

RECENZJE – KOMENTARZE

SAMOTNY EURYPIDES WYSYŁA ZAGADKĘ

Teodor Parnicki, *Ja, Eurypides. Wywiady, wypowiedzi i autokomentarze z lat 1957–1988*, oprac. i wstępem opatrzyli P. Gorliński-Kucik i T. Markiewka, Katowice 2020, 396 s.; rec.: Andrzej Juszczyk.

Po swoim właściwym debiucie powieściowym, czyli *Aecjuszu, ostatnim Rzymianie* wydanym w 1937 r., Teodor Parnicki, który począwszy od 1929 r. publikował recenzje i szkice literackie dotyczące współczesnych powieści historycznych¹, łamie krytycznoliterackie pióro. Przez lata konsekwentnie tłumaczył swoją decyzję w niemalże ten sam sposób:

powieściopisarz historyczny nie powinien być recenzentem innego powieściopisarza historycznego: zawsze zaciąży na takiej recenzji bądź postawa rywalizacji (choćby podświadoma tylko postawa), bądź też raczej sztuczne silenie się na możliwie (aż do stopnia bezkrytyczności) dodatnie oceny, by właśnie tę postawę współzawodnictwa zdławić...²

Parnicki obawiał się, oprócz stronnictwa sądów, najprawdopodobniej również tego, że jego wypowiedzi krytycznoliterackie ciążyłyby ku jawnym bądź niejawnym autokomentarzom na temat własnej twórczości, a tych starał się wystrzegać z równą konsekwencją, co recenzowania np. nowych dzieł Hanny Malewskiej. Oto jak w 1952 r. pisarz odpowiedział na sugestię Jerzego Giedroycia, aby poprzedził *Koniec „Zgody Narodów”* obszernym wstępem wyjaśniającym zawłóści epoki,

¹ Zob.: T. Parnicki, *Szkice literackie*, Warszawa 1978.

² List Teodora Parnickiego do Jerzego Giedroycia z 19 lutego 1952, [w:] J. Giedroyc, T. Parnicki, *Listy 1946–1968*, cz. 1, Warszawa 2014, s. 87; zob. też: T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980, s. 189–193.

w której rozgrywa się akcja powieści: „w ogóle powieść (nawet historyczna), jako dzieło sztuki, powinna mówić sama za siebie; jeśli nie mówi, to źle świadczy o danym autorze – świadczy, że jako «artysta» nie zdał dobrze «egzaminu»”³.

Krytycznoliterackie milczenie, będące konsekwencją przyjęcia przez Parnickiego modernistycznej koncepcji dzieła, które mówi samo za siebie, stanowi oczywisty problem przy wszelkich próbach rekonstrukcji poetyki sformułowanej, czy szerzej: wyartykułowanego światopoglądu pisarskiego autora *Słowa i ciała*. W przypadku tak trudnego pisarza, jak Parnicki, który od pewnego momentu zmieniał się z powieści na powieść, wszelkie autokomentarze są na wagę złota. Cennym źródłem wiedzy jest oczywiście zapis wykładów o powieści historycznej, jakie Parnicki prowadził na Wydziale Polonistyki UW w roku akademickim 1972–1973⁴. Pomocne są również fragmenty autotematyczne rozsiane po korespondencji lub dzienniku pisanym w ostatnich latach życia⁵. Biorąc jednak pod uwagę skomplikowanie i obszerność dzieła Parnickiego (32 książki prozatorskie), źródeł, które pomogłyby w badaniach, jest stosunkowo niewiele. Dlatego publikacja tomu *Ja, Eurypides*, czyli wyboru różnogatunkowych wypowiedzi Parnickiego (wywiadów, przemówień okolicznościowych, wykładów) ukazujących się na łamach krajowej prasy literacko-kulturalnej w latach 1957–1988, najwyczejniej cieszy. Jak zaznaczają redaktorzy tomu we wstępie: „Wypowiedzi i wywiady, których udzielał Teodor Parnicki, czasem w ramach publicznych spotkań z czytelnikami, częściej jednak w zacisznym gabinecie swojego warszawskiego mieszkania, dają wgląd w mechanizmy rządzące twórczością tego pisarza” (JE, s. 7).

Wzmiankowane przez Gorlińskiego-Kucika i Markiewkę mechanizmy miały przede wszystkim charakter immanentny, a ich efektem były przemiany, jakim podlegało pisarstwo Parnickiego po drugiej wojnie światowej, przede wszystkim po powrocie do Polski w 1967 r. Lektura tomu pozwala zrozumieć, że sam pisarz dostrzegał w swojej twórczości ciągłość zasadniczych problemów, z którymi się borykał, a nie serię radykalnych zerwań: „moje pojęcie, czym jest powieść historyczna, ulegało pewnym zasadniczym zmianom. Zawsze jednak pozostało moim przekonaniem, że powieść historyczna jest to powieść, której tłem są dzieje, wydarzenia i postaci, z którymi nigdy bym nie mógł się spotkać” (JE, s. 43).

Niejako na przekór niektórym krytykom (np. Henrykowi Berezie), którzy uważali, że kolejne, coraz bardziej wymagające powieści autora *Słowa i ciała* nie mają już absolutnie nic wspólnego z jakkolwiek rozumianą prawdą historyczną, Parnicki przez lata konsekwentnie podkreślał znaczenie źródeł historycznych i historiografii dla swojej twórczości. Erudycyjna wiedza była dla niego przede wszystkim narzę-

³ List Teodora Parnickiego do Jerzego Giedroycia z 1 marca 1952, [w:] J. Giedroyc, T. Parnicki, *Listy 1946–1968*, s. 89.

⁴ Wydane w formie książkowej: T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980.

⁵ Zob.: *Wydania dzienników, korespondencji i wspomnień Teodora Parnickiego (w układzie chronologicznym)*, [w:] T. Parnicki, *Ja, Eurypides. Wywiady, wypowiedzi i autokomentarze z lat 1957–1988*, oprac. P. Gorliński-Kucik, T. Markiewka, Katowice 2020 (dalej oznaczane jako: JE).

dziem ramowania, ukierunkowywania wyobraźni: „Punkt wyjściowy to: mój stosunek do źródła – przy czym dla mnie pojęcie źródła jest tym samym, co materiał historyczny. Mój stosunek do tego, co się nazywa niewątpliwą prawdą historyczną, jest pozytywny i negatywny” (JE, s. 50).

„Pozytywny” stosunek do prawdy historycznej oznaczał dla Parnickiego wymóg studiowania przez powieściopisarza historycznego literatury przedmiotu, zanim przejdzie do właściwego procesu twórczego. Wiedza historyczna miała jednak nie tyle podbudowywać mimetyczną warstwę powieści, ile pomóc w znalezieniu białych plam historiografii⁶, które pisarz mógłby rozwinąć w fikcję literacką. Trzymanie się Arystotelesowskiej definicji literatury, zgodnie z którą ma się ona „zajmować tym, co mogło być albo mogło być” (JE, s. 201), umożliwiło Parnickiemu sformułowanie następującego *credo* autora powieści historycznych: „Moim obowiązkiem [...] jest starać się odtworzyć to, o czym historia nie może powiedzieć, jak to się odbyło” (JE, s. 202). Najobszerniej na temat roli, jaką w jego powieściach pełnią białe plamy historiografii, wypowiadał się przy okazji *Tylko Beatrycze*:

Tylko Beatrycze została napisana dopiero w pięć lat po tym, jak zacząłem się do tej powieści przygotowywać, bo brakowało mi takiego wątku ściśle historycznego do konstrukcji powieści z tych czasów. [...] Zbierałem materiały, czekając, że gdzieś z tych tekstów, z tych niezliczonych tekstów, spłynie na mnie objawienie. Objawienie spłynęło właśnie z tej rozpraw [Gerarda] Labudy, którą cytuję w słowie wstępnym do *Tylko Beatrycze*, o buncie chłopskim przeciw cystersom w Wielkopolsce w roku 1309 (JE, s. 50–51).

Intryguje język, jakim posługuje się tutaj Parnicki. Konotujące rejestry religijne „objawienie” było bowiem w jego przypadku tak naprawdę efektem wytężonej pracy intelektualnej. Jednocześnie fakt, iż marginalna wzmianka o buncie chłopskim „chwyciła” (JE, s. 51) akurat jego, a nie innego autora powieści historycznych, sugeruje, że dopiero dzięki odczytaniu w pracach historycznych wyobraźnia pisarska Parnickiego mogła zacząć działać – w nieprzewidziany, niezaplanowany sposób. Autor *Słowa i ciała*, komentując swój proces twórczy, kilkakrotnie wspominał o czymś, co można by nazwać rozdźwiękiem między wyjściowym zamiarem a faktyczną realizacją, podkreślając, że to właśnie niewiedza co do ostatecznego kształtu powieści napędza pisanie: „Zwrócono uwagę, że jestem dość nietypowym literatem, bo gdy zaczynam pisać powieść, dość dobrze przygotowuję się [...], ale rozpoczynając pisanie, nie bardzo wiem, co w tej książce będzie dalej. Jeślibym wiedział, to najprawdopodobniej nigdy bym jej nie napisał” (JE, s. 281).

Nie należy zapominać, że erudycja historyczna szła u Parnickiego w parze z arcynowoczesną świadomością, że „to, co nam mówią nie tylko podręczniki historii, ale nawet źródła historyczne, nie odpowiada prawdzie” (JE, s. 186). O ile jednak w wywiadach i wypowiedziach z lat 60., poruszając ten temat, pisarz skupiał się przede wszystkim na światopoglądowych motywacjach stojących za prezentowa-

⁶ „Powieściopisarstwo historyczne nie miałoby racji bytu, gdyby nauka historyczna zdolna była rozwiązywać bezbłędnie i wyczerpująco wszystkie zagadki” (JE, s. 64–65).

niem przez historyka określonej wersji wydarzeń, o tyle począwszy od lat 70. wskazywał, że „negatywny”, krytyczny stosunek względem tego, co uchodzi za prawdę historyczną⁷, był jednym z ważniejszych powodów, dla których jego późne powieści ciążą ku autotematyzmowi i autobiografizmowi. Jeśli bowiem informacja o fakcie historycznym „jest informacją formułowaną przez kogoś, kto ma w stosunku do danej sytuacji historycznej pewne swoje osobiste nastawienie” (JE, s. 133), wówczas zakończenie szóstego tomu *Nowej baśni* sądem nad autorem czy włączanie do powieści zdarzeń z życia Parnickiego jest sposobem na uświadomienie czytelnikowi konstruktywizmu poznawczego.

W jednym z wywiadów Parnicki wywodził zarówno przywiązanie do wiedzy historycznej, jak i świadomość, iż „tak zwane wskrzeszanie przeszłości dokonuje się w ten sposób, że to, co jest wskrzeszane, przechodzi przez pryzmat osobowości wskrzeszającego” (JE, s. 133); jest to pokłosie autobiograficznej anegdoty, kiedy to w wieku ośmiu lat przebrał się w przygotowany przez swojego ojca kartonowy strój rzymskiego legionisty (JE, s. 46–47). Próba wcielenia się w rozmaite postacie historyczne, potraktowana jako metafora działalności powieściopisarza historycznego, była przez autora *Słowa i ciała* przeciwstawiana artystycznemu *creatio ex nihilo*, od którego bardzo mocno się dystansował: „mnie osobiście te dwa elementy wydają się podstawowe dla powieściopisarza historycznego: tak zwana rozkosz przebierania się i duma wskrzeszania w przeciwieństwie do dumy tworzenia z niczego, czy z materiału, z którym twórca robi, co chce” (JE, s. 49).

Niechęć Parnickiego do autorów powieści historycznych, którzy nie brali pod uwagę stanu wiedzy na temat danej epoki lub świadome ignorowali materiały źródłowe, widoczna jest z całą mocą we fragmencie wywiadu z roku 1974, stanowiącym jeden z najciekawszych fragmentów tomu *Ja, Eurypides*. Otóż pisarz, zapytany przez Wacława Sadkowskiego, co sądzi o popularnej wówczas we Francji powieści Jeana d’Ormessona *Chwała cesarstwa*, opisującej dzieje fikcyjnego państwa, mocno skrytykował dzieło francuskiego autora, nazywając je antyhistorycznym (JE, 176). Parnickiego oburzył jednak nie tyle sam pomysł, aby stworzyć fikcję historyczno-fantastyczną (sam opublikował już wówczas kilka powieści zaliczanych do tego nurtu), ile łatwość, z jaką d’Ormessonowi przychodzi odrzucanie kontekstu historycznego: „Ja gdzieś użyłem wyrażenia, że wyjmuje się cegłę z muru, wstawia się na to miejsce coś z zupełnie innego materiału i śledzi się, jak to pasuje, jak mur się zachowuje. Otóż w powieści d’Ormessona trzeba powiedzieć, że mur został w ogóle zburzony i cegieł nie ma” (JE, s. 176).

Przy okazji *Chwały cesarstwa* Parnicki wypowiedział się również krytycznie na temat ideologicznego wymiaru formy powieści historycznej, w zawołowany sposób wskazując na swój autorski stosunek do tego zagadnienia. Zdaniem pisarza, d’Ormesson poprzez „formę omalże klasyczną” (JE, s. 176), czyli konstrukcję zdań,

⁷ Warto podkreślić, że ten krytycyzm nie był dla Parnickiego tożsamy z odrzuceniem samej kategorii prawdy historycznej. Najmocniej świadczy o tym fakt, że w jednym z ostatnich wywiadów pisarz parafrazował znane powiedzenie XIX-wiecznego historyka Leopolda Rankego – „przedmiotem nauki historycznej jest to, co było” (JE, s. 301) – dodając: „I mnie naprawdę zawsze interesowało to, co było” (JE, s. 301).

postaci i fabuły wywołującą wrażenie neutralności, chciał „przemycić treść, która jest całkowitym zaprzeczeniem wszelkiej prawdy o tym, co działo się w przeszłości” (JE, s. 176). Przeciwnieństwem konwencji powieściowej wytwarzającej w czytelniku mylne wrażenie, że obcuje po prostu z opowieścią o przeszłości, byłaby więc charakterystyczna dla autora *Słowa i ciała* forma utrudniona, zmuszająca odbiorcę do wzmoczonego wysiłku interpretacyjnego, a tym samym komplikująca jego świadomość historyczną.

Temat czytelników prozy Parnickiego nakierowuje nas na zagadnienie, od którego trudno uciec przy lekturze tomu *Ja, Eurypides*. Otóż przedrukowane w książce teksty (przede wszystkim wywiady) zaświadczenia, jako dokumenty życia literackiego PRL-u, o specyfice odbioru twórczości Parnickiego. Konkretniej: o kurczącym się gronie czytelników nadążających za pisarzem i rosnącej grupie odbiorców, którzy mieli dość tego, co od lat 70. zaczęto nazywać literaturą parnickoidalną czy wręcz paranicoidalną⁸. Na krajowej recepcji Parnickiego zaważyła jednak nie tylko eksperymentalność jego powieści, lecz także fakt, iż po powrocie do kraju pisarz stanowił element polityki kulturalnej władz, jednocześnie wierząc, że zachowuje polityczną i literacką autonomię. Jego prace były wydawane i nagradzane przez Instytut Wydawniczy „PAX”, otrzymywał również liczne odznaczenia państwowe, zawsze też mógł liczyć na przychylną recenzję w którymś z PAX-owskich czasopism literackich. Po wykształceniu się drugiego obiegu wydawniczego w drugiej połowie lat 70., a następnie po częściowym otwarciu rynku książki na literaturę emigracyjną w latach 80., będącym efektem przyznania Nagrody Literackiej Nobla Czesławowi Miłoszowi, w opiniotwórczych kręgach opozycyjnych intelektualistów utrwał się obraz Parnickiego jako aktora PRL-owskiej „fasady”⁹. Jego powieści nie tyle nie wypadało, ile nie było po co czytać lub recenzować, skoro przynajmniej część – przez wiele lat nieobecnej czy trudno dostępnej – literatury powstającej niezależnie od nacisków polskich władz stała się osiągalna. W 1981 r. Tomasz Burek, który w latach 60. opublikował trzy szkice poświęcone Parnickiemu¹⁰, wypowiadał się o jego pisarstwie jako o symptomie PRL-owskiej polityki kulturalnej:

W latach 50. i 60. szukali oni [Leopold Buczkowski, Parnicki, Leon Gomolicki] rozwiązań formalnych w prozie, nowego sposobu opowiadania, zgodnego z nową, rozbitą i amorficzną wizją świata [...]. W latach 70. okazało się, iż wyrósł z tego socparnasizm, o którym celnie pisał niedawno Michał Głowiński. [...] Nieograniczona prawie swoboda publikowania, cokolwiek napiszą, wydawanie wznowień

⁸ „Kiedy przed paru laty ukazała się *Tożsamość*, pojawiły się głosy – rzeczywiście głosy, w dosłownym znaczeniu; więc mówione, a nie pisane – że oto narodził się nowy rodzaj literatury [...] literatura parnickoidalna czy paranicoidalna”; B. Zadura, *Koło za kołem, koło za kołem*, „Twórczość” 1974, nr 8, s. 105.

⁹ Aby przywołać pojęcie ze słynnego eseju Stanisława Barańczaka *Fasada i tyły* z 1977 r.

¹⁰ T. Burek, *Świat niewymierny Teodora Parnickiego*, „Twórczość” 1962, nr 6, s. 99–106; tenże, *Nowe piękno* [rec. 3 tomów *Nowej baśni*], „Twórczość” 1965, nr 4, s. 103–112; tenże, *Jeszcze nie pełnia* [rec. 3 części *Twarzy księżycy*], „Twórczość” 1968, nr 6, s. 109–112.

i rosnące nakłady zniszczyły ich samych, z twórców stali się wytwórcami. Ta niesamowita płodność Parnickiego! Kiedyś pracował 10 lat nad jedną powieścią, a od pewnego momentu jak Kraszewski wydawał jedną, albo dwie powieści czterystu-stronicowe rocznie¹¹.

Rzecz jasna krytyczna aura otaczająca pisarza oraz jego dzieło odciska się na przedrukowanych w tomie rozmowach jedynie w sposób pośredni. Z oczywistych przyczyn obserwujemy raczej jej skutki niż wyrażone wprost źródła. Widzimy więc np., że rozmowy z Parnickim z biegiem lat ulegają schematyzacji, krążą wokół tych samych zagadnień (powrót do Polski, biografia, „hermetyczność” powieści, wizja historii), o których pisarz mówi to samo, czasem zresztą zdając sobie z tego sprawę¹². Stały repertuar poruszanych przez dziennikarzy tematów zmienia się tylko wówczas, gdy wywiad przeprowadza krytyk dobrze znający twórczość pisarza, jak np. Zygmunt Lichniak czy Waław Sadkowski. Z kolei w wypowiedziach samego autora *Słowa i ciała* da się zauważyć narastające poczucie utraty kontaktu z czytelnikami, zarówno tymi profesjonalnymi, jak i amatorskimi, przy jednoczesnym przekonaniu, że taki stan rzeczy jest konsekwencją bycia wiernym samemu sobie. Parnicki trafnie ujął ten problem w wywiadzie z 1968 r.:

Nie jestem elitarystą z założenia, nie miałbym nic przeciwko temu, by moje książki czytały setki tysięcy. Z góry jednak sobie uświadomiłem, że problemy przeze mnie poruszane mogą być wyrażone tylko w tej a tej formie. Ja za to płacę cenę: będę miał ograniczone pole czytelnicze (JE, s. 110)

W tej samej rozmowie pisarz wyrażał jeszcze nadzieję, że początkowe wrażenie niekomunikatywności jego powieści zniknie w momencie, gdy czytelnicy oswoją się z nowym sposobem pisania. Zaproponowaniem oraz upowszechnieniem odpowiednich konwencji lekturowych mogłaby zapewne zająć się krytyka towarzysząca, która jednak szybko zaczęła odczuwać znużenie kolejnymi, coraz bardziej wymagającymi powieściami Parnickiego: „to wszak [Jan Zbigniew] Słojewski [...] pierwszy napisał: Parnicki wprawdzie nie jest jeszcze znużony, ale my już jesteśmy Parnickim znużeni. [...] Widocznie nadchodzi fakt znużenia, zniechęcenia...” (JE, s. 111).

Dwa lata później, w 1970 r., kiedy to ukazały się aż cztery nowe powieści Parnickiego, pisarz wypowiadał się na temat krajowej krytyki w znacznie bardziej zdecydowany sposób, oskarżając ją o to, że interesowała się jego twórczością dopóty, dopóki pozostawał „egzotycznym” autorem z Meksyku. Przy okazji tych zarzutów Parnicki odniósł się również do utrwalonego trybu pisania o jego nowych powieściach, tym samym sugerując, jakiej krytyki towarzyszącej sobie życzył: „Zwracają oni [krytycy] uwagę głównie na formę moich powieści i ciekawie analizują techni-

¹¹ *O kompleksach literatury dworskiej. Rozmowy z Tomaszem Burkiem część druga*, „Student. Dwutygodnik społeczno-kulturalny” 1981, nr 16, s. 9. Wspomniany przez Burka tekst Głowińskiego również ukazał się w 1981 r.

¹² „Mówiłem już o tym kiedyś. [...] Pozwoliłem też już sobie kiedy indziej powiedzieć [...]” (JE, 105); „Muszę wyznać raz jeszcze, za cenę powtarzania się” (JE, s. 109); „już w ten sposób kiedyś sprawę formułowaliśmy” (JE, s. 129).

kę narracyjną. Znacznie mniej dbają o to, żeby powiedzieć czytelnikowi, jaki jest ich temat, jak i gdzie zarzucone zostały fabularne kotwice” (JE, s. 122).

Irytacja pisarza brała się z faktu, iż postrzegał on zadania krytyki literackiej w bardzo klasyczny sposób. Powinna ona, jego zdaniem, „zrozumieć, o co właściwie autorowi chodziło” (JE, s. 68), rozpoznać cele, jakie stawia sobie autor w danym utworze, opowiedzieć publiczności czytającej, jakimi środkami wyrazu próbował je osiągnąć, a następnie ocenić, czy mu się to udało (JE, s. 305). Im bardziej krytycy piszący o Parnickim ignorowali „fabularne kotwice” lub wręcz kwestionowali istnienie w jego powieściach czegoś takiego, jak fabuła¹³, tym bardziej zdaniem pisarza przypominali „kartkowiczy”, nie „czytelników” (JE, s. 305). O tym, jak bardzo pisarz był świadomy postępującej marginalizacji swojego pisarstwa, świadczą również takie szczegóły, jak wzmianka o tym, że Państwowy Instytut Wydawniczy przecenił jego powieści, najwyraźniej zalegające w magazynach (JE, s. 284), czy jednozdaniowy komentarz do wypowiedzi dziennikarza o ludziach przepisujących powieści Parnickiego: „To chyba psychopaci” (JE, s. 283).

Opisując swój stosunek do czytelników, pisarz często wspominał, że utożsamia się z Eurypidesem w interpretacji Nietzschego, zgodnie z którą autor *Elektry* pisał tylko dla dwóch osób: dla siebie i dla Sokratesa, idealnego czytelnika. Znamienne jest to, jakich zmian Parnicki dokonywał w tej metaforze w ciągu lat. Tuż po powrocie do Polski mówił: „Najgorzej jest wtedy, kiedy w ogóle się tego Sokratesa nie ma” (JE, s. 85). Odczuwany przez Parnickiego brak Sokratesa wynikał zatem z doświadczenia bycia odizolowanym od polskiego życia literackiego. W 1973 r. metafora nabierała znacznie bardziej pesymistycznego wydźwięku: „nieszczenie byłoby dopiero wtedy, gdyby Sokrates też powiedział: ja już nie rozumiem Parnickiego. Bez względu na to, kto tym Sokratesem jest” (JE, s. 163).

Na kilka miesięcy przed śmiercią w 1988 r. na zadane samemu sobie pytanie, dla kogo pisze, Parnicki odpowiedział zdaniem, które w kontekście wcześniejszych przywołań metafory Eurypidesa brzmi przerażająco: „Mnie jest trudno na takie pytanie odpowiedzieć” (JE, s. 345). Jednocześnie w zakończeniu tej samej wypowiedzi pisarz proponuje swoim czytelnikom zagadkę, luźno związaną z treścią powieści *Kordoba z darów*. Opublikowany kilka numerów później komentarz redakcji, przywołany przez Markiewkę i Gorlińskiego-Kucika w przypisach, mógłby posłużyć za podsumowanie obrazu relacji „Parnicki–czytelnicy”, jaki wyłania się na marginesie tomu *Ja, Eurypides*: „Zagadka okazała się, niestety, za trudna – wszystkie nadesłane odpowiedzi były błędne” (JE, s. 348, przyp. 39).

Łukasz Żurek (Uniwersytet Warszawski)
ORCID: 0000-0003-0000-9278

¹³ „Kłopot z powieściami Parnickiego z ostatniego mniej więcej dziesięciolecia polega na tym, że naprawdę trudno zgadnąć, gdzie pisarz zarzucał owe «kotwice fabularne», a chwilami nawet nie sposób oprzeć się wrażeniu, że nie zarzucił ich nigdzie naprawdę”; S. Stabryła, *Autobiografia na głosy* [rec. *Muzy dalekich podróży*], „Twórczość” 1971, nr 6, s. 112.