

Emilia Konwerska

UWM w Olsztynie

Mówią o sobie. O języku, imionach i tożsamości w prozie Michała Witkowskiego

**They talk about themselves.
About language, names and identity
in Michał Witkowski's prose**

Słowa kluczowe: język, nazwy, płeć, tożsamość, wykluczenie
Key words: language, names, sex, identity, exclusion

Michał Witkowski należy do grona najciekawszych współczesnych polskich pisarzy. Swoim rewolucyjnym *Lubiewem*, według niektórych, zapoczątkował rozkwit polskiej prozy gejowskiej¹ i właśnie w ten sposób był przez większość krytyków rozpoznawany. Autor, zaraz po ukazaniu się *Lubiewa*, zamieścił na swojej stronie post, będący wyrazem niezgody na włączenie jego twórczości w walkę o prawa gejów. Powieść otrzymała bardzo dużo dobrych recenzji, wypowiedzieli się m.in. Andrzej Stasiuk, Kazimiera Szczuka czy Wojciech Kuczok. W „Gazecie Wyborczej” czytamy:

Sam Witkowski obawia się jednak, że rozgłos towarzyszący wydaniu powieści zaszkodzi jej: „Media będą musiały przerobić ją na swoją modłę. Podłączyć książkę pod »walkę o prawa«, zrobić z niej »manifest«, »pierwszą polską książkę gejowską« itd. W ogóle cokolwiek »pierwszego«, np. »pierwszą tak odważną próbę«².

Obawy pisarza się potwierdziły, ale nie do końca. Chociaż interpretowany zazwyczaj w kontekście homoseksualizmu swoich bohaterów (a także równie często w kontekście orientacji samego autora), zestawiany z innymi

¹ Zob. B. Warkocki, *Homoniewiadosmo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007.

² M. Kaźmierska, *Dotykanie prawdy*, „Gazeta Wyborcza–Poznań” 2005, nr 41. Cytuje za „Gazetą Wyborczą”, ponieważ strona internetowa Michała Witkowskiego nie jest już dostępna.

przykładami homoprozy³, zdołał Witkowski przedrzeć się do literatury głównego nurtu. Udało mu się to za sprawą wielowymiarowości *Lubiewa*. Witkowski nie mówi bowiem o gejach, ale o kobiecości, męskości, biedzie, cielesności i śmierci. Jak stwierdza w jednym z wywiadów:

Myszę, że moja książka będzie istniała w obiegu artystycznym. Że będą się nią interesowali ci, którzy cenią artystyczną prozę. Że wydobędą z niej różne poważniejsze problemy, nie tylko oskarżenia, np. rozważania na temat istoty męskości i kobiecości albo przemyślenia o dzisiejszej śmierci towarzyszące scenom z Dżesiką. Zamiast ciągle mnie pytać o polityczny wymiar książki, czyż nie lepiej byłoby porozmawiać o tym, jak wygląda kobiecość, gdy oderwie się od kobiety i zacznie funkcjonować w męzczyźnie?⁴.

Oczywiście tematy, które marzą się Witkowskiemu, były w mniejszym lub większym stopniu poruszane przez literaturoznawców i krytyków (będę się na nie niejednokrotnie powoływać). Wpadli oni w błędne koło za sprawą notatki Witkowskiego, która stała się „samospełniającym się proroctwem”. Wielu recenzentów trafiło w pułapkę powtarzając, że o książce Michała Witkowskiego mówi się jak o „pierwszej polskiej powieści gejojskiej”. Innym, szeroko komentowanym faktem, był brak dosłownego i bezpośredniego zaangażowania politycznego autora. Można by zadać pytanie o to, co oznacza stwierdzenie „mówi się”? Krytycy posługiwali się tym sformułowaniem, z jednej strony nie identyfikując się z tą ścieżką interpretacji, z drugiej – napędzając dyskurs. Znaleźli więc dla Witkowskiego nową szufladkę: powieść o ciotach, która nie chce być polityczna. Książka Witkowskiego porusza jednak dużo więcej zagadnień niż początkowo sądzili krytycy. Udowodniły to jego późniejsze dzieła: *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*, *Margot* oraz *Drwal*. Do najbardziej interesujących pisarza zagadnień należą takie tematy, jak płeć, cielesność, bieda i mechanizmy rządzące kulturą popularną. Jedną z dystynktywnych cech prozy Witkowskiego jest język.

Bohaterowie Witkowskiego wykraczają poza linię społecznej akceptacji, za analogiczną granicą znajduje się również język jego powieści. Intertekstualna, bogata w nawiązania narracja, a także akcja osadzona na marginesie społeczeństwa, opis grup dysponujących swoim własnym językiem (homoseksualiści z pikiety, przestępcy, złodzieje, tirowcy) czyni język jego powieści osobnym światem. Czy w języku możemy doszukać się odpowiedzi na pytania dotyczące statusu, tożsamości oraz płci bohaterów? W jednym z wywiadów Witkowski mówi:

³ Takiego zestawienia dokonuje na przykład Wojciech Śmieja w tekście *Pedalska powieść dla kucharek?*, który ukazał się na łamach „Kresów” i był zestawieniem *Lubiewa* z *Romansem pasywnym* Bartosza Żurawieckiego.

⁴ *Jestem po trosze każdym z bohaterów*, z Michałem Witkowskim rozmawia Małgorzata Matuszewska, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2005, nr 18.

Jeżeli trafiasz na niewykorzystane pokłady języka, to masz ochotę coś z tym zrobić. I tak się stało w tym wypadku. Z literackiego punktu widzenia to środowisko to skarb. To ciągle przekraczanie granic płci, bo zobacz jak tu się rodzaj męski z żeńskim zupełnie płynnie zastępuje. To zabarwianie języka wszystkimi odcieniami kurewskimi, brudnymi, wreszcie wariackimi. Albo jak jakaś ciota próbuje mówić językiem wzniosłym, ale nie potrafi. I rodzą się te wszystkie potknięcia: «Dobrze ci nie radzę» albo «przysięgnij się». Ten język przekracza samego siebie: bo język mieszczański to są zdania oznajmujące, tryb oznajmujący. A ten służy przekraczaniu granic. Brzmi to jak jakaś koszmarna nowomowa polityczna, ale o to chodzi, o przekraczanie granic obyczajowych, granic wariactwa⁵.

Lubiewo zostało podzielone na dwie części. Obie zaczynają się od zwrotu „Mówią o sobie...”. Pierwsza część powieści pt. *Księga ulicy*, w której poznajemy najważniejsze postaci w dorobku Witkowskiego, postaci, których interpretacja jest kluczem do zrozumienia zagadnienia płci w jego twórczości. Lukrecja, Patrycja i inne bohaterki *Lubiewa* „mówią o sobie w rodzaju żeńskim”⁶. Już na początku historii autor daje nam klucz – mamy do czynienia z kobietami. Dzięki żeńskiej formie czytelnik wizualizuje bohaterów jako kobiety. Za sprawą słów, kobiecych imion, bohaterowie zyskują kobiece ciała. Witkowski w jednym z wywiadów odpowiada na pytanie na temat płci „ciot”, na temat tego, jak powinno się o nich mówić. „Oni” czy „one”?:

Ja bym powiedział «one», bo dla mnie ważniejsze jest, jak kto się czuje, niż to, co ma między nogami. Czyli bardziej gender niż seks. Cioty też będą bardziej się cieszyć, jeśli się będzie na nie mówić «one». Całe ich życie jest grą, rozchwianiem pomiędzy rolami seksualnymi, zawieszeniem między męskością i kobiecością. Bo to nie są przecież prawdziwe «one». Są chwile, w których ciota – w dzinsach i adidasach – czuje się męsko, i są takie, kiedy np. wkłada na siebie jakąś delikatną szatkę i czuje się kobieco⁷.

Witkowski demonstruje nam działanie performatywnej funkcji języka. „Mówią o sobie”, więc w naszych oczach stają się tym, kim chcą być. Judith Butler pisze: „»Płeć« oparta na dyskursie i percepcji odnosi się do historycznie przygodnego porządku epistemicznego, do języka, który kształtuje percepcję, wymuszając siatkę związków, poprzez którą postrzegane są fizyczne ciała”⁸. U Witkowskiego czytamy:

– Ależ przestań, moja droga! – teraz Patrycja „przegina się” i podaje herbatę w wyszczerbionej szklance, ale jednak na tacce i z serwetką. Formy, formy są najważniejsze. I słowa⁹.

⁵ *Lubiewo: mitologia*, rozmowa z Michałem Witkowskim, „Życie Warszawy” 2005, nr 27.

⁶ M. Witkowski, *Lubiewo bez cenzury*, Warszawa 2012, s. 15.

⁷ *Pisz, pisz, nasza królowo*. Z Michałem Witkowskim rozmawia Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 2005, nr 6, s. 7.

⁸ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 215.

⁹ Tamże, s. 12.

Bohaterki Witkowskiego redefiniują to, co zostało im nadane podczas narodzin (jednym z najpopularniejszych przyłądów performatywnej, sprawczej wypowiedzi jest moment, kiedy lekarz orzeka: „To chłopiec! / To dziewczynka!” na sali porodowej). Nazywając siebie, przybierając żeńskie imiona, próbują przekroczyć porządek natury. Krytyczki feministyczne wielokrotnie poruszały problem binarności płci, według Monique Wittig widać to najmocniej właśnie w języku. Badaczka, jedna z teoretyczek queer, uważa, że nie ma wyzwolenia od dyktatury binarności bez radykalnej zmiany języka:

[...] politycznym zadaniem jest obalenie dyskursu płci w całości, a tak naprawdę obalenie gramatyki wprowadzającej «rodzaj gramatyczny» – czy też «fikcyjną płć» – jako istotne atrybuty zarówno ludzi, jak i przedmiotów (co jest szczególnie dobrze widoczne w języku francuskim)¹⁰.

W języku opozycja między kobiecością a męskością jest widoczna najsilniej. Nie ma nic pomiędzy. W powieści pojawiają się również współcześni mężczyźni geje. Witkowski rozpoczyna opis tych postaci od słów: „Mówią o sobie w rodzaju męskim”¹¹. Ich tożsamość jest hipermęska, podkreślana na każdym kroku.

Język bohaterek i bohaterów Witkowskiego jest ciekawy nie tylko ze względu na płć, która za jego pomocą się ukazuje. Postaci z kart powieści autora posługują się kliszami, zapożyczeniami, cytatami. Język bohaterów jest typowym postmodernistycznym zlepkiem różnorodnych narracji, nie można odnaleźć osoby, która pierwsza wypowiedziała dane słowa, która użyła zdania w nowym kontekście. Bohaterowie Witkowskiego wciąż cytują. Sami już nie wiedzą kogo. Słowa filozofów, poetów i polityków mieszają się z tekstami piosenek, dialogami filmowymi, wypowiedziami celebrytów. „Ciotowski dekameron” jest przecież jedną wielką opowieścią o opowieści:

Ja je na opowieści naciagam... Chcę, aby stały się narratorkami, jak u Pasoliniego w *Salò*. Żeby codziennie opowiadały Państwu coraz bardziej zboczoe historie, przy pianinie, przy pływających drwach. Jakiś ciotowski *Dekameron* chcę tu odstawić¹².

„Ciotki” z *Lubiewa* wykorzystują zestaw powiedzonek typowych dla starszych, przedemancypacyjnych, przywiązanych do swojej kobiecej tożsamości, kobiet. „– Cóż ja dziadówka poradzę? Z kijem na wielki kapitał? Torebką po głowie?”¹³, „Ale co ja chciałam rzec?”¹⁴, „Nie zaczynaj! Nie jesteśmy same! Boże, ona znowu swoje! Idź już lepiej do tego kościoła, pomódl się. Do kościoła idzie, modli się pod figurą, a diabła ma za skórą!”¹⁵. Mamy tutaj do

¹⁰ J. Butler, *Uwikłani...*, s. 213–214.

¹¹ Tamże, s. 179.

¹² Tamże, s. 101.

¹³ Tamże, s. 17.

¹⁴ Tamże, s. 22.

¹⁵ Tamże, s. 65.

czynienia z „językiem kobiet”, który właściwie dziś już nie funkcjonuje. Składają się na niego narzekania, sprzeczki, westchnięcia i charakterystyczne dla kobiet w pewnym wieku debatowanie o ludziach i ich relacjach. Wojciech Browarny na łamach „Odry” stwierdzał:

Słownik *Lubiewa* ma rodowód gestyczny: słowa powstają w działaniu, wynikają z nazwania cielesnych zachowań bohaterów (Jerzy Jarzębski). Potem, gdy gest zostanie opatrzone nazwą, słowo jest powtarzane wielokrotnie, często w zmienionych kontekstach, aż staje się wieloznaczne lub niejasne jak pojęcia języka naturalnego. Słownik gestyczny powstaje w akcji, dzięki jej metajęzykowej interpretacji, jest więc z zasady otwarty i nieprzewidywalny, zawsze niegotowy i niezakończony¹⁶.

Sporą część *Księgi ulicy* stanowią próby nazwania osób, opisanie ich w najbardziej reprezentatywny sposób, wyciągnięcia esencji, zarysowania miejsca postaci w skomplikowanej płątanie relacji. „– Głupia jesteś, w osiemdziesiątym ósmym zabili Korę, bo sobie sprowadzała lujów do domu, to się doigrała”¹⁷. Plotkowanie jest jedną z ulubionych czynności bohaterów Witkowskiego, ich język jest więc przystosowany do plotek. Kiedy opowiadają o swoich „koleżankach”, bardzo często szydzą z nich, obrażają je, wyśmiewają. Motto powieści, brzmiące: „Wszystkie postaci są fałszywe”, przypomina się czytelnikowi na każdym kroku. Jedno z ważniejszych dla tego zagadnienia zdań w powieści brzmi: „Dziewczyny, wy się nie śmiejecie, ja Patrycję bardzo lubię, choć to spotkać w realu, uchowaj Boże [...]”¹⁸. Skrywa ono wiele hipokryzji, dobrze obrazuje stosunki panujące między ciotkami. Złośliwość i specyficzne, często dość okrutne poczucie humoru bohaterki są swoistym kodem w ich świecie. Są one rywalkami, żadnej nie można ufać, wszystkie kochają intrygi. Ich relacje przypominają przedemancypacyjną walkę kobiet o mężczyznę, a właściwie status społeczny i materialny, który wynikał z dobrego małżeństwa. Tutaj jednak z relacji z mężczyzną nic nie wynika. Cioty upodabniają się do kobiet z seriali z lat osiemdziesiątych (tak przez cioty ukochanych) o mężczyznach. Bohaterki *Dynastii*, *Dallas*, *Powrotu do Edenu* toczyły nieustającą walkę o względy bogatych mężczyzn, a co za tym idzie – pozycję społeczną. Bohaterki Witkowskiego rywalizują o lujów, odbijają sobie kryminalistów.

Lubiewo oraz *Margot* są tak skonstruowane, że obraz postaci drugoplanowych (poza narratorami, czyli tymi, którzy posiadają władzę snucia opowieści) jest wytworem fantazji, złośliwości i przemilczeń głównych bohaterki. Dżesika, Zajączka Wargę, Hrabina zostają podane czytelnikowi tak, jak widzą je Lukrecja i Patrycja. Nie ma mowy u Witkowskiego o żadnym obiektywizmie. Narratorki, które piszą *Księgę ulicy*, *Margot*, która opisuje zwyczaj

¹⁶ W. Browarny, *Pamiętnik znaleziony na pikiecie*, „Odra” 2005, nr 4.

¹⁷ M. Witkowski, *Lubiewo bez cenzury*, s. 21.

¹⁸ Tamże, s. 329.

tirowców, a także Barbara Radziwiłłówna, wszystkie one w swoich opowieściach nie mają litości i ośmieszają, kłamią, czynią ze swoich znajomych karykatury. Witkowski w ten sposób ukazuje czytelnikowi władzę, jaka leży w słowach. Wystarczy kilka wyrwanych z kontekstu faktów, odpowiedni opis sytuacji, żeby scharakteryzować człowieka. Tożsamość postaci przewijających się przez powieści Witkowskiego jest zdefiniowana w kilku określeniach:

Roma Piekarzowa była bardzo prosta i bardzo gruba. Pracowała jako zapowiadaczka na Dworcu Głównym. Raz zapowiedziała pociąg z Wrocławia do Krakowa i zapomniała wyłączyć mikrofon. A że siedziała u niej akurat Sucha Beskidzka, to dalej się wyginać. To się ludzie nadowiadawali o niej wtedy...¹⁹.

Pseudonimy bohaterów Witkowskiego nawiązują zazwyczaj w bezpośredni sposób do cech charakterystycznych postaci. Ich wad i słabości. Spontanicznie wymyślone imię przylega do bohatera na zawsze. Kicia co jej śmierdzi z pyska, Cyganka od „ja panu coś zaproponuję”, Zdziwa Węrzowa, Zajęcza Warga, Pisuaressa, Roma Piekarzowa, Łucja Kąpielowa, Oleśnicka, Doktor Mengele. Część bohaterów nosi jednak pseudonimy nadane przez siebie. Dżesika, Aleksis, Anna Jantar, Dianka, Lukrecja to żeńskie eleganckie znaki kobiecej tożsamości bohaterów, które zawsze są luksusowe, mają swoje korzenie w świecie muzyki i telewizji, a przede wszystkim na Zachodzie. Cioty wybierały sobie imiona z amerykańskich seriali, imiona z lepszego świata. Tytułowa bohaterka *Margot*, kobieta, która prowadzi tira, tak przedstawia siebie:

Ja się nazywam Małgorzata. Respekt. Nie wiem, komu zawdzięczam to imię, miałam roczek jak mnie oddano na przechowanie. A już kto mi znajdzie tabliczkę do kupienia i wystawienia za przednią szybą wozu z takim imieniem, ma u mnie duże mleko. Więc gdy pod Lille zobaczyłam tabliczkę z ksywą „Margot”, kupiłam za sześć euro dziewięćdziesiąt. I z dumą wsadziłam za przednią szybę²⁰.

Autor nadaje wydarzeniu rys przypadkowości. Margot nie wie, kto nazwał ją Małgorzatą, nie ma korzeni, nie ma rodziny, jej własny pseudonim również jest dziełem zbiegu okoliczności. Kim więc jest Margot? Swoją tożsamość główna bohaterka wciąż buduje, z jednej strony czerpie z męskości i jej wszystkich mitów, z drugiej, autor wielokrotnie podkreśla jej bardzo kobiece kształty, długie włosy, peruki, duży biust, krótkie spódnice, które zakłada kiedy:

Coś we mnie mówi: Margot, coś we mnie śpiewa: Margot, coś we mnie szepcze: idź w noc, idź w noc, zaparkuj, zatankuj i idź w noc... Jesteś plejadą, my jesteśmy śmiertelne, ale ty jesteś plejadą...²¹.

¹⁹ Tamże, s. 318.

²⁰ M. Witkowski, *Margot*, Warszawa 2009, s. 51.

²¹ Tamże, s. 66.

Bohaterowie *Margot*, wszyscy nazwani, wszyscy, poprzez swoje pseudonimy, ukonstytuowani, są spójni, naznaczeni. Święta Asia od Tirowców, Kulawa, Kapral (męskie imię spotyka się tutaj nie z kobiecym, ale też nie z męskim ciałem), Starzejąca Się Gwiazda, Czuczło, Stary Gruby Cygan. Czy oni wszyscy nie stają się niewolnikami swoich przydomków? W języku bohaterów, którzy często reprezentują margines społeczny, odnajdziemy dużo agresji. Cioty kryminalne, tirowcy, przestępcy, złodzieje posługują się swoim własnym językiem. Nie brakuje w nim wulgaryzmów, wyzwisk, upokorzenia:

Oś ty stara kurwo, ty wywłoko... A ty kurwo, jak wyglądasz? Ona jest dziewczyna wykształcona, dobrze wychowana, to nic ci nie odpowiada, bo ja bym ci przypierdoliła tą popielniczką, w ryj bym cię zdzieliła, zapierdoliła, jak ty wyglądasz, ty czuczło stare, ty, kurwa, pokrako jedna, chodź – wstała i do mnie się zwraca: – Chodź, idziemy, chodź, Zula, ze mną, chodź²².

O sytuacjach ekstremalnych, złych i perwersyjnych trzeba jednak opowiadać odpowiednim językiem. W *Lubiewie* czytamy:

Nie ma języka żeby o tym mówić, chyba że «dupa», «chuj», «obciagać», «luj». I tak długo powtarzać te słowa, aż wypierze się cały koszarowy nalot. Jak słowo «pochwa» w *Monologach waginy*. Nie dziwię się, że nikt nigdy nie napisał o tym reportażu!²³.

Wojciech Rusinek w tekście pt. *Barokowy Witkowski* stwierdza:

Witkowski nie eufemizuje, prezentując homoseksualny margines. Język tej prozy nasycony jest wulgarnością i fizjologią, bo taki też – obsceniczny i skrajnie cielesny – jest tryb życia «ludzi uzależnionych od seksu», pojmowanego zresztą dość specyficznie²⁴.

Michał Witkowski zasłynął jako osoba, która próbowała oczyścić słowo „pedał” z negatywnych konotacji poprzez używanie go przy każdej możliwej okazji. Nie można było napisać reportażu o ciotach z pikiety, ale wulgarny, rynsztokowy język sprawdza się jednak w literaturze. Autor oddaje głos swoim bohaterom. Słowa po pewnym czasie tracą swój negatywny ładunek.

Ciekawym zagadnieniem do analizy jest język narratora powieści *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Pan Hubert, który nazwał siebie Barbarą, jest cinkciarzem, a zarazem znawcą literatury. Z pozoru niespójna postać ma swoje uzasadnienie w wielowymiarowej konstrukcji. Tym tematem zajął się Paweł Ryś, który w swoim tekście pt. *Podmiot „rozbity” w polskiej prozie współczesnej. „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną” Doroty Mastowskiej i „Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej”*

²² Tamże, s. 322.

²³ Tamże, s. 56.

²⁴ W. Rusinek, *Barokowy Witkowski*, „Fa-art.”, 2005, nr 1.

Michała Witkowskiego dokonuje zestawienia wymienionych w tytule autorów, zwraca również uwagę na niespójność intelektualną bohatera-narratora. Według autora tekstu, najważniejszym elementem braku koherencji jest podwójna natura głównego bohatera. W powieści świat męski to świat prostoty, racjonalności, pracy i spraw codziennych. Kobiecość charakteryzuje intertekstualność, estetyzm, uniesienia. Napięcie na linii Hubert – Barbara jest w zrozumieniu figury głównego bohatera czynnikiem kluczowym. Autor artykułu pisze:

W powieści mówi zawsze Barbara, ale zazwyczaj mówi jako Hubert, toteż język jest wulgarny, miejscami prymitywny. „Ciota” – intelektualistka świetnie zna normy poprawnościowe polszczyzny, świetnie zdaje sobie sprawę z tego, jak ma wyrażać się impretynent Hubert. Czytelnika dziwić może, iż narrator, używając zaimka „ta” w bierniku, czasem posługuje się poprawną formą „tę”, czasem (częściej) – powszechnie przyjętą – niepoprawną „tą”. Podkreślić należy, że nie jest to wyraz niekonsekwencji, ale znak sygnalizujący, która tożsamość dochodzi do głosu²⁵.

Barbara Radziwiłłowna to bohater, który jednoczy w sobie wiele ciekawych zagadnień. Oprócz intertekstualnej, dwupoziomej narracji, kampu, bardzo ważną kategorią jest tutaj płeć, której dualizm w najbardziej wyraźny sposób uwidacznia się właśnie w podwójnym imieniu bohatera.

Można mówić o swoistej onomastyce prozy Witkowskiego, która odsyła do sporu o uniwersalia, refleksji na temat związku nazwy z desygnatem. Zagadnienie „nazywania”, a szczególnie „nazywania siebie samego” jest istotnym tropem w badaniu tożsamości bohaterów powieści autora *Lubiewa*. Ich język jest jednym z elementów kształtowania codzienności i otaczającego świata. Opowiadanie historii, narracyjne zabiegi mogą się jawić jako cel ich działań. Bohaterki żyją tak, aby kształtować lub podtrzymywać swoje prywatne legendy, przekazywane z pokolenia na pokolenie. Życie bohaterów jest nieustającą kreacją, odgrywaniem ról, a ich specyficzne idiolekty, językowa elastyczność i umiejętność stosowania nawiązań, parafraz, budowania metafor przenosi ich w przestrzeń niekończącej się gry językowej. Język bohaterów Witkowskiego pomaga im dokonywać transgresji i kształtować rzeczywistość. Chociaż na co dzień są wykluczeni, w sferze symbolicznej pozostają wolni.

²⁵ P. Ryś, *Podmiot „rozbity” w polskiej prozie współczesnej. „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i „Barbara Radziwiłłowna z Jaworzna-Szczakowej” Michała Witkowskiego*, Kraków 2013, s. 211.

Bibliografia

Źródła

Witkowski M., *Lubiewo bez cenzury*, Warszawa 2012.

Witkowski M., *Margot*, Warszawa 2009.

Opracowania

Browarny W., *Pamiętnik znaleziony na pikiecie*, „Odra” 2005, nr 4.

Butler J. *Uwikłani w płéć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.

Jestem po trosze każdym z bohaterów. Z Michałem Witkowskim rozmawia Małgorzata Matuszewska, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2005, nr 18.

Kaźmierska M., *Dotykane prawdy*, „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2005, nr 41.

Lubiewo: mitologia, rozmowa z Michałem Witkowskim, „Życie Warszawy” 2005, nr 27.

Pisz, pisz, nasza królowo, z Michałem Witkowskim rozmawia Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 2005, nr 6.

Rusinek W., *Barokowy Witkowski*, „Fa-art”, 2005, nr 1.

Ryś P., *Podmiot „rozbity” w polskiej prozie współczesnej*. „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i „Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej” Michała Witkowskiego, w: *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, red. J. Wróbel, Kraków 2013.

Warkocki B., *Homoniewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007.

Summary

The text concerns the role of language used by the protagonists of Michał Witkowski's prose in forming their identities, i.e., sexual identity. Michał Witkowski, the author of *Lubiewo*, *Margot* and *Drwal*, is often called the most important Polish gay writer. In his works, he presents such topics as poverty, sexuality, sex and gender. While describing marginalised social groups, he uses their original language which appears to be a space of freedom. Inside it, the protagonists can freely form their identities.