tradition; it is a postmodern mystification where one cannot tell the true from the false. The author thus is trying to prove that the text works on Jean Baudrillard’s principles of simulation: both enchanting (seduction, illusion, painting, *trompe-l’œil*) and disenchanting (pornography, hyperrealism). The mechanism of simulation allows for describing to this day unclear strategies of Kuryluk, who, intermingling the illusory reconstructions with hyperreal details, both reveals and conceals the reader from herself. Simulation is also linked to the novel’s structure—illusiveness of building material—the letter that contains a suspended and seducing scientific discourse, as well as marks a consecutive “autobiographical hiding” in Kuryluk’s creation.