

## Proza Pawła Sołtysa – w kręgu poetyki

Prose by Paweł Sołtys – in the Realm of Poetics

*Izabela Grzelazka*

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: [i.grzelazka@student.uw.edu.pl](mailto:i.grzelazka@student.uw.edu.pl)

ORCID: 0000-0001-7933-414X

### Abstract

The subject of this article is the prose of Paweł Sołtys, or more precisely, two volumes of short stories: *Mikrotyki* and *Nieradość*. Narration, space and autobiography are compared with the assumptions of small realism. There is also a reference to the context of contemporary prose, including its trend about Warsaw. The analysis of these categories aims to identify the poetics of Paweł Sołtys.

### Keywords

Paweł Sołtys, short story, small realism, autobiography, Warsaw

Paweł Sołtys zadebiutował zbiorem opowiadań *Mikrotyki*<sup>1</sup> w październiku 2017 roku w wieku trzydziestu dziewięciu lat. Jego stosunkowo późny debiut został poprzedzony drobniejszymi publikacjami<sup>2</sup> i zaowocował dojrzałą, ukształtowaną zarówno pod względem tematyki, jak i formy prozą. Pierwszy tom autora to swoista realizacja założeń małego realizmu osadzona w warszawskiej przestrzeni. Wydana dwa lata

---

<sup>1</sup> Paweł Sołtys, *Mikrotyki*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2018. Wszystkie przywoływane opowiadania oraz cytaty pochodzące z tego wydania w dalszej części oznaczam inicjałem „M.” i lokalizacją (numerem strony lub numerami stron) podaną w nawiasie.

<sup>2</sup> Pierwszy tom *Mikrotyki* obejmuje opowiadania, których pierwodruki wcześniej ukazały się w „Lampie”, „Ricie Braum” oraz w „Studium”.

później *Nieradość*<sup>3</sup> jest swobodniejsza pod względem tematycznym, ale za sprawą podobnych rozwiązań formalnych i skoncentrowania na człowieku-indywiduum staje się płaszczyzną realizacji podobnych założeń literackich. Proza Sołtysa pod wieloma względami przypomina publikacje autorów debiutujących w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, którzy szczególnym zainteresowaniem obdarzają doświadczenia jednostki, nierzadko w centrum stawiając psychologiczny opis postaci. Wewnętrzne przeżycia bohatera dominują nad akcją, stają się ośrodkiem fabuły i wpływają na jej rozwój. Sołtys przygląda się jednostkom, ich stanom, osobliwościom grup środowiskowych oraz ich hermetycznym językom najczęściej sportretowanym mową gwarową.

\*

Narracja prozy Sołtysa została ukształtowana tak, by uwydatnić realizm przedstawienia. W większości opowiadań narrator jest pierwszoosobowy, nierzadko uczestniczy w akcji. *Mikrotyki* otwiera *Znałem faceta* (M. 7–10), które rozpoczyna się od tytułowego zdania, od razu wprowadzając czytelnika w świat przedstawiony w stylu gawędy. Historia snuta przez narratora zdaje się schodzić na dalszy plan, prym oddając osobie mówiącej<sup>4</sup>. To jednostka, która relacjonuje wydarzenia, znajduje się w centrum opowieści, jej komentarze, uwagi i skojarzenia są ważniejsze od wątków fabularnych. *Znałem faceta* nie jest zapisem historii o mężczyźnie znanym narratorowi, a odtworzeniem pewnego ciągu myślowego, który doprowadził osobę opowiadającą do wspomnień o tym człowieku. Refleksja nad opowiadaniem nie skupia się wokół opowiadanej historii. Myśl, która przewodzi ciągowi narracyjnemu, jest znacznie ważniejsza od jednostkowych doświadczeń bohaterów. To ona stanowi esencję opowiadania. *Znałem faceta* to ukazanie doświadczenia każdego z nas, doświadczenia poznawania, zapamiętywania i łączenia w samodzielnie zbudowaną sieć powiązań skupioną wokół jednostki, która wypracowuje własne spojrzenie na wszystkich poznanych ludzi. Ponadto forma przypominająca gawędę i liczne powtórzenia zwrotu *Znałem faceta*, który rozpoczyna kolejne akapity tekstu, wskazują na osobisty związek narratora z bohaterami oraz na więź, jaka go z nimi łączy.

Forma gawędowa, która występuje w *Mikrotykach*, czerpie z tradycji rosyjskiego skazu. Oprócz tradycyjnej otwartej kompozycji, która odznacza się swobodą w łączeniu wątków, licznymi powtórzeniami i zwrotami do odbiorców, występuje tu dopełniająca całość i łącząca wszystkie wątki postać nadawcy komunikatu. Narrator nie tylko naśladuje mowę, często ignorując normy językowe, ale też sam staje się ośrodkiem historii. To na nim koncentruje się cała uwaga. Jest kluczowy dla opowiadania, bez

<sup>3</sup> Paweł Sołtys, *Nieradość*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2019. Wszystkie przywoływane opowiadania oraz cytaty pochodzące z tego wydania w dalszej części oznaczam inicjałem „N.” i lokalizacją (numerem strony lub numerami stron) podaną w nawiasie.

<sup>4</sup> Obserwacje dotyczące formy gawędy, która przypomina rosyjski skaz, diagnozuję na podstawie artykułu dotyczącego narracji Gogola. Zob. Boris Mihajlovič Ėjhenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, przeł. Małgorzata Książek-Czermińska, „Przegląd Humanistyczny” 1964, t. 8, nr 6, s. 61–73.

tego bohatera forma i treść zostałyby zaburzone, nie mogłyby samodzielnie funkcjonować. To on, pełen sprzeczności, nieprzewidywalny komentator, odtwarzający swój wewnętrzny tok myślenia, stanowi oś opowiadania. Dzięki ukazaniu jego sposobu rozumowania odbiorczyni lub odbiorca zyskuje dostęp do przestrzeni, która przypomina strumień świadomości.

Narrator *Mikrotyków* jest bardzo blisko czytelniczki lub czytelnika. Swobodnie wykorzystuje elementy różnych kultur, zestawia ze sobą język niski i wysoki, relacjonuje na przemian z reporterską dokładnością i wykorzystuje urywki wspomnień. Opowiadanie *Hrabal* (M. 113–119) w tytule zawiera wskazówkę dotyczącą odczytywania jego treści. Zapowiada hrabalowskie spojrzenie, które oznacza użycie swoistego języka. Sołtys pastiszuje czeskiego prozaika, ale swoje opowiadanie czyni na wskroś polskim, warszawskim w stopniu niepodważalnym. I tak pojawia się tu swoiste zestawienie mowy potocznej i języka wysokiego:

Ponieważ z rozrywki jestem dobry, zaaranżowałem wyprawę do najbliższego carrefoura. [...] Pokrótko wytłumaczyłem mu, czym różnimy się od puszczyków i kun oraz czemu nasi przodkowie noc witali zabobonnym lękiem, słońce zaś radością. (M. 113–114)

Taki zabieg pozwolił autorowi uzyskać efekt zbliżony do hrabalowskiej poetyki słowa. Treść nie jest komiczna, a daje pewną lekkość odbioru. Swoboda w użyciu różnych stylów pozwoliła uzyskać efekt języka mówionego, z zastrzeżeniem, że opowiadający narrator ma pewne wykształcenie, świadomość językową i niewymuszona forma relacji wynika z jej charakteru, nie zaś z bezrefleksyjnego podejścia do języka. Choć twórczość Hrabala jest jednoznacznie czeska, Sołtys przeniósł ją na grunt polski. Narrator nie jest pabitelem, ale jego relacja doskonale zazębia się z taką poetyką. W historii pojawiają się pisany małą literą, odmieniony zgodnie z zasadami *carrefour*, wulgaryzm *kurwa* i przywołana przez bohatera postać Agnieszki Osieckiej, tworząc swoisty mariaż wielu kultur, który mógłby stanowić odautorską definicję polskości.

Nie wszystkie opowiadania relacjonuje pierwszoosobowy, gawędowy narrator. *Lena* (M. 77–94) to podzielona na pięć części historia spisana w czasie teraźniejszym. Zastosowano tu opisany wcześniej czas, który upływa pomiędzy częściami opowiadania. Nie jest skonkretyzowany, nie wyznacza dokładnych lub chociaż policzalnych przerw następujących między kolejnymi fragmentami. Historia Leny relacjonowana jest za pomocą mowy pozornie zależnej. Narrator nie jest wszechwiedzący, ale część autonomii, która związana jest z jego rolą w opisywanej opowieści, oddaje Lenie. Na dalszy plan schodzą komentarze narratorskie, a osoba relacjonująca nie stanowi spoiwa fabularnego gwarantującego ciągłość opowiadania. Część druga jest poświęcona innemu bohaterowi, Andrzejowi, który staje się częścią historii Leny. Od tego momentu narrator znika ze świata przedstawionego, a wszystkie wydarzenia rozgrywają się wokół postaci Leny i Andrzeja. Idąc śladami typologii Stanzla<sup>5</sup>, w przeciwieństwie

<sup>5</sup> Franz Stanzel, *Typowe formy powieści*, przeł. Ryszard Handke, w: *Teoria formy narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, red. Ryszard Handke, Warszawa: Wydawnictwo Literackie 1980.

do wcześniej opisywanego *Hrabala* nie możemy mówić tu o występowaniu narracji pierwszoosobowej. Ustępuje ona narracji personalnej, wyprowadzonej z narracji autorkialnej występującej w pierwszej części tekstu.

Chociaż w *Nieradości* ogólne tendencje narracyjne przypominają te z *Mikrotyków*, opowiadania tego tomu cechuje większa swoboda wyboru sposobu relacjonowania wydarzeń. Mniejszą uwagę przywiązano do konsekwencji narracyjnej, która została podporządkowana zamysłowi pogłębienia psychologizmu postaci. *Mikrotyki* skupiały się na jednostkowych obserwacjach, rzadko zgłębiając się w konkrety opisywanych historii. *Nieradość* to przede wszystkim ukazanie bohaterów-jednostek, które z dystansu relacjonują wydarzenia, poddając je interpretacji z perspektywy czasu. *Raz* (N. 7–9), które otwiera cykl, to oszczędna wypowiedź pierwszoosobowa mająca adresata, do którego narrator wielokrotnie się zwraca. Zapis doświadczeń z przeszłości przypomina nie tyle spowiedź, co spisanie wszystkich żali dotyczących przeszłości. Wypowiedź nie ma na celu wzbudzenia litości, nie jest nastawiona na reakcje odbiorcy. To tylko melancholijne rozważania jednostki, która z pewną obojętnością myśli o starości:

Nie mam pretensji, próbuje ci tylko wykazać, wyślinić ze zbyt suchych ust słowa żuźlowate, nie więcej dla ciebie nie mam prócz tych gierk tutaj. A przecież przysięgałem i przysięgali mi inni (och, kłamcy!), przysięgały mi książki, że będzie wszystko przekazywalne. [...] A tu pstryk, zamknięte i pukaj, frajerze, do skutku. (N. 8)

Formę skazu zastąpiło wyznanie gawędowe stanowiące rodzaj rozliczenia z przeszłością. Dominującą w zbiorze formę narracji pierwszoosobowej doskonale prezentuje opowiadanie *Mućka* (N. 156–166) z główną bohaterką-narratorką, dawniej mieszkanką małego miasteczka lub wsi. Autor oddał charakterystyczne dla języka mieszkańców tego miejsca frazowanie złożone ze zdań wielokrotnie złożonych poskładanych w nadzwyczaj obszerne akapity. Licząca dziewięć stron historia składa się z zaledwie pięciu takich części, tworząc niezwykłą gawędę z pogranicza opowieści ludowej. W tekście pojawiają się liczne zwroty do adresata, również charakterystyczne, dopasowane do stylu całej wypowiedzi. Pierwsze zdanie opowiadania może posłużyć do zdiagnozowania dalszej części historii:

Są takie, wie pan historie, które się opowiada z uśmiechem, jakby człowiek patrzył na kwitnącą jabłoni, ale takie historie różnie się kończą i czasem ten uśmiech wędnie, jakies zmarszczki się pojawiają powoli w kącikach ust i idą dalej przez twarz, już jesień, nikt jabłek nie zebrał i leżą [...] – szklane jabłka, może się wytlukły? (N. 156)

To bardzo długie zdanie wielokrotnie złożone zakończone pytaniem retorycznym stanowi doskonały przykład języka opowiadania. Liczne wyliczenia potęgują wrażenie nagromadzenia środków językowych, sprawiają, że w utworze – chociaż prozatorskim – pojawia się swoista muzyczność. Opowiadanie składające się z potoku słów oddaje charakter mówionego sprawozdania, rozwodzenia się nad przeszłością bez uprzedniego uporządkowania wspomnień, bez zaplanowania, jak narrator chce opisać minione wydarzenia.

Jednak nie wszystkie historie zbioru mają narratora, który wypowiada się w taki sposób. Doskonałym przykładem bardziej uporządkowanego zapisu jest *Morze Kijowskie* (N. 148–155). To opowieść o człowieku, chronologicznie spisana, ze zmianami narracji, czasami nawet w obrębie jednego wydzielonego interliniami fragmentu. Pierwszoosobowy bohater relacjonuje przeszłość, ale to nie swoją historię opowiada. Momentami, gdy służy to lepszemu scharakteryzowaniu głównego bohatera, narracja przechodzi w personalną. Zasadne zmiany toku opowieści są niemal niezauważalne, jedna narracja płynnie ustępuje miejsca drugiej, bez konieczności oddzielania nowego fragmentu od reszty opowiadania. Dzięki temu zabiegowi poznajemy głównego bohatera zarówno tak, jak postrzega go otoczenie, jak i dowiadujemy się, o czym myśli, jakie pytania sobie zadaje, dlaczego zachowuje się w określony sposób. Opowiadanie więcżycy ostatnia część, która niemal w całości składa się z dialogu:

- Dzień dobry, proszę usiąść.
- Może poстоje, nasiedziałem się tam w korytarzu, a to chwila przecież.
- Niech pan usiądzie. (N. 155)

Zastosowanie takiego rodzaju rozwiązania historii sprawiło, że narracja zyskała trzeci, obok pierwszoosobowego i personalnego, dialogowy wymiar. Oszczędne w środkach zakończenie przypomina puentę utworu, stanowi jego rozwiązanie. Ten akapit stanowi klucz do odczytywania całości tak silnie korespondującej z resztą tomu. To ten fragment pokrywa się z założeniami innych utworów, wskazuje bohatera, który musi żyć ze swoją starością, bez względu na to, jak wyglądała jego młodość opisana we wcześniejszych częściach opowiadania, która go ukształtowała.

Odmiernym przykładem narracji jest *Co się robi, gdy się zostało pisarzem* (N. 41–50), które jeszcze przed wydaniem *Nieradości* ukazało się w formacie audiobooka<sup>6</sup>. To jedyny tekst autora, który dostępny jest w tej postaci. Pierwotnie nosiło tytuł *Co się robi, gdy się wydało książkę* i stanowił materiał promocyjny drugiej wydanej przez Wydawnictwo Czarne publikacji Sołtysa. Konsekwentnie pisane pierwszoosobowo opowiadanie ma osiem numerowanych części, z których większość to zapis wspomnień wyrwanych z życiorysu narratora. Części 6 i 8 są bardziej autorefleksyjne, nie relacjonują, oddają wyłącznie jego rozważania. Skupione na skojarzeniach myślowych obserwacje przypominają strumień świadomości. To wrażenie potęgują liczne pytania retoryczne, równoważniki zdań bez orzeczeń i bezpośrednie zwroty takie jak: „Ach, głowo, głowo moja, nabita fiu-bździu, czemu każesz mi wyobrażać sobie [...] płaczących pod prysznicem?” (N. 47). Wewnętrzne przeżycia narratora mieszają się z zewnętrznymi, tworząc panoramiczny obraz wydarzeń, które – choć spisywane bardzo subiektywnie – dzięki temu zabiegowi nabierają naturalności, prawdziwości,

---

<sup>6</sup> To opowiadanie jest również jedynym dziełem autora, które ukazało się w formie audiobooka pod innym tytułem, stanowiącym jednocześnie pierwodruk tego tekstu: Paweł Sołtys, *Co się robi, gdy się wydało książkę*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/soltys-co-sie-robi-gdy-sie-wydalo-ksiazke/> [dostęp 25.04.2022].

stają się rzetelne. Inaczej niż w poprzednich opowiadaniach, przytoczonych wydarzeń nie wieńczy nietypowa puenta, od narratora nie otrzymujemy wskazówki, która pozwoliłaby na nową interpretację opowiadania. Jedynym znakiem dotyczącym tego, jak odczytywać tę historię, jest tytuł opowiadania.

Reasumując, narracja w obu cyklach jest podobna, wykorzystuje te same środki wyrazu. Zarówno w *Mikrotykach*, jak i w *Nieradości* narrator zazwyczaj należy do świata przedstawionego, a swoje komentarze umieszcza zarówno bezpośrednio, w relacji pierwszoosobowej, jak i w formie auktorialnych osądów dotyczących opisywanych wydarzeń. W obu cyklach wykorzystano formę gawędy, która w *Mikrotykach* osiąga kształt rosyjskiego skazu. Sołtys nie boi się pastiszować innych autorów, chętnie wykorzystuje poetyki innych, by nakreślić własny styl odzwierciedlający język mówiony. Główna różnica między narracjami z pierwszego i drugiego tomu wynika z topiki tych zbiorów. Narracja *Mikrotyków* zachowuje pewien obiektywizm, nie jest tak głęboko psychologizująca jak w *Nieradości*, która przedstawia inne sylwetki bohaterów, oddając głos starszemu pokoleniu. Autor nie boi się zmieniać stylu narracji, w jednym opowiadaniu zazwyczaj znajdują się elementy różnych sposobów opowiadania, jednak w obu zbiorach dominuje tradycyjna narracja pierwszoosobowa.

\*

Akcja *Mikrotyków* została osadzona w przestrzeni warszawskiej. Stołeczność tych opowiadań obejmuje nie tylko miejsce akcji, ale też lokuje historie bohaterów w konkretnym środowisku społecznym. Skupienie na jednostce, sięganie po stereotypy kulturowe i wiążąca się z tym pewna banalizacja bohaterów zbliżają Sołtysa do twórców małego realizmu, w szczególności do autorów piszących o warszawskiej codzienności. Forma opowiadania warszawskiego ukształtowana przez twórców takich jak Marek Hłasko czy Marek Nowakowski u Sołtysa zostaje uwspółcześniona przez umiejscowienie jej w późniejszym okresie. Na kolejnych kartach tomu przedstawiona zostaje nie panorama Warszawy, a zarys, jednostkowe doświadczenia pochodzące z niektórych jej części. Kolejno opisywane są: Grochów (*Znałem faceta*, *Ballada pijaka z baru Astoria*), Dworzec Centralny (*Znałem faceta*), Stegny (*Deszcz*), Praga Południe (*Profesor Kruk*, *Hrabal*), Wola (*Profesor Kruk*), Sadyba (*Lato*), Praga Północ (*Listy*) i Śródmieście (*Ballada grubego poety w marynarce*). Narrator nie próbuje odtworzyć szczegółowej mapy, obiektów czy charakterystycznych cech wspomnianych dzielnic. Opowiadania przedstawiają jedynie mikroświaty, wąskie spojrzenia i jednostkowe obserwacje ukazane za pomocą bardzo konkretnych historii.

Grochów Sołtysa to dzielnica baru Astoria, dzielnica stanowiąca jedynie tło opowiadanej historii pijaka (M. 22) i Anki, sprzedawczyni z grochowskiego warzywniaka (M. 7). Miejsce nieinteresujące, nudne, zdiagnozowane przez jednego z bohaterów, Gruzina: „Tu nawet nienawidzić nie ma kogo, brat, nie ma kogo opluć” (M. 8). Krótki wątek tej postaci ograniczony do jednego akapitu przedstawia obraz mężczyzny, który w latach siedemdziesiątych przeprowadził się do Warszawy. Gruzin był inny niż pozostali

stali mieszkańcy dzielnicy, wyróżniał się i zapewne dlatego to jego narrator uwydatnił, wyeksponował na tle wszystkich mężczyzn, jakich znał. Agresywny obcokrajowiec pośród Polaków to tylko składowa część zbioru określonego przez narratora mianem „wielu facetów” (M. 7). Opowiedziana historia nie jest przekrojowa, Gruzin nie stanowi żadnego archetypu czy nawet przykładu mieszkańca Grochowa. Przestrzeń nie wpływa na to kim jest, stanowi tylko tło narracji.

Nieco inaczej jest w przypadku opowiadania *Deszcz* (M. 15–21) będącego zapisem wspomnień młodości narratora. Mężczyzna wspomina spotkanie ze znajomymi, jednocześnie przywołując obraz tej części Warszawy z przeszłości. Jego „Stegny kończyły się jeszcze wtedy na wpół rozrzuconą wsią” (M. 17), w miejscu, gdzie rozpoczyna się jego droga powrotna do domu. Przechodzi ulicą Sardyńską, wspominając trzech braci Greków, którzy byli postrachem dzielnicy. Mija asfaltowe boisko i dostrzega lunę ognia. Gdy odkrywa pożar wzniesiony przez Greków, nie jest zaskoczony, zdaje się, że przyzwyczał się do agresywnych zachowań innych mieszkańców tej części Warszawy. Kiedy siada na ławce przy ulicy Maltańskiej, przyznaje: „Jakoś nie umiałem się przejąć. Ani możliwymi kłopotami, ani kobietą, która przeżyła pewnie najgorszą noc w swoim życiu” (M. 19). Z relacji mężczyzny wyłania się obraz Grochowa z lat młodości bohatera. To dzielnica niemal za Warszawą, na wpół miejska, na wpół wiejska. Przestrzeń, na której rozgrywają się ludzkie dramaty każdego dnia. Jest nieprzewidywalna, ale nie zagadkowa. Jej mieszkańcy żyją w atmosferze terroru, do którego przywykli. Wyrobili w sobie nawyki pozwalające im uniknąć kłopotów. Chociaż opisywana sytuacja jest bardzo groźna i stanowi akt przemocy, w opowiadaniu nie ma nastroju grozy. Stegny zostały przez narratora oswojone, siła przyzwyczajenia zdominowała strach i nie dopuszcza do powstania atmosfery lęku.

Praga Południe w zbiorze pojawia się dwa razy. Najpierw, w opowiadaniu *Professor Kruk* (M. 28–35) to dzielnica Stokrotki – baru z lat siedemdziesiątych, w którym narrator zaczął bywać znacznie później. Niewiele w niej zmieniono od czasu PRL-u. Stanowiła swoiste centrum lokalnej społeczności, szczególnie jej męskiej części, była ośrodkiem spotkań, ale przede wszystkim miejscem, w którym pito alkohol i prowadzono gęste konwersacje:

Jeszcze trzy lata temu siedzieliśmy w niej wieczorami, częściej pijąc, niż jedząc, rozmawiając, kłócąc się, wydmuchując wciąż nowe chmurzyska zawisające w górze. Było tanio, piwo i wódka były zimne, a o tatarze [...] Professor Kruk wygłosił raz poemat. (M. 28)

Praga Południe z opowieści narratora ma lokalną społeczność, która jest ze sobą związana. Stokrotka jest dowodem istnienia życia dzielnicowego. Tu nikt, a przynajmniej żaden pijący mężczyzna, nie pozostaje anonimowy. Jednak wszystkie obserwacje tej dzielnicy to diagnoza z przeszłości. Baru Stokrotka już nie ma, a większość jego stałych bywalców nie żyje. *Professor Kruk* to nie tylko utwór sławiący zmarłego przyjaciela, ale też świadectwo czasów minionych. To wspomnienie tego, co nieodwracalnie

odeszło, Pragi z przeszłości. Zarówno profesor Kruk, jak i bar Stokrotka to symbole dawnego życia, Warszawy, która już nie istnieje.

Opowiadanie *Lato* (M. 71–76) to zapis wspomnienia z dzieciństwa narratora. Świat przedstawiony to warszawska Sadyba sprzed lat. Od opisywanych wydarzeń narratora oddziela nie tylko czas, ale też związany z nim bagaż nowych doświadczeń. Historię rozpoczyna zdanie „Teraz to właściwie nie wiem, jak jest, ale wtedy Dzielnicowy to był ktoś” (M. 71), stanowiące wprowadzenie. Narrator zaznacza, że opisywana rzeczywistość pochodzi z przeszłości. Kiedyś była to jego codzienność, dzisiaj stanowi jedynie zapis dawnej atmosfery, zasad z czasów minionych. *Lato* to historia z warszawskiego podwórka ukazująca dzieciństwo i wszystkie panujące w nim zasady w latach siedemdziesiątych. Jednocześnie, przede wszystkim, jest to prywatny zapis dotyczący relacji narratora z rówieśnikami, jego pierwszych przyjaciół. Narrator rozlicza się z przeszłością na dwóch gruntach: pierwszy zaznaczony na początku tekstu wątek dotyczy sposobu postrzegania świata i związanych z nim przemian kulturowych, drugi – to osobista spowiedź, pewien żal do siebie z przeszłości. Te dwie myśli wzajemnie się uzupełniają, jednocześnie potęgując kontrast między tym, co minione, a tym co pozostało. Sadyba Sołtysa to przede wszystkim dzieciństwo, czas innych zasad, zhierarchizowanej społeczności z podwórka. Ten konflikt zaznaczono w opowiadaniu, jego znaczenie narasta wraz z postępem fabuły. Jego kulminacja występuje w ostatnich dwóch zdaniach zakończenia: „Może położyłem ją na ramieniu Wiśni? Raczej nie, nie pamiętam, niech mi ktoś wybaczy” (M. 76). Przestrzeń w opowiadaniu stanowi nie tylko tło fabularne, ale jest też uzupełnieniem, dopowiedzeniem uwydatniającym wewnętrzne rozterki narratora. Dwie opozycje: dziecko – dorosły, Sadyba w latach siedemdziesiątych – Sadyba obecnie wzajemnie na siebie oddziałują i stanowią obraz, który postrzeć można z dwóch perspektyw: przeszłości i terażniejszości.

Praga Północ pojawia się tylko w jednym opowiadaniu. W pierwszej części *Listów* narrator wspomina „uroczą skłonność do nadawania nazwisk częściom swojego ciała” (M. 95). Wspomniane nazwiska stanowią klucz do odczytywania tej części utworu. Kolejno Ząbkowska, Targowa, Kijowska i Mińska to przymiotnikowe nazwy warszawskich ulic, które odczytywane bez świadomości tego nawiązania stanowiłyby tylko anegdotę bez znaczenia. Praga nie jest elementem świata przedstawionego, miejsce akcji opowiadania nie zostało nakreślone. Funkcją przywołania tej przestrzeni jest przede wszystkim wzbogacenie opisu, upiększenie charakterystyki bohatera. Obecność nazw warszawskich ulic wskazuje na to, skąd pochodził i jak silnie był związany z tą przestrzenią. Praga w *Listach* to przede wszystkim ozdobnik, który nadaje opisowi pewną poetyckość, ale też zmniejsza dystans między odbiorcami tekstu a opisywanym wujkiem D., który ma swoje „urocze skłonności”. Za sprawą tych przyzwyczajęń staje się bardziej ludzki, przestaje być abstrakcyjnym bytem zanurzonym w fabule opowiadania.

*Ballada grubego poety w marynarce* (M. 110–112) przypomina etiudę pisarską. Zdominowane przez czasowniki w formie bezokolicznika opowiadanie łączy w sobie dziesiątki wątków luźno ze sobą powiązanych. Narrator podejmuje swoistą grę w sko-

jarzenia. Podzielona na cztery części historia ma ustrukturalizowaną budowę. Każdy akapit otwiera bezkolicznik czasownika, do którego w toku opowiadania przyłączony zostaje wątek jednego z bohaterów rozbudowujący znaczenie tego czasownika. W trzeciej części narrator zaczyna od zdania: „Liczyć piękne dziewczyny w tramwajach, autobusach i na ulicach, a gdy doliczysz do dziesięciu, stawiać w głowie kropkę” (M. 111), z którego płynnie przechodzi do opisu przestrzeni: „Potem łączyć te kropki tuszem najtańszego długopisu i patrzeć, jak ci się niemal sam rysuje plac Defilad, plac Inwalidów i plac Zbawiciela w końcu” (M. 111), rozbudowywanego w kolejnych zdaniach. Obok oficjalnych nazw miejsc, w narracji pojawia się warszawska „Patelnia” (M. 111) która – chociaż umieszczona w cudzysłowie – stanowi miejsce rozpoznawalne tylko dla mieszkańców stolicy. Z wyliczenia kolejnych ulic zarysowuje się obraz Śródmieścia, który dopełniają opisywani później stali bywalcy tej przestrzeni. Ludzie i miejsca wzajemnie się uzupełniają. Bez człowieka ekspozycja kolejnych lokalizacji byłaby pozbawiona istotnego elementu. W *Mikrotykach* przestrzenie opisywane są z perspektywy jednostkowej, zabarwionej przez doświadczenie. Chociaż narracja prowadzona jest w sposób bezosobowy, odznacza się w niej osobisty stosunek narratora do opisywanej przestrzeni. Śródmieście Warszawy jest utkane z charakterystycznych ulic, ludzi niemal przezroczystych i takich, którzy stanowią stały element tej przestrzeni. Warszawa to zarówno plac Zbawiciela, jak i mężczyzna grający pałeczkami na krześle. Wszystkie jej elementy są równie istotne i zazębiając się, oddają swoisty charakter, atmosferę tej przestrzeni.

*Mikrotyki* to zbiór opowiadań warszawskich. Zapis drobnych relacji życia codziennego, nieznaczących, często anonimowych historii współtworzy atmosferę poszczególnych obszarów stolicy. Chociaż brak tu moralizatorskich, pogłębionych osądów dotyczących tego środowiska, przedstawienia są bardzo autentyczne. Ich rzetelność paradoksalnie opiera się na stereotypizacji i banalnych obserwacjach, których mariaż oddaje właściwą, zróżnicowaną strukturę warszawskiego społeczeństwa. Perspektywa przeciętności zjawisk, miejsc i postaci oznacza odrzucenie ujęcia całościowego na rzecz wybiórczego spojrzenia. Wzmocniona cechami stylowymi takimi jak zastosowanie potocyzmów, języka mówionego, lokalnych określeń i nieunikanie wulgaryzmów poetyka jednoznacznie zbliża autora do polskich twórców lat sześćdziesiątych. Mały realizm przedstawień Sołtysa czerpie z tradycji literackiej, jednocześnie dodając do niej pierwiastek własnej poetyki. Z uwagi na szczególny charakter tego nurtu, rola narratora jest szczególnie istotna. Jego sylwetka przestaje być bytem abstrakcyjnym. Osobisty wydźwięk opowiadań wpływa na skrócenie dystansu między adresatem a odbiorcą historii. Narrator wie prym nad fabułą, nie tylko ją przekazuje, ale też stanowi jej centrum. Jego świadomość zawierająca w sobie wspomnienia, emocjonalność i skojarzenia pozwala na dowolne kształtowanie historii, łączenie wątków pozornie ze sobą niepowiązanych.

Tym, co wyróżnia poetykę Pawła Sołtysa na tle warszawskich prozaików małego realizmu lat sześćdziesiątych, jest pogłębiony psychologizm postaci połączony z autobiografizmem charakterystyczny dla pisarzy debiutujących w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Szerszej publiczności Sołtys znany jest pod pseudonimem Pablopavo. Mająca obszerną dyskografię grupa Pablopavo i Ludziki ma wielu entuzjastów, a rozpoznawalność pisarza w naturalny sposób wpływa na zainteresowanie powiazaniami jego twórczości literackiej z biografią epika. Chociaż opowiadania nie skupiają się na muzycznej karierze Sołtysa alias Pablopava, doświadczenia narratorów – szczególnie w *Mikrotykach* – często przypominają przeżycia pisarza. Z uwagi na szczególną rolę osoby opowiadającej, to ona staje się ośrodkiem fabuły. Jej spojrzenie bezpośrednio wpływa na kształt opisywanych przestrzeni, bohaterów i wydarzeń. Powtarzająca się forma narracji pierwszoosobowej, zwroty do czytelniczki lub czytelnika i liczne monologi wewnętrzne tworzą iluzję przenikania do świadomości bohatera. Wyraźnie zarysowany profil narratora pozwala na dostrzeżenie związków między relacjonowaną przez niego fabułą a biografią Pawła Sołtysa. Ponadto opowiadania w zbiorze są bardzo osobiste i wyraźnie osadzone w konkretnych czasie i przestrzeni. Realizm przedstawienia wskazuje na dużą świadomość zasad panujących w opisywanym środowisku, a niektóre wątki dotyczące czasów minionych ujawniają – jeśli nie autobiograficzne przedstawienie – to bogaty zasób informacji, wiedzę specjalistyczną dotyczącą socjologicznych uwarunkowań opisywanej społeczności.

Narrator przede wszystkim opisuje wrażenia, których doświadczył w Warszawie. Paweł Sołtys, który wychował się w stolicy, zna miejsca, które opisuje. Sadyba z opowiadania *Lato* (M. 71–76), opowiadania z osobistą dedykacją „Szwedzkiemu”, mogłaby być dzielnicą jego dzieciństwa. Piłkarskie zainteresowanie pierwszoosobowego narratora, którego realizm wzmacnia informacja, że chłopiec niósł „kopię atteki z mistrzostw świata w Meksyku” (M. 76), nie jest nietypowym zajęciem nastolatków, ale Paweł Sołtys nierzadko wspominał o swojej pasji z dzieciństwa w wywiadach. Narrator zna też miejsca, które już nie istnieją. Wspomina o sklepie akwarystycznym na Sadybie, co w połączeniu z osobistą, nieoczywistą tematyką opowiadania o zabiciu ryby – kardynałka chińskiego – za sprawą swojej osobliwości bardzo się uwiarygodnia. Chociaż opisywana sytuacja to świadectwo niesprawiedliwej hierarchizacji opartej na przemocy, narrator degradowuje znaczenie tych wydarzeń przez opisanie własnej reakcji na chłopięcą brutalność. Nie wstrząsnęła nim ani krzywda, ani bezkarność, które opisuje. Zachowuje się tak, jakby przywykł do takich sytuacji. Jest więc nie tylko niewzruszony, ale również przyzwyczajony do takich zachowań, co wskazuje na jego głębokie zakorzenienie w opisywanym porządku.

Podobne oznaki związku postaci narratora z autorem znajdują się w opowiadaniu *Deszcz*. Pierwszoosobowy narrator wykazuje się niezwykłą sprawnością w szacowaniu ryzyka dotyczącego aktów przemocy, których jest świadkiem. Doskonale zna Stegny sprzed lat, a jego szczegółowe charakterystyki postaci-oprawców są głęboko zakorzenione w zasadach i hierarchii tej dzielnicy. Pojawiają się też szczegóły dotyczące ogólnego nastawienia i powszechności pewnych zachowań: „Zamienił swoją motoryn-

kę na niemieckie rakiety do ping-ponga” (M. 20). Niemal niemożliwa w dzisiejszej rzeczywistości wymiana wskazuje nie tylko na dziecięcą niemożność kalkulacji strat w stosunku do ryzyka, ale też na głębokie zanurzenie opowiadania w konkretnej czasoprzestrzeni, z przestrzeganiem wszystkich panujących w niej reguł. Mnogość wulgaryzmów także urealnia opisywaną historię. To pod koniec lat dziewięćdziesiątych rozpowszechniło się wykorzystanie wulgaryzmów w mowie i piśmie. Nagromadzenie takich określeń wskazuje na konkretny okres w Polsce i wynika ze świadomości pokoleniowej. Narrator doskonale rozumie zasady świata przedstawionego, w okresie nastoletnim mieszkał na Stegnach, wypowiada się i cytuje rozmówców w sposób autentyczny, stylizując ich język na mowę potoczną obecną w latach dziewięćdziesiątych. Z łatwością można zestawić go z Pawłem Sołtysem i odkryć, że na każdym z wymienionych pól ich życiorysy się pokrywają. Dopuszczenie istnienia autobiografizmu w opowiadaniach autora wzmacnia ich przynależność do małego realizmu. Historie nieznaczących bohaterów dotyczące życia codziennego zyskują jeszcze bardziej osobisty wymiar, gdy stają się zapisem wspomnień Sołtysa. Niewielkie fragmenty stołecznej przestrzeni zmieniają się w małe światy-rzeczywistości bohaterów, dla których przedstawione tło fabularne stanowi jedyne znane i rozumiane otoczenie.

Inny związek między twórczością autora a jego życiorysem można odnaleźć w opowiadaniu *Leskow*, historii o spotkaniu po latach studentki i studenta, którzy wymieniają się książką i doświadczeniami z przeszłości. Pisana charakterystycznym stylem, typowym dla poetyki tytułowego pisarza, opowieść jest snuta z perspektywy głównego bohatera, który jednocześnie relacjonuje historię w pierwszej osobie czasu przeszłego. Narrator ocenia wszystkie wydarzenia bardzo subiektywnie, w fabule pojawia się opis przycisku w toalecie, który otwiera i zamyka opowiadanie i wątek wakacji w Sopocie z czasów dzieciństwa. Główna opowieść zajmuje marginalną część fabuły, a poboczne dopowiedzenia pozwalają na interpretację całości z zachowaniem perspektywy głównego bohatera. Podobnie jak u Leskova, następuje zatarcie granicy między światem przedstawionym a narratorem i w konsekwencji również między narratorem a autorem. Ten trop uwypukla autobiograficzne tendencje obecne w opowiadaniu. Na rewersie okładki *Mikrotyków* znajduje się informacja, że pisarz „Studiował rusycystykę, ale studiów nie ukończył”, w opowiadaniu zaś główny bohater określa swoją towarzyszkę, od której chce pożyczyć książkę Leskova, i siebie w czasach studenckich zestawieniem: „świetna studentka i koleś siedzący ciągle w barku pod schodami” (M. 133). Świadomość cech poetyki Leskova, atrybuty jego stylu obecne w opowiadaniu i uwypuklenie wątku nieukończonych studiów wpływają na zatarcie granicy między narratorem a autorem. Ponadto utożsamienie Sołtysa z mężczyzną, który wspomina swoją wczesną dorosłość, wzmacnia wrażenie prawdziwości w odwzorowaniu codziennego życia.

Autobiograficzne elementy w opowiadaniach *Mikrotyków* są obecne na płaszczyznach: miejsca i czasu świata przedstawionego, językowej i punktów wspólnych w życiorysach autora i narratora. Ich zastosowanie istotnie wpływa na jakość opowiadań, które stają się bardziej realistyczne. Nastrój intymności, subiektywizm, sięganie

po liczne retrospekcje i wątki niezwiązane z fabułą zostają dopełnione przez obecne w narracji odautorskie komentarze. Charakterystyczne dla *Mikrotyków* zainteresowanie drobnostkami, codziennością i przeciętnością osiągnięto za pomocą różnych środków. Utożsamienie narratora z autorem książki nie zmienia interpretacji opowiadań, ale znacząco na nią wpływa, ujednoznaczając esencję tych tekstów. Każda historia to zapis jednostkowego doświadczenia, które jest postrzegane z indywidualnej perspektywy. Jeśli subiektywną perspektywę narratora i swoisty porządek wynikający z zasad panujących w opisywanych czasie i miejscu zestawimy z doświadczeniami autora i komentarze narratorskie utożsamimy z głosem Sołtysa, otrzymamy perspektywę bardziej konkretną, pogłębioną, skupioną na doświadczeniu jednostki.

W *Nieradości* wątki o charakterze autobiograficznym są skupione wokół tajników warsztatu pisarskiego. *Opowiadanie* (N. 38–40) to pierwszoosobowa relacja świadomego swojego uczestnictwa w świecie przedstawionym bohatera. „Jestem bohaterem tego opowiadania i rozglądam się nerwowo” (N. 38) to zdanie otwierające historię, bezpośrednie wprowadzenie do fikcji literackiej i narratorska zgoda na istnienie w niej. Opowiadający doskonale zna i akceptuje zasady świata literackiego oraz instancję autora, który jest nie tylko kreatorem świata przedstawionego, ale też ma nieograniczoną władzę nad swoimi twórcami: „Nie mam jeszcze koloru oczu ani włosów, ale wiem już zbyt wiele, gdzieś w tym umyśle poza kadrem rodzi się moja nieszczęśliwa miłość i przypadkowa śmierć” (N. 38). Narrator jest nie tylko uczestnikiem wydarzeń, ale też świadkiem procesu tworzenia fikcyjnej rzeczywistości. Jego relacja może być odczytywana jako refleksja nad istotą literatury. Skupia się na złożoności procesu twórczego, rozpatrując wzajemne oddziaływanie na siebie prawdy i fikcji, którą tworzy pisarz. Bohater w osobie narratora rozpatruje swoją rolę w tej relacji, dostrzega własną słabość, kruchość swojego istnienia, które poddaje się porządkowi rzeczywistości. Ostatnie słowo dzieła literackiego oznacza również koniec istnienia narratora. Fikcja ulega niustępliwej rzeczywistości i kłamstwo fabularne ugina się pod siłą prawdy, a w efekcie bohater zanika: „Zaciskam oczy i staram się zapamiętać to, co padło z ust kobiety, ostatnia broń napisanego, ostatnia broń zabawki, ostatnie znikają przecinki” (N. 40). Oddanie głosu bohaterowi własnego tekstu, odczytywane jako refleksja pisarza nad własną twórczością, ujawnia złożoność procesu powstawania literatury. Narrator przedstawia odbiorcom wizję kruchego świata, który ma swoisty porządek niepoddający się żadnym błaganiom, niemożliwy do zmiany. Literatura jest czymś słabszym od rzeczywistości, fikcja świata pisanego istnieć może tylko przez chwilę, ale zawsze będzie słabsza od tego, co prawdziwe.

Kolejne opowiadanie w *Nieradości* nosi tytuł *Co się robi, gdy się zostało pisarzem* (N. 41–50). To jeden z dłuższych tekstów *Nieradości*. Podzielone zostało na osiem numerowanych części, z których pierwsza i ostatnia zaębiają się, zapętłają historię. Obie rozpoczynają analogicznie skonstruowane zdanie, rozpoczynające się od podobnej do tytułu sekwencji: „Kiedy zostało się już tym pisarzem, [...] wtedy dzwonią” (N. 41), które w ósmej części zmieniono na: „Bo kiedy się zostało pisarzem, [...] wtedy wpada się na banalną myśl” (N. 49). Narrator opowiada o swoich podróżach po

Europie, o innych autorach, zawsze obcokrajowcach, z którymi łączy go tylko fach. Początek i zakończenie historii nadają tym wspomnieniom wartość, która odczytywana jako autokomentarz autora nakreśla ogólne znaczenie literatury. Przez pryzmat swoich doświadczeń, obcowania z różnymi pisarzami, autor dostrzega ułomność słowa pisanego, banalność przeżyć wynikających z doświadczeń z dziełem literackim. Doznanie opisane za pomocą słów ustępuje prawdzie, empirycznemu poznaniu.

Inne opowiadanie zostało oparte na porównaniu sylwetek rosyjskiego poety i samego narratora. Cały tekst jest zbudowany na porównaniach, zestawieniach tego, co związane z Daniłem Charmssem, i tego, czego doświadczył narrator. *Dannil* (N. 110–112) to opowiadanie o zmianie postrzegania autora, o różnicach wynikających z innego pochodzenia i przynależności środowiskowej, o tym, kim jest pisarz. Życiorys rosyjskiego poety owiany jest tajemnicą, fakty, które przytacza narrator, są tylko domysłami. Pozostały po nim tylko cztery zdjęcia, ale „myśl Charmsowa głęboko tnie świat – nie dla hecy pierwszej krwi” (N. 110). Jego postać została przedstawiona w kontrze do narratora, który pokornie przyznaje, że wobec niezwykłości przeżyć Charmsa, doświadczenia Leningradu czasu wojny, niewiele wie i widział, niewiele rozumie. W czasach studenckich zapoznał się z twórczością poety, próbował przepisywać (N. 110) prozatorskie oryginały na język polski, ale dzisiaj już nie miałby do tego śmiałości. Echo poetyki Charmsa obecne jest jednak w jego własnej twórczości, chociaż sylwetki bohaterów, które nakreśla, dalekie są od ducha opowiadań rosyjskiego autora. Z uwagi na połączenie ze sobą wątków dotyczących refleksji nad kształtem literatury, studiów, na których autor poznał Charmsa, i przemyśleń dotyczących Majakowskiego, granica między autorem a narratorem opowiadania bardzo się zaciera. Paweł Sołtys, dawny student rusycystyki, obecnie pisarz realistyczny ukazuje jedno ze źródeł swoich inspiracji. Nie pojawia się tu sentymentalna myśl o natchnieniu, to raczej kalkulacja i przedstawienie wyniku literackich doświadczeń autora z młodości. Sołtys dowodzi, że zna twórczość Charmsa, że czegoś się z niej nauczył oraz – że nie śmiałby porównywać siebie do rosyjskiego autora.

W *Nieradości* właściwie nie ma przypisów. Jedyne pojawia się w *Balladzie martwego poety w marynarce* (N. 33) i stanowi bezpośrednie odkrycie tajników powstawania dzieła literackiego. Chociaż narracja w całym opowiadaniu pozostaje pierwszoosobowa, odautorski komentarz wyróżnia się bezpretensjonalnością. Ta krótka, czterozdaniowa wypowiedź to prosty komunikat dotyczący wątków w opowiadaniu, wyjaśnieniu ich związków, zmiany głównych w poboczne i opatrzenie tych obserwacji odautorskim komentarzem.

Autobiografizm *Nieradości* przejawia się wyłącznie w opowiadaniach dotyczących fachu pisarza i istoty dzieła literackiego. Z właściwym sobie realizmem Sołtys buduje obraz swojej twórczości, która jest oparta na zdobytej przez niego wiedzy. Pozbawiona patosu refleksja dotycząca tego, jak powstaje dzieło, dotyczy przede wszystkim pozycji fikcji literackiej wobec świata rzeczywistego i miejsca pisarza-jednostki w szeroko pojętej historii literatury. Autor bez emfazy ujawnia, jak powstają jego bohaterowie i jak niewiele znaczą ich istnienie, jak bardzo kruche staje się, gdy rzeczywistość spotka

się z fabularnym kłamstwem. Znajduje zarówno podobieństwa między sobą a innymi literatami, jak i różnice dzielące go z Daniilem Charmsem. Docenia tradycję i jednocześnie dostrzega ułomność słowa pisanego.

\*

Poetyka realizmu Pawła Sołtysa skonstruowana jest wokół trzech ośrodków: narracji, miejsca akcji oraz autobiografizmu. Dwa pierwsze dominowały w prozie małego realizmu lat sześćdziesiątych, istotnie wpływając na twórczość autorów takich jak Marek Nowakowski czy Marek Hłasko, a opowiadania Sołtysa nawiązują do formy opowiadania warszawskiego. Za sprawą przemian obyczajowych i politycznych w Polsce świat przedstawiony różni się od rzeczywistości obserwowanej przez wcześniejszych autorów. Skoncentrowanie na jednostce, indywidualności jej doświadczeń oraz wewnętrznych napięciach człowieka przybliża prozę Sołtysa do twórczości debiutantów lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Autor swobodnie korzysta z własnej biografii, umiejętnie wplatając wątki autobiograficzne do fabuły opowiadań. Jego proza znajduje się w zawieszeniu między obserwacją, przyglądaniem się a przeżywaniem i doświadczaniem. Dualizm poetyki Sołtysa zaznacza się na wielu płaszczyznach opowiadań.

Dialogizacja między tym, co narratorskie, a tym, co odautorskie, gwarą a językiem wysokim, stereotypizacją a jednostkowością oraz realizmem a psychologizmem wytwarza osie interpretacyjne, na których zbudowane zostały opowiadania. Przenikające się odmienności, dyfuzja świata przedstawionego i rzeczywistości sprawiają, że to te linie napięć stanowią klucz do zdefiniowania poetyki Sołtysa. W subtelnym przenikaniu się małego realizmu i psychologizmu została ukształtowana forma współczesnego opowiadania warszawskiego, które czerpie z tradycji, jednocześnie podlegając prawu czasu. Sołtys dokonuje aktualizacji poetyki lat sześćdziesiątych, uwzględniając przemiany kulturowe. Jego proza jest wyzwolona od doświadczenia szarości okresu małej stabilizacji. Zyskuje nowy wymiar osobisty, pozwala na postanie jednostki w centrum i przyjrzenie się autonomicznemu bytowi.

## References

- Èjhenbaum Boris Mihajlovič, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, przeł. Małgorzata Książek Czermińska, „Przegląd Humanistyczny” 1964, t. 8, nr 6, s. 61–73.
- Sołtys Paweł, *Co się robi, gdy się wydało książkę*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/soltys-co-sie-robi-gdy-sie-wydalo-ksiazke/> [dostęp 25.04.2022].
- Sołtys Paweł, *Mikrotyki*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2018.
- Sołtys Paweł, *Nieradość*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2019.
- Stanzel Franz, *Typowe formy powieści*, przeł. Ryszard Handke, w: *Teoria formy narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, red. Ryszard Handke, Warszawa: Wydawnictwo Literackie 1980.