

AGNIESZKA SOKOŁOWSKA

Między Balzakiem a Mannem.
Realizm jako strategia apokryficzna
w *Balzakianach* Jacka Dehnela oraz
Castorpie Pawła Huellego

W artykule przedstawiona została konwencja realistyczna jako jedna ze strategii apokryficznych współczesnej prozy w kontekście teorii powtórzenia Sørensa Kierkegaarda oraz koncepcji lęku przed wpływem Harolda Blooma. Autorka zestawia powieść *Castorpię* Pawła Huellego ze zbiorem *Balzakiana* Jacka Dehnela oraz omawia stanowiska przyjęte w obu utworach względem dzieł kanonicznych, do których się odnoszą: *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna oraz *Komedii ludzkiej* Honoré de Balzaca. Analiza ma na celu wskazanie wyznaczników klasycznego modelu prozy realistycznej (takich jak typowość i typizacja bohaterów, narracja i opis, studium społeczeństwa i obyczajowości, ironia) we współczesnych tekstach oraz sposobów ich przetwarzania w literaturze postmodernistycznej, między innymi w kontekście narracji postkolonialnych. Rozważania zostały umieszczone na szerszym tle historycznoliterackim, z uwzględnieniem zjawisk charakterystycznych dla polskiej prozy lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych.

Słowa kluczowe: Jacek Dehnel, Paweł Huelle, lęk przed wpływem, literacki apokryf, powieść realistyczna, powtórzenie, realizm

Realizm można rozumieć zarówno jako prąd literacki, jak też jako uniwersalną metodę twórczą. Od połowy XIX wieku realizm jako prąd zdominował estetykę powieści oraz ukształtował klasyczny kanon tego gatunku. Natomiast realizm jako metoda twórcza wywodzi się jeszcze od antycznej kategorii *mimesis* i wyznacza ponadczasowe dążenie do prawdy artystycznej. Zgodnie z drugim, szerszym ujęciem tendencje realistyczne transcendują historię literatury, a pragnienie wiarygodnego utrwalenia rzeczywistości jest ogólnym celem sztuki – oraz miarą jej możliwości poznawczych.

W tekstach teoretycznoliterackich od lat wskazuje się na „kłopotliwość” (Martuszevska 2000) i nieścisłość pojęcia realizmu (m.in. Brodzka 1964; Jakobson 1999). Kategoria ta jest wykorzystywana do opisywania bardzo różnych zjawisk w literaturze, przy czym dla uściślenia szerokiego pola badań wyróżniano wiele rodzajów realizmu (na przykład realizm krytyczny, socjalistyczny, nowoczesny, magiczny, psychologiczny).

Realizm może być też terminem opisowym albo określeniem wartościującym – wtedy realizm postrzegany jest jako warunek osiągnięcia prawdy i piękna. René Girard przeciwstawił pojęcie prawdy powieściowej kłamstwu romantycznemu. W ujęciu badacza literatura romantyczna opierała się na fałszywej idei indywidualizmu, ukrywając swój zapośredniczony charakter oraz odrzucając antropologiczny mechanizm pragnienia „trójkątnego”. Tymczasem arcydzieła powieści realistycznej nie odcinają się od wpływu, lecz demaskują obecność mediatora w systemie inspiracji oraz pragnień i w ten sposób przekazują prawdę o rzeczywistości (Girard 2001, 21–22).

Chociaż programowo realizm miał być antykonwencjonalny, obecnie funkcjonuje również w postaci literackiej konwencji. Konwencja realistyczna, która czerpie z dorobku dziewiętnastowiecznej powieści, obejmuje wiele wyznaczników, takich jak typowość zdarzeń oraz bohaterów, prawda psychologiczna, studium obyczajowości, wyraziste tło społeczne i historyczne, narracja auktorialna, szczegółowy opis, komentarz odautorski, a także wykorzystanie ironii. Postmodernistyczne utwory utrzymane w tak rozumianej konwencji nie spełniają jednakże tradycyjnego postulatu przezroczystości języka – współczesna proza realistyczna nie odsyła bowiem wprost do świata rzeczywistego, lecz do intertekstualnego uniwersum innych utworów i wypracowanej w jego ramach poetyki.

W moim szkicu skoncentruję się na dwóch współczesnych książkach, które wykorzystują konwencję realistyczną i w ten sposób eksperymentują z klasycznym modelem prozy. Zestawię ze sobą *Balzakiana*, cykl czterech minipowieści Jacka Dehnela, oraz powieść *Castorp* Pawła Huel-

lego. Na intertekstualny trop w obu przypadkach wskazują bezpośrednio nawiązania w tytułach utworów: *Balzakiana* przyjmują patronat Honoré de Balzaca, a *Castorp* odnosi się do Hansa Castorpa, głównego bohatera *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna.

Obydwa utwory – *Balzakiana* i *Castorp* – przynależą do tradycji apokryficznej. Będę posługiwać się pojęciem literackiego apokryfu ze względu na jego dwa istotne aspekty, czyli niekanoniczność oraz charakter heretycki. W odróżnieniu od niektórych opracowań na ten temat, między innymi *Mutacji apokryfu* Danuty Szajnert (2021, 32–37), przyjmuję w artykule szerokie rozumienie twórczości apokryficznej, która w dialogu z oryginałem może wykorzystywać wszelkie przejawy intertekstualności oraz techniki przepisywania. Harold Bloom w swej książce *Lęk przed wpływem* przedstawił akt błędnego odczytania oraz twórczej interpretacji jako mechanizm, który kształtuje twórczość młodego poety. Zgodnie z koncepcją Blooma *clinamen*, czyli „poetycka omyłka” (Bloom 2002, 63), polega na tym, że pisarz do pewnego momentu podąża drogą wyznaczoną przez poprzedników, ale potem dokonuje swoistego odchylenia, rozumianego jako lektura heretycka: rozwija myśl w innym kierunku, w którym – jego zdaniem – powinien był podążać tekst prekursora (Bloom 2002, 57).

Stosunek Huellego do tradycji literackiej znajduje bezpośrednio odzwierciedlenie w motcie *Castorpa*, które zostało zaczerpnięte z traktatu *Powtórzenie* Sorena Kierkegaarda: „Właśnie dlatego że było, powtórzenie staje się nowością” (Huelle 2004, 5). Cytat ten wyraża paradoks repetycji, która okazuje się nieosiągalna. Zmiany i błędy pojawiają się w każdej, choćby najwierniejszej kopii. Naśladując, twórca mimowolnie odchodzi od pierwowzoru w stronę Bloomowskiego zabiegu rewizyjnego *clinamen* – błędnego odczytania i twórczej interpretacji.

Kierkegaard koncentrował się na powtórzeniu egzystencjalnym i jego psychologicznym znaczeniu. Swoje rozważania nad repetycją odniósł jednak również do teorii sztuki. Dla duńskiego filozofa powtórzenie artystyczne jest zarówno imitacją, jak i warunkiem wprowadzenia do kultury nowości (Gołębiewska 2007, 131) – wynika to z nieuniknionej zmiany kanonu, której dokonuje artysta w indywidualnej realizacji. Według Kierkegaarda nieosiągalność powtórzenia egzystencjalnego sprawia, że człowiek nigdy w życiu nie zazna absolutnego szczęścia. Jednakże dla twórczości artystycznej niepowtarzalność może okazać się szansą, by – dzięki ogólnoludzkemu wysiłkowi, w nieustannie zmieniających się okolicznościach – osiągnąć nieskończoną prawdę.

Kierkegaard opisuje dwa rodzaje powtórzenia (Gołębiewska 2007, 133–134). Pierwsze to powtórzenie diachroniczne, które odbywa się

Dla twórczości artystycznej niepowtarzalność może okazać się szansą, by – dzięki ogólnoludzkemu wysiłkowi, w nieustannie zmieniających się okolicznościach – osiągnąć nieskończoną prawdę.

w planie czasowym, na przykład poprzez naśladownictwo. Powtórzenie diachroniczne opiera się na pracy pamięci, łączy się ze wspomnianiem, uczuciem nostalgii oraz poszukiwaniem przeżytych już doznań estetycznych. Jest zatem ściśle powiązane z pojęciem apokryficzności. Drugi rodzaj to powtórzenie strukturalne, o którym mówić należy w planie wieczności. Powtórzenie strukturalne „dotyczy przede wszystkim relacji bytu i myśli”, czyli możliwości utrwalenia rzeczywistości w przedstawieniu (Gołębiewska 2007, 134). W istocie powtórzenie strukturalne jest więc zagadnieniem dyskursu artystycznego – kluczowym zwłaszcza dla sztuki realistycznej, której celem jest wiarygodna reprezentacja świata.

Bloom w *Lęku przed wpływem* odnosi się bezpośrednio do myśli Kierkegaarda. Wskazuje, że każdy młody twórca (efeb) odczuwa „przymus powtarzania” (Bloom 2002, 119):

Centralnym pragnieniem każdego urodzonego późno poety jest, siłą rzeczy, *powtórzenie*, ponieważ powtórzenie – wyniesione dialektycznie do rangi powtórnego stworzenia – to nadużycie odwołujące efebę od potworności, jaką jest odkrycie, że jest on tylko kopią albo repliką (Bloom 2002, 122).

Jednocześnie amerykański krytyk uważa epigonizm za przejaw poetyckiej słabości, a dziedzictwo literackie rozumie jako czynnik ograniczający rozwój twórczości. Stwierdza, że „jeśli poezja w naszej tradycji umrze, to śmiercią samobójczą – zginie przygnieciona ciężarem swojej dawnej potęgi” (Bloom 2002, 54). Koncepcję wpływu poetyckiego Bloom odnosi do całej literatury postoświeceniowej. Jest ona funkcjonalna także w przypadku celowego powtarzania – świadomego odwoływania się do literackiego kanonu, którego programowo dokonuje w swoim piśmarstwie zarówno Huelle, jak i Dehnel.

Apokryficzność jest znamieną nie tylko dla tych dwóch autorów, ale też zasadniczo dla polskiego piśmarstwa lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Przemysław Czapliński dowodził, że twórczość współczesnych prozaików stoi pod znakiem repetycji, diagnozując ją jako „królestwo pastiszu” (Czapliński 2007, 188) oraz „świat podrobiony” (Czapliński 2003). Badacz i krytyk literacki podkreślał istnienie imperatywu powtarzania, który wynika między innymi z ponowoczesnego przekonania o wyczerpaniu literatury, stosunku niższości twórczości polskiej wobec wielkiego dorobku światowego, ale także z dążenia do Barthes’owskiej „przyjemności tekstu”, którą osiąga się za sprawą nostalgicznego powrotu do tego, co jest już znane czytelnikom:

Literatura składa się z powtórzeń. To, jako adherenci i oponenci postmodernizmu, wiemy aż nadto dobrze. Wiedzą to również twórcy literatury najnowszej, ponieważ wiedzą, że czytelnik – albo czytalność – jest podstawową regułą twórczości, a to oznacza, że komunikacja musi opierać się na tym, co znane, na *déjà lu* (Czapliński 2003, 128).

Zauważano także wzmożone zainteresowanie literatury najnowszej konwencją realizmu. Po przełomie roku 1989 pojawiły się postulaty stworzenia prozatorskiego arcydzieła na miarę nowych czasów (Jarzębski 2008, 44). Jednocześnie przemiany społeczne i kulturowe związane z tym okresem uniemożliwiły przyjęcie jednej, uniwersalnej narracji oraz nowocześniejszą realizację wielkiej powieści realistycznej:

Pisarz, który chciałby dzisiaj stworzyć powieść realistyczną, decyduje się na powtórzenie, a więc podrobienie, realizmu jako poetyki. Twórca przekonany o niemożności realizmu, a zarazem dążący do przedstawiania świata, wybiera „realizm drugiego stopnia”, czyli dzieło, które podrabiając dawną poetykę, będzie równocześnie odsłaniało swój pastiszowy charakter (Czapliński 2003, 13).

Łączliwość zjawiska powtórzenia oraz poetyki realizmowskiej pozwala zakwalifikować realizm jako jedną ze szczególnie istotnych strategii apokryficznych współczesnej prozy.

W *Balzakianach* oraz *Castorpie*, mimo że zastosowany został ten sam mechanizm powtórzenia, mamy do czynienia z dwiema odmiennymi relacjami z archetektami oraz z różnym rozumieniem realizmu. Podczas gdy Huelle przyjmuje perspektywę linearną, dopisując „prolog” do *Czarodziejskiej góry*, Dehnel przenosi konwencję Balzakowskiej prozy do minipowieści o Polsce z początku XXI wieku. Huelle nawiązuje do jednego konkretnego dzieła Manna, a Dehnel – do całego *œuvre* Balzaca. Dla Huellego realizm jest przede wszystkim modelem reprezentacji, dla Dehnela stanowi raczej zbiór chwytów literackich. O ile *Castorpa* można z powodzeniem czytać również w oderwaniu od *Czarodziejskiej góry* (mamy wówczas do czynienia z tzw. lekturą naiwną; Zug 2015, 128), o tyle *Balzakiana* w większym stopniu opierają się na grze z kanonem i czytelnikiem. Modelowy odbiorca tych minipowieści zna twórczość Balzaca i tropi ślady jej obecności w tekście Dehnela.

Świat przedstawiony *Balzakianów* został stworzony na wzór *Komedii ludzkiej*. Zamknięta kompozycja cyklu oraz zespół postaci, które powracają w kolejnych częściach, sprawiają, że rzeczywistość w minipowieściach Dehnela tworzy złudzenie samowystarczalnego mikrokosmosu. Autor wykorzystuje ponadto estetykę dramatyczną, która przejawia się w kon-

strukcji wyrazistych bohaterów, przerysowaniu sytuacji oraz współlistnieniu elementów tragicznych i komicznych.

Natomiast *Castorp* – tak jak *Czarodziejska góra* – nie odchodząc zasadniczo od konwencji realistycznej, porusza problemy filozoficzne i dotyka sfery metafizycznej. Jest to zabieg charakterystyczny dla utworów przynależących do tzw. realizmu nowoczesnego (Speina 2001, 78–79). Jerzy Jarzębski zauważył ponadto, że tendencja do wprowadzania w polskiej prozie realistycznej elementów fantastycznych wynika z niewystarczalności poetyki realizmu wobec potrzeby opisanego i moralnego uporządkowania współczesnego świata (Jarzębski 2008, 53).

Porządek metafizyczny w *Castorpie* symbolizuje, umieszczone jako motto, równanie krzywej Weierstrassa – funkcji ciągłej, nieróżniczkowalnej w żadnym punkcie. Sprzeczność, która polega na tym, że funkcja ta istnieje, choć nie można jej narysować, zaczyna fascynować Hansa w czasie gdańskich studiów. Równanie wyraża konfrontację abstrakcyjnej matematyki – metafizycznej i w pewnym sensie bliskiej poezji (Huelle 2004, 90) – z fizykalnym, praktycznym wymiarem istnienia.

Zarówno Huelle, jak i Dehnel starannie konstruują przestrzeń swoich powieści. Podczas gdy *Balzakiana* zostały osadzone przede wszystkim na tle współczesnej Warszawy, *Castorp* nawiązuje do topografii Gdańska. Gdańsk ma u Huellego charakter mityczny, jest miejscem destabilizacji, a nawet niebezpieczeństwa. Reprezentuje pole napięć między naukami technicznymi i humanistycznymi. Reguły prawdopodobieństwa oraz prawa fizyki, które przysłemu inżynierowi wydawały się aksjomatami, w tym mieście okazują się względne i zawodne:

wszystko, co spotykało go od rana – nie wyłączając obecnej sytuacji – miało charakter dziwacznej nieprawidłowości, jakiegoś tępego wykoślawienia zasad, które było tym bardziej niepokojące, że dotyczyło spraw pozornie błahych, jak gdyby nieistotnych (Huelle 2004, 60–61).

Tutaj bohater doświadcza niewiarygodnych spotkań i zbiegów okoliczności. Tutaj jest też świadkiem wschodu trzech słońc. Trzy słońca to figura pochodząca z pieśni Franza Schuberta *Die Nebensonnen*, która odwołuje się do zjawiska optycznego tzw. słońc pobocznych. Choć ma uzasadnienie naukowe, dla Castorpa jest w istocie doświadczeniem nadprzyrodzonego, epifanicznym przeżyciem muzyki. Hans, ironicznie przezywany przez kolegów „Praktykiem”, na skutek gdańskich przygód odchodzi od racjonalnego myślenia. Zaczyna za to pasjonować się psychoanalizą, literaturą oraz filozofią.

U Dehnela intertekstualny dialog z Balzakiem został przeniesiony na dosłowny poziom pastiszu, a niekiedy trawestacji i parodii. Minipowieść *Mięso wędliny ubiory tkaniny* jest współczesną parafrazą *Domu pod Kotem z Rakietką* Balzaca. Inicjujący fabułę opis sklepu Włodzimierza Ściepki to wariacja na temat sklepu kupca bławatnego Guillaume'a z dziewiętnastowiecznego pierwowzoru. Dehnel nawiązuje do oryginału również na poziomie metatekstowym – cytaty z *Domu pod Kotem z Rakietką*, wyróżnione pismem pochyłym, w świecie przedstawionym *Balzakianów* funkcjonują na przykład jako wyimki ze starych regulaminów kupieckich:

(...) Ściepko wyobrażał sobie sklep na wzór sklepu swego teścia, Anatola, a może nawet ojca tamtego (...): *Bariera szacunku między uczniami a mistrzem-sukienikiem wznosiła się tak niezachwianie, że raczej skradliby postaw sukna, niż uchylili tej dostojnej etykiecie*. Tak przynajmniej wspominał Anatol Dryja i cytował za ojcem stare regulaminy, używając dawno wypartych słów, takich jak „obyczajność” czy „młodzieniec” (Dehnel 2009, 20).

Paradoksalnie Dehnel łączy uwspółcześnienie Balzakowskiego stylu z archaizacją świata przedstawionego. *Mięso wędliny ubiory tkaniny* poruszają temat małżeństwa zawieranego ze względów majątkowych. Choć zdawać by się mogło, że kwestia ta zdezaktualizowała się we współczesnej rzeczywistości, sam narrator tak tłumaczy pozorny anachronizm:

Wybieranie zięciów i synowych w powszechnej opinii jest jakimś groteskowym zabytkiem z czasów *Trędowatej*, a mimo to trzyma się w społeczeństwie całkiem mocno – już nie wprost, nie przez swaty i surowe decyzje, ogłaszane namaszczone głośm, ale w bardziej zawołowany sposób, przez ciągłe oczernianie „niewłaściwych” kandydatów i kandydatek, prowokowanie kłótni, wypominanie braku pieniędzy, braku wykształcenia czy innych braków (Dehnel 2009, 55).

Dehnel odnosi się również do znanego z dziewiętnastowiecznych powieści motywu skandalu towarzyskiego, który został wywołany za sprawą małżeństwa światowej sławy artysty z prostą córką kupca:

Słowo „mezalians”, które zapamiętała z bryku do *Lalki*, nagle ukazało się jej w pełnym blasku; zrozumiała, że istnieją mezalianse duchowe czy kulturalne, które są znacznie bardziej szkodliwe niż mezalianse finansowe czy towarzyskie (Dehnel 2009, 69).

Damian Lipiński i Asia Ściepko jako małżonkowie pasują do siebie tak, jak niefortunne zestawienie reklamy sklepu mięsnego i zakładu

tekstynego na tytułowym szyldzie, a ich nieudany związek kończy się śmiercią bohaterki, podobną do samobójstwa Augustyny Guillame z *Domu pod Kotem z Rakietką* albo do tragicznego losu Julii d'Aigle-mont – Balzakowskiej *Kobiety trzydziestoletniej*.

Ponadto Dehnel umieszcza w *Balzakianach* elementy charakterystyczne dla estetyki dziewiętnastowiecznej: architekturę i meble w stylu *empire* albo *biedermeier*, modę wiktoriańską, ducha dandyzmu czy też ideę lekcji *savoir-vivre*'u. Niekiedy autor sięga bezpośrednio po atrybuty „wieku pary i elektryczności”:

Adrian, który nie miał ani hektarów, cegielni, browaru, stawów i gorzelnii, ani akcji Cesarskiego Banku Wszecchosji czy Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, ani nawet worka bizuterii lokacyjnej, jeśli chciał roztaczać wokół siebie atmosferę *grandeur*, musiał nader uważnie gospodarować swoimi kapitałami (Dehnel 2009, 258).

Dehnel odwołuje się również do założeń fizjonomiki, zgodnie z którą wygląd człowieka decyduje o jego charakterze. *Balzakiana* są przy tym elitarystyczne i klasistowskie. Opowiadają o czasie, „kiedy każdy szewc wysłał syna na informatykę, a córkę na marketing, kiedy syn rzeźnika studiuje na Cambridge, a córka właściciela lombardu robi dyplom na ASP” (Dehnel 2009, 15) – i zarazem każda z tych osób, pomimo przynależności do określonej klasy, może stać się bohaterem lub bohaterką powieści. Autor w duchu Balzaca wskazuje, że jednostka swoim zachowaniem odzwierciedla środowisko, z którego się wywodzi, i nie może tego zmienić, nawet jeśli awansuje w społecznej hierarchii. Stąd też doniosła rola szczegółowego przedstawiania związków rodzinnych oraz detalicznych opisów przestrzeni i przedmiotów.

Konkretność czasowo-geograficzna w powieści realistycznej zakłada ponadto, że życie codzienne bohaterów powinno być osadzone w ich historycznym środowisku. Dehnel umieszcza akcję swojego cyklu na tle przełomowych czasów transformacji ustrojowej i gospodarczej w Polsce po roku 1989, co ma funkcjonalnie odpowiadać latom restauracji Burbonów we Francji w prozie Balzaca. Opowieść o Hansie Castorpie także toczy się w cieniu wielkiej historii. U Manna jest to widmo pierwszej wojny światowej, które zagraża staremu łaadowi „na nizinach”. Huelle natomiast odwołuje się do rewolucji rosyjskiej roku 1905 oraz do napięć politycznych w Europie u progu XX stulecia.

Huelle wzbogaca realia historyczne o doświadczenie ponowoczesności. Dariusz Skórczewski podkreślił w tym kontekście postkolonialny wymiar *Castorpa*: podczas gdy *Czarodziejska góra* reprezentuje modelową,

wielką narrację imperium, powieść polskiego pisarza jest głosem kolonii (Skórczewski 2006, 149). Huelle przeciwstawia w niej Zachód i Wschód, niemieckość i polskość, miasto i prowincję, porządek i chaos. W powieści Niemcy odnoszą do Polski pojęcia związane konwencjonalnie z egzotyką i orientalizmem. Kaszubów uważają za lud tubylczy, a słowiańskość postrzegają jako dzikość. Castorp oczekuje od podróży nad Bałtyk doświadczenia niemalże „magicznego Wschodu” (Huelle 2004, 112), a na Polaków patrzy z dominującej pozycji kolonizatora:

Kaszubi i Polacy, których rozróżnić jednych od drugich zresztą nie potrafił po języku, byli dla niego jak szara warstwa ziemi: dawno przykryta kostką brudu, czasami tylko ujawniająca swe istnienie w miejscach do tego wyznaczonych przez stulecia: przedmiejski szynk, portowe magazyny, plac budowy, ubogi domek na nizinie, czasami sklep w dzielnicy, gdzie nie dochodził miejski wodaciąg, tramwaj ani gazowe oświetlenie (Huelle 2004, 160).

Huelle wprost ukazuje oblicze „białego kolonializmu” (Skórczewski 2006, 157) w wypowiedzi jednego z bohaterów powieści, pastora Gropiusa:

Kolonizacja jest zjawiskiem tak starym jak ludzkość, proszę państwa. Grecy, Rzymianie, to są powszechnie znane fakty. Weźmy jednak za przykład nasz niemiecki naród. Spóźniliśmy się w Azji i Afryce, prawda. Ale na wschodzie Europy? Od setek lat niesiemy prawo, ład, harmonię, sztukę i technikę. Gdyby nie my, Słowianie dawno popadliby w anarchię. To dzięki naszym dobrodziejstwom znajdują swoje miejsce w rodzinie, której na imię cywilizacja i kultura (Huelle 2004, 22–23).

Przyjmując perspektywę postkolonialną, Huelle ukazuje różne postawy Polaków i Kaszubów jako społeczności podbitych. Doktor Ankewitz reprezentuje asymilację. Służąca Kaszibke jest przewrotnym przykładem dominacji nad niemiecką pracodawczynią, panią Hildegardą Wybe. Kancelista Neugebauer to symboliczna ofiara prześladowań ze względu na pochodzenie. Morderca z gazety – czeladnik, który wraz z narzeczoną zabił i poćwiartował niemieckiego złotnika – ukazuje degenerację skolonizowanego narodu. Wanda Pilecka uosabia tajemnicę, fascynującą dla Castorpa za sprawą egzotycznej, „pociągającej obcości” (Huelle 2004, 95).

Dehnel także stosuje swoistą strategię postkolonialną, tworząc obraz Polaków i polskości w obliczu przemian dziejowych. Naród w *Balzakianach* naznaczony jest jeszcze piętnem PRL-u oraz tęsknotą za zachodnim standardem życia. Pod względem społeczno-politycznym kraj jest zaco-

fany, wymaga reform, wypracowania nowego języka i przededefiniowania własnej tożsamości, aby dołączyć do europejskiej wspólnoty, która reprezentuje dla niego kulturę docelową:

Cały naród spędził ostatnie lata na gorączkowym dokształcaniu się w rozmaitych procedurach, kodeksach działań, podręcznikach *savoir-vivre*'u; naród się uczył, jak stosować antykoncepcję, jak mówić o mniejszościach, jak wypełniać pity, jak pić piwo zamiast wódki, jak wypełniać wnioski o subwencje z Unii, (...) jak zabrać się do seksu oralnego i jak urządzić przedpokój, jak degustować wino i jak zrzucić zbędne kilogramy; za uniesioną żelazną kurtyną ukazał się świat, do którego wszyscy musieli się dostosować, którego reguł musieli się nauczyć na pamięć, tak jakby były regułami odwiecznymi i oczywistymi (Dehnel 2009, 305).

Wizja ta koresponduje z wizerunkiem polskiej kultury jako kultury peryferyjnej oraz polskiej literatury jako tzw. literatury mniejszej (Poręba 2021) w stosunku do dorobku europejskiego. Natomiast same *Balzakiana* jawią się jako próba przeniesienia kanonicznego dyskursu na polski grunt i dopisania rozdziału do wielkiej Balzakovskiej kroniki obyczajów.

Dehnel podkreśla też, jak narodziny kapitalizmu po roku 1989 ukształtowały polskie społeczeństwo na fundamencie stosunków ekonomicznych. Jest to aluzja do twórczości Balzaca: podczas gdy ojciec Goriot zdobył majątek na handlu mąką w czasach Dyrektoriatu, Tońcia Zarębska, tytułowa bohaterka jednej z Dehnelowskich minipowieści, zgromadziła fortunę, pracując w przemyśle garmazeryjnym w powojennym Gdańsku. Tak jak w *Komedii ludzkiej* bohaterem zbiorowym jest burżuazja francuska, tak też w *Balzakianach* występuje nowe mieszczaństwo.

Współczesny autor portretuje również inne grupy społeczne: środowisko przedsiębiorców i celebrytów, świat dawnego ziemiaństwa, kręgi bohemy artystycznej. Koncentruje się na relacjach w małżeństwie i rodzinie. Wzorując się na Balzacu, wykorzystuje formę romansu oraz sagi rodzinnej. Przekrojowe studium obyczajowości uzupełniają liczne odniesienia do polskiej rzeczywistości kulturalnej – między innymi do prawdziwych tytułów prasy bulwarowej.

Mimo to *Balzakiana* należałoby zakwalifikować do nurtu prozy nawiązującej do tzw. realizmu satyrycznego (Czapliński 2003, 176), która pozoruje obiektywizm, ale dla obnażenia wad współczesnego układu społecznego posługuje się pamfletem i popada w stronniczość. Cykl Dehnela jest dobrym przykładem opisanego przez Czaplińskiego

paradoksu wynikającego z powrotu współczesnej literatury do poetyki dziewiętnastowiecznej: „tradycyjnie pojmowany realizm skazuje na tendencyjność, zeszlowieczny mimetyzm obraca się przeciwko prozie, bo podsuwa jej obraz społeczeństwa sprzed stu (a w najlepszym razie pięćdziesięciu) lat” (Czapliński 2003, 221). Nie mamy więc w przypadku minipowieści Dehnela „do czynienia z rzetelną diagnozą nowych warunków życia, lecz z symulowaniem realizmu” (Czapliński 2003, 176), opierającym się na wyzyskaniu zbiorowych stereotypów.

Stąd w *Balzakianach* występują postaci stypizowane. Zgodnie z podziałem Aurelego Drogoszewskiego typ – w odróżnieniu od charakteru – celowo nie uwzględnia cech indywidualnych i przypadkowych, aby skoncentrować uwagę odbiorcy tylko na wybranym aspekcie usposobienia (Drogoszewski 1936, 65). Zgodnie z typologią Henryka Markiewicza byłyby to typowość ekstremistyczna, polegająca na wprowadzeniu postaci „wyposażonej w jakąś cechę w nasileniu maksymalnym, skrajnym, a więc w życiu zdarzającym się wyjątkowo lub nawet możliwym tylko na zasadzie wyjątkowości” (Markiewicz 1957, 76). Dzięki temu czytelnik *Balzakianów* bez kłopotu odgaduje, że Adrian Helsztyński to dandys, Teresa Ściepko – dewotka, Damian Lipiński prezentuje cechy awangardowego artysty, Włodzimierz Ściepko to uosobienie skąpstwa, prezes Kazimierz Włós jest dorobkiewiczem, tak samo jak Tońcia Zarębska – parweniuszką. Celową staroświeckość tej galerii postaci podkreślają nadane im nazwiska znaczące.

Markiewicz odróżnia typizację od typowości bohaterów. Typowość oznacza pewne wycieniowanie, „zspolenie cech ogólnych z indywidualnymi, przy czym coraz częściej chodzi tu o reprezentatywność wobec jakiejś grupy społecznej”, i polega na „ukazaniu tego, co ogólne, poprzez postać indywidualną” (Markiewicz 1957, 52). Jest kategorią kluczową dla prozy realistycznej, która uogólnienie stawia ponad jednostkowość.

Hans Castorp, zarówno u Manna, jak i u Huellego, jest w tym sensie bohaterem typowym – czyli przeciętnym, „choć w dodatnim i nieprzynoszącym mu ujmy znaczeniu” (Mann 2009, 43). Młody student budowy okrętów pochodzi z hamburskiej rodziny kupieckiej, z zamożnego mieszczaństwa, i temperamentem odzwierciedla jego zachowawczość, flegmatyczność, uporządkowanie oraz praktycyzm: w Hamburgu „nikt nie mógł wątpić, że ten Hans Castorp jest rzetelnym i niefałszowanym wytworem tutejszej gleby i że jest tu idealnie na swoim miejscu” (Mann 2009, 40).

Postać głównego bohatera stanowi łącznik między powieścią Huellego a dziełem Manna. W *Czarodziejskiej górze* historia protagonisty jest otwarta, co pozwala na twórcze spekulacje o przeszłości Castorpa. Lako-

niczna wzmianka o studiach na Politechnice Gdańskiej staje się dla Huellego impulsem do snucia opowieści o polskim epizodzie z życia Hansa. Zabieg ten rodzi pytanie o koherencję fabuły i tożsamość bohatera w kontekście dzieła kanonicznego oraz dopisanego „prologu”. „Młodszą” i „starszą” wersję Castorpa łączy między innymi zamiłowanie do porteru oraz cygar Maria Mancini, a także refleksyjna natura, która stanowi unikalny rys jego charakteru i prowadzi do częstych rozważań nad upływem czasu. Huelle nawiązuje też do wspomnień Hansa z dzieciństwa, kiedy doświadczył śmierci rodziców i dziadka, co nazaczyło go skłonnością do melancholii.

Mimo zauważalnych punktów wspólnych można powiedzieć, że dopisaną historię Hansa Castorpa znamionuje raczej podwójność niż ciągłość. Wystarczy wskazać na jego dwukrotne platoniczne zakochanie – w Polce Wandzie Pileckiej (u Huellego) oraz w Rosjance Kławdii Chauchat (u Manna) – albo na dwukrotną kurację, którą odbył najpierw w sopockim Warmbadzie, a potem w Davos. Aleksandra Zug w artykule o *Castorpie* zauważa ten mechanizm podwójności, który występuje zarówno w konstruowanych przez Huellego postaciach, jak i w opisywanych zdarzeniach:

Huelle wprowadza też do swojego *prequelu* wielu bohaterów stanowiących swoiste prefiguracje postaci z *Czarodziejskiej góry*. Spośród nich można wymienić (pragnącą ukształtować umysł Hansa) parę interlokutorów z sopockiego Zakładu Kąpieli Gorących – Chudzielca i Morsa, których odpowiednikami są w pretekście Lodovico Settembrini i Leon Naphta. Ich „przeniknięcie” do polskiej fabuły wydaje się równie znaczące, co wprowadzenie na scenę powieści doktora Ankewitza jako uprawiającego analizę duszy poprzednika doktora Krokowskiego. (...) w hipertekście Huellego nie brakuje również prefiguracji różnych wydarzeń, zjawisk, które będą miały miejsce później w Davos (Zug 2015, 128).

W tym kontekście zaskakujące jest, jak zauważyła Szajnert, że gdański epizod Hansa „nie pozostawił na późniejszym etapie jego biografii najmniejszego śladu” (Szajnert 2021, 148), a „po całej serii doświadczeń prefigurujących te, które będą mu dane w Berghoffie, Castorp «ruszył spokojnie dalej, jakby nic się nie wydarzyło» (...) – najpierw do Hamburga, Brunzswiku i Karlsruhe, potem do uzdrowiska Davos” (Szajnert 2021, 150). Można by jednak postawić hipotezę, że ta uderzająca podwójność zamiast ciągłości jest ze strony Huellego zabiegiem celowym. Być może przez odwrócenie kolejności i przewrotne dopisanie pierwszej, „właściwej” części do Mannowskiego oryginału próbuje on osiągnąć Kierkegaardowskie powtórzenie.

Uderzająca podwójność zamiast ciągłości jest ze strony Huellego zabiegiem celowym. Być może przez odwrócenie kolejności i przewrotne dopisanie pierwszej, „właściwej” części do Mannowskiego oryginału próbuje on osiągnąć Kierkegaardowskie powtórzenie.

Castorp, na wzór *Czarodziejskiej góry*, realizuje konwencję ironicznego *Bildungsroman*. Tym samym Hans doświadcza także podwójnego dojrzewania – pierwszy raz podczas studiów w Gdańsku i drugi, w trakcie pobytu w sanatorium „Berghof”. Jednocześnie należy podkreślić, iż słuszność ma Józef Olejniczak, który zauważa, że o ile w powieści Manna *Castorp* przybywa do Davos jako człowiek nieukształtowany, o tyle u Huellego bohater ten od początku ma zarysowany charakter oraz indywidualny światopogląd (Olejniczak 2018, 32). Sama decyzja o wyjeździe na Wschód stanowi przejaw dojrzałości i odwagi. Paradoksalnie to właśnie Gdańsk jest dla niego miejscem właściwej inicjacji oraz bardziej wyrafinowanej próby zmierzenia się z własną osobowością, podjęcia działania w imię miłości oraz konfrontacji mieszczańskiej postawy praktycznej z mądrością humanistyczną.

Susan R. Suleiman przedstawia schemat dojrzewania bohatera *Bildungsroman* jako transformację niewiedzy w poznanie oraz bierności w działanie (Suleiman 1993, 194–195). Tak dzieje się również w przypadku *Castorpa* w powieści Huellego, który zdobywa świadomość filozoficzną oraz przyjmuje postawę aktywną – podczas przesłuchania przez policjantów decyduje się na kłamstwo, aby chronić ukochaną. Działaniami głównego bohatera na przestrzeni powieści kieruje przede wszystkim miłość, która prowadzi go do impulsywnych decyzji, sprzecznych z jego usposobieniem i dotychczasowymi przyzwyczajeniami – na przykład do kradzieży należącej do Pileckiej książki *Effi Briest* Theodora Fontane’a. Lektura tej powieści staje się dla *Castorpa* symbolicznym miejscem spełnienia niemożliwego związku z Polką. Jednocześnie głębokie przeżycie literatury wyznacza początek jego problemów nerwowych oraz prowadzi ku zainteresowaniom humanistycznym.

Huelle i Dehnel wplatają w fabułę, charakterystyczne dla powieści realistycznej, bezpośrednie zwroty do czytelnika, wypowiedzi retoryczne oraz obszernie fragmenty metatekstowe:

Czy następnym wschodom i zachodom słońca podczas tego rejsu winniśmy poświęcić równie wiele uwagi i stron? Rozumny czytelnik domyśla się oczywiście, ku czemu zmierza nasze pytanie: tak, chcemy zastosować skrót, czyli typową zmianę perspektywy, bo – jakkolwiek relacja ta utrzymana będzie do końca w porządku linearnym – nie wszystkie jej części muszą ze zwierciadlaną precyzją odpowiadać kolejnym godzinom czy dniom z życia Hansa *Castorpa*. Innymi słowy, jest naszym dobrym prawem skierować uwagę czytelnika na jeden dzień podróży, a pozostałe potraktować milczeniem lub ująć w jednym, nieco żartobliwym zdaniu: „I tak było już do końca” (Huelle 2004, 25).

Huelle gra z czytelniczymi przyzwyczajeniami, naprowadza na tropy narracyjnej konwencji (takie jak stawianie pytań retorycznych, stosowanie skrótów albo układanie fabuły w porządku linearnym), ale w istocie odnosi się do nich ironicznie. Wskazując na możliwość komunikacji między opowiadającym a odbiorcą, podważa autentyczność przedstawianych zdarzeń.

Huelle gra z czytelniczymi przyzwyczajeniami, naprowadza na tropy narracyjnej konwencji (takie jak stawianie pytań retorycznych, stosowanie skrótów albo układanie fabuły w porządku linearnym), ale w istocie odnosi się do nich ironicznie. Wskazując na możliwość komunikacji między opowiadającym a odbiorcą, podważa autentyczność przedstawianych zdarzeń. „Rozumny czytelnik” od razu dostrzega iluzyjność świata przedstawionego, który jawi się jedynie jako realizacja określonej poetyki gatunku.

W obu tekstach pojawiają się również komentarze odautorskie. Można przypuszczać, że w zakończeniu *Castorpa* to sam Huelle z perspektywy współczesnej zwraca się do swojego bohatera i na zawsze wpisuje „wirtualnego” Hansa (Huelle 2004, 203) w gdański krajobraz. Natomiast Dehnel w odautorskim wstępie do *Miłości korepetytora z Balzakianów* podkreślił realizm opowieści, przedstawiając siebie jako kronikarza (nie zaś kreatora) prawdziwej historii:

[zasłyszana opowieść – przyp. A.S.] wydała mi się na tyle ciekawa, że spisałem ją dla P.T. Czytelników i niniejszym oddaję w Państwa ręce. Miejskami odrobinę ją uszczupliłem (jeśli jakieś szczegóły uznałem za zbędne), miejscami dodałem coś od siebie (jeśli opowiadający nie potrafił przywołać marginalnych drobiazgów, przydatnych do należytego namalowania całej sceny), starałem się jednak, by całość była jak najbliższa temu, co usłyszałem (Dehnel 2009, 225–226).

Przypomina to sposób, w jaki Balzac zapewniał czytelników o autentyczności opisywanych zdarzeń, pisząc o *Ojcu Goriot*: „dramat ten nie jest ani wymysłem, ani romansem. *All is true*” (Balzac 1978, 6). Dehnel zaakcentował również rolę „marginalnych drobiazgów” – detali, które wprawdzie nie wydają się istotne w kontekście opowiadanej historii, lecz przydają się „do należytego odmalowania całej sceny”, a za sprawą nadmiarowej informacji o rzeczywistości wywołują opisywany przez Rolanda Barthes’a „efekt realności”, który jest charakterystyczny dla prozy realistycznej i „wpisuje się w estetykę najważniejszych dzieł nowoczesności” (Barthes 2012, 125).

Parentezy powracają jako stały element stylistyczny w *Balzakianach*, stanowiąc ramę dla dodatkowych szczegółów oraz narratorskiego komentarza. W *Miłości korepetytora* wtrącenia nawiasowe występują szczególnie często, przekazywane są w nich ironiczne uwagi i spostrzeżenia narratora. Adrian Helsztyński, główny bohater tej minipowieści, stara się o wytworny wizerunek, by ukryć niezamożność, nieszczęśliwe dzieciństwo i brak wyższego wykształcenia, ale za sprawą tego rodzaju uwag czytelnik może poznać jego prawdziwe oblicze. W opisie ubioru Helsz-

tyńskiego w nawiasach zawarto informacje o poszczególnych elementach stroju, które wyglądają na drogie, lecz tak naprawdę pochodzą z drugiej ręki. Na dodatek zderzają się tutaj dwa punkty widzenia – sposób, w jaki postrzega jego wygląd Andżelika, jedna z postaci, zostaje zestawiony z obiektywną perspektywą narratora, który zna i ujawnia prawdę:

Miał na sobie długi, ciemnoszary płaszcz z aksamitnymi wyłogami (wyglądał trochę na Bossa; lumpeks na Chłodnej, 26 złotych), popielaty japoński szal z surowego jedwabiu (wyglądał trochę na Kenzo; lumpeks na Brackiej, 8 złotych), pod tym grafitowy garnitur Zegna (sprzedawany na Allegro w pierwszy dzień Bożego Narodzenia, przez co poszedł za grosze, bo właściciel nie wyznaczył ceny minimalnej, a wszyscy licytujący trawili świąteczne śniadanie) i srebrzysty krawat spięty szpilką z perłą (wygrzebaną ze stosu różnych śmieci u Cyganów na Kole). Wyglądał jak wcielony luksus w wydaniu *vintage* (Dehnel 2009, 258).

Helsztyński po ojcu otrzymał nazwisko Rościniak, co nawiązuje do protagonisty z *Ojca Goriota*. Eugeniusz Rastignac, ambitny student prawa, pochodził ze zubożałej rodziny szlacheckiej. Choć aby wejść na paryskie salony, gotowy był poświęcić wszystko, a nowe środowisko go zmieniło, udało mu się zachować zręby moralności: zrezygnował z poślubienia bogatej Wiktoryny, towarzyszył Goriotowi w chwili śmierci, a na jego pogrzeb przeznaczył ostatnie pieniądze. Helsztyński również za wszelką cenę dąży do społecznego awansu i marzy o przywróceniu tradycji rodowych, jednakże – jak Rastignac – rezygnuje z małżeństwa z Andżeliką, które przyniosłoby mu stabilizację finansową, w imię lojalności i szczerości uczuć.

Zarówno w *Castorpie*, jak i w *Balzakianach* sposób narracji odpowiada modelowi klasycznej powieści realistycznej i nawiązuje do wzorów zaczerpniętych z pisarstwa Balzaca i Manna. Narrator u Huellego i Dehnela jest wszechwiedzącym, obiektywnym obserwatorem zdarzeń, który opiera relację na bezpośrednim, zmysłowym postrzeganiu rzeczywistości i kreuje się na kronikarza autentycznej historii. Posługuje się ironią i żartem, co pozwala mu na dystans w stosunku do świata przedstawionego, arbitralne komentowanie zdarzeń oraz moralną ocenę bohaterów.

Warto przy tym zaznaczyć, że retoryczne zagadnienie ironii było istotne i dla teorii powtórzenia Kierkegaarda, i dla koncepcji „lęku przed wpływem” Blooma. Według autora *Bojaźni i drżenia* dopiero powtórzenie – podwojenie – umożliwiło osiągnięcie dystansu do siebie i rzeczywistości, prowadziło do „jedności przeciwieństw”, czyli „występowania w człowieku sprzecznych właściwości i zespolenia ich” (Kasperski 1990, 180). Bloom natomiast umieszczał ironię wśród mechanizmów obron-

nych. Ironia, jako sposób odcięcia się młodego pisarza od wpływu tradycji, jest więc jedną z cech literackiego apokryfu.

Popularność strategii apokryficznej we współczesnej polskiej prozie wynika z możliwości nadpisywania nowego tekstu na gotowej matrycy oryginału oraz prowadzenia twórczego dialogu z literackim dziedzictwem. Jednym ze szczególnie produktywnych sposobów powtarzania jest wykorzystanie konwencji realistycznej, które zmierza do logicznego uporządkowania świata i werystycznej reprezentacji rzeczywistości, ale w istocie może spełniać różne cele oraz przybierać różnorodne postacie, na co wskazuje choćby zestawienie *Castorpa* i *Balzakianów*. Strategia apokryficzna oraz poetyka wielkiego realizmu muszą się też liczyć z ograniczeniami.

W odniesieniu do twórczości Fiodora Dostojewskiego Michał Bachtin wypracował pojęcie powieści polifonicznej – wielogłosowej, wymagającej wielokrotnego odczytywania. Można zaryzykować stwierdzenie, że polifoniczność wyróżnia powieściowe arcydzieła, ale jest nieosiągalna przy powtórzeniu. Apokryf zawsze pozostanie tekstem programowo niesamoistnym, skoncentrowanym na rewizji wybranych aspektów kanonu. Zarówno *Balzakiana*, jak i *Castorp* są zamknięte w ramach określonej sieci odniesień do archetektów. Choć nie realizują w pełni modelu wielkiej powieści realistycznej, to jednak – za sprawą jego reinterpretacji – wydobywają z pola tradycji nową jakość, adekwatną do obecnej rzeczywistości. I tak Bloomowska nieuchronność wpływu oraz Kierkegaardowska niemożność powtórzenia stają się dla współczesnej literatury zarazem przekleństwem i nadzieją.

Polifoniczność wyróżnia powieściowe arcydzieła, ale jest nieosiągalna przy powtórzeniu. Apokryf zawsze pozostanie tekstem programowo niesamoistnym, skoncentrowanym na rewizji wybranych aspektów kanonu.

Wykaz literatury

- Balzac, Honoré de. 1978. *Ojciec Goriot*. Tłum. Tadeusz Boy-Żeleński. Warszawa: Czytelnik.
- Barthes, Roland. 2012. „Efekt rzeczywistości”. Tłum. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* 136(4): 119–126.
- Bloom, Harold. 2002. *Lęk przed wpływem*. Tłum. Agata Bielik-Robson i Marcin Szuster. Kraków: Universitas.
- Brodzka, Alina. 1964. „O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku”. *Pamiętnik Literacki* 55(2): 357–383.
- Czapliński, Przemysław. 2003. *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków: Universitas.
- Czapliński, Przemysław. 2007. *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dehnel, Jacek. 2009. *Balzakiana*. Warszawa: W.A.B.
- Drogoszewski, Aureli. 1936. „Typ i charakter”. *Pamiętnik Literacki* 33(1): 63–68.
- Gołębiewska, Maria. 2007. „Powtórzenie w myśli Sørena Kierkegaarda – opowieść a przypowieść”. *Przestrzenie Teorii* 8: 123–141.
- Girard, René. 2001. *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Tłum. Karolina Kot. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Huelle, Paweł. 2004. *Castorp*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Jakobson, Roman. 1999. „O realizmie w sztuce”. Tłum. Przemysław Pietrzak. *Teksty Drugie* 4: 185–192.
- Jarzębski, Jerzy. 2008. „Realizm podszyty fantastyką”. *Teksty Drugie* 6: 44–53.
- Kasperski, Edward. 1990. „Ironiczna antropologia. Rozdwojenie i podwojenie człowieka u Kierkegaarda”. *Studia Filozoficzne* 293(4): 177–193.
- Mann, Thomas. 2009. *Czarodziejska góra*. T. 1. Tłum. Józef Kramsztyk. Warszawa: Muza SA.
- Markiewicz, Henryk. 1957. „O typowości w literaturze. Z historii problemu”. *Pamiętnik Literacki* 48(1): 46–82.
- Martuszevska, Anna. 2000. „Kłopoty z realizmem (nie tylko pozytywnym)”. *Pamiętnik Literacki* 91(2): 143–156.
- Olejniczak, Józef. 2018. „Dwa sanatoria / dwa uniwersytety”. *Schulz/Forum* 12: 17–36.
- Poręba, Izabela. 2021. „Literatura postkolonialna – literatura mniejsza. Pisarstwo postkolonialne wobec koncepcji Deleuze’a i Guattariego”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 17(1): <https://doi.org/10.31261/SSP.2021.17.03>.

- Skórczewski, Dariusz. 2006. „Dlaczego Paweł Huelle napisał «Castorpa?»” *Teksty Drugie* 3: 148–157.
- Speina, Jerzy. 2001. *Typy świata przedstawionego w literaturze*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Suleiman, Susan Rubin. 1993. „Powieść z tezą. Struktura dojrzwania”. Tłum. Maciej Abramowicz. *Pamiętnik Literacki* 84(2): 193–207.
- Szajnert, Danuta. 2021. *Mutacje apokryfu*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Zug, Aleksandra. 2015. „Przenikanie fabuł – *prequel* jako kreatywny odtworzenie (wokół *Castorpa* Pawła Huellego)”. W *Literatura przepisana. Od Hamleta do slashu*, red. Agnieszka Izdebska i Danuta Szajnert. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

AGNIESZKA SOKOŁOWSKA – studentka kultury i praktyki tekstu oraz prawa na Uniwersytecie Wrocławskim.

ORCID: 0009-0004-9390-0151

Dane adresowe:

Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu Wrocławskiego
pl. Nankiera 15b
50-996 Wrocław
email: aggasok@gmail.com

Cytowanie:

Sokołowska, Agnieszka. 2024. „Między Balzakiem a Mannem. Realizm jako strategia apokryficzna w *Balzakianach* Jacka Dehnela oraz *Castorpie* Pawła Huellego”. *Praktyka Teoretyczna* 2(52): 49–67.

DOI: 10.19195/prt.2024.2.3

Author: Agnieszka Sokołowska

Title: Between Balzac and Mann: Literary Realism as an Apocryphal Strategy in Jacek Dehnel's *Balzakiana* and Paweł Huelle's *Castorp*

Abstract: The article presents literary realism as one of the apocryphal strategies in contemporary prose within the context of Søren Kierkegaard's theory of repetition and Harold Bloom's concept of the anxiety of influence. The author juxtaposes Paweł Huelle's novel *Castorp* with Jacek Dehnel's collection *Balzakiana* and discusses the positions these works adopt in relation to the canonical texts they refer to—Thomas Mann's *The Magic Mountain* and Honoré de Balzac's *La Comédie Humaine*. The aim of the analysis is to indicate the presence of characteristic features of realist prose in contemporary texts (such as the typicality and typification of characters, narration and description, the study of society and customs, irony) and explore the ways in which they are transformed in postmodern literature, including the context of postcolonial narratives. The considerations are placed in a broader historical and literary background, taking into account conditions specific to Polish prose in the 1990s and 2000s.

Keywords: Jacek Dehnel, Paweł Huelle, anxiety of influence, apocryphal literature, realist novel, repetition, literary realism