

ODMIANY POGRANICZNOŚCI

ODMIANY POGRANICZNOŚCI

SZKICE O LITERATURZE WSPÓŁCZESNEJ I NAJNOWSZEJ

pod redakcją Zbigniewa Chojnowskiego

Instytut Literatury
Kraków 2020

BIBLIOTEKA PANA COGITO
pod redakcją J.M. Ruszara

Odmianny pograniczności
Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej

RECENZENT NAUKOWY
prof. UAM dr hab. Michał Januszkiewicz
dr hab. Radosław Sioma (UMK)

REDAKCJA NAUKOWA
Zbigniew Chojnowski

REDAKCJA JĘZYKOWA
Alicja Stępniaik

KOREKTA I ADIUSTACJA
Katarzyna Płachta
Aleksandra Brambor-Rutkowska

PROJEKT OKŁADKI
Marek Górny i Paweł Górny

OBRAZ NA OKŁADCE
Andrzej Pietsch, *Aktorka III B*
© Andrzej Pietsch

SKŁAD I ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU
Ester Sendecka

INDEKS
Katarzyna Płachta

© by Instytut Literatury, Poland, 2020, wydanie I

Kraków 2020
ISBN 978-83-66359-81-9

Spis treści

WSTĘP	9
MICHAŁ PIĘTNIOWICZ	
„Obcość” kontra „wola zrozumienia”. O dekonstrukcyjnym i hermeneutycznym stylu czytania na podstawie wiersza Paula Celana *** [Niezyczelnosć...]	15
ROMAN BOBRYK	
„Ciemny dialog” z obłokiem... Gajcy metapoetycki.....	27
ANNA SPIECHOWICZ	
„Przeinaczano moje śpiewki / By się stawały tym, czym nie są”. Twórczość Jacka Kaczmarskiego – nieporozumienia i problemy metodologiczne	39
KATARZYNA CIEMIERA	
Odsłaniając „Kir” Szczepana Kopyta. Ku formalnej analizie tomu.....	61
LUDMYŁA BERBENEĆ	
„Inni ludzie” Doroty Masłowskiej jako przykład dalszych eksperymentów z formą	79
TOMASZ PYZIK	
„Niepojętość Zieloności”. O zbiorze poetyckim „Zielone pola” Mariana Kisiela.....	99
KRZYSZTOF LIPKA	
„Uparty jak kłokol, leniwy jak łopuch...” Refleksje nad książką Macieja Lepianki „Abel, brat mój” (2013).....	117
MAŁGORZATA PEROŃ	
Gesty pożegnania. Ignacy Karpowicz, Marcin Wicha, Marek Bieńczyk	127
IRYNA SPATAR	
Strategie gry z czytelnikiem w utworach „Terminal” Marka Bieńczyka i „Wyspa Krk” Jurija Izdryka	145

DOROTA SIWOR

„Czasem wydaje mi się, że rozumiem wszystko, czasem, że nic”. Obraz
Ukrainy w „Tatuażu z tryzubem” Ziemowita Szczerka 159

PAULINA ŻARNECKA

Biografia jako *praxis*. Anny Król kolekcja auto/biograficzna 173

PAULINA POTASIŃSKA

„Ja i tak więcej mówię o sobie, niż to jest w Polsce przyjęte”. Agnieszka Osiecka
o sobie i „pokoleniu okularników”. Zwierzenia i niedozwierzenia 191

Streszczenia..... 221

Summaries 229

Noty o autorach..... 237

Notes About the Authors..... 241

Indeks osobowy..... 247

Table of Contents

INTRODUCTION	9
MICHAŁ PIĘTNIOWICZ	
“Strangeness” versus “a will to understand”. On the deconstructive and hermeneutic style of reading on the basis of the poem *** [Illegibility...] by Paul Celan	15
ROMAN BOBRYK	
“A dark dialogue” with a cloud... The metapoetic Gajcy.....	27
ANNA SPIECHOWICZ	
“My songs have been distorted / To become what they are not.” The works of Jacek Kaczmarski – misunderstandings and methodological problems	39
KATARZYNA CIEMIERA	
Uncovering “Kir” [Pall] by Szczepan Kopyt. Towards the formal analysis of the volume.....	61
LUDMYŁA BERBENEĆ	
“Inni ludzie” [Other people] by Dorota Masłowska as an example of further experiments with form	79
TOMASZ PYZIK	
“Impenetrability of Greenness.” On the poetry collection “Zielone pola” [The green fields] by Marian Kisiel	99
KRZYSZTOF LIPKA	
“As stubborn as corncockle, as lazy as burdock...”. Reflections on the book “Abel, brat mój” [Abel, brother mine] (2013) by Maciej Lepianka	117
MAŁGORZATA PEROŃ	
Farewell gestures. Ignacy Karpowicz, Marcin Wicha, Marek Bień- czyk	127
IRYNA SPATAR	
The strategies of games played with the reader in the works “Terminal” by Marek Bieńczyk and “The Island of Krk” by Yuriy Izdryk.....	145

DOROTA SIWOR

“Sometimes I think I understand everything, sometimes – nothing.” The image of Ukraine in “Tatuaż z tryzubem” [A Tryzub tattoo] by Ziemowit Szczerek 159

PAULINA ŻARNECKA

Biography as *praxis*. The auto/biographical collection by Anna Król 173

PAULINA POTASIŃSKA

“I still talk more about myself than it is customary in Poland.” Agnieszka Osiecka about herself and the “generation of four-eyes.” Confidences and “un-confidences” 191

Summaries 229

Notes About the Authors..... 241

Index of Names 247

Wstęp

Pograniczność w refleksji literaturoznawczej była niegdyś stosowana przede wszystkim w genologii przy określaniu gatunków, które przekraczały ramy rodzajów literackich i nacechowane były innymi niż te znormatywizowane wyznacznikami gatunkowymi. Studenci filologii polskiej w dawniejszych latach uczyli się, że do gatunków pogranicznych należą: reportaż, esej, felieton. Od tamtego czasu utrwaliło się jednak przekonanie, że utwór literacki nie jest tekstem jednorodnym i daleko wykracza poza sferę formy, struktury, funkcji języka, kultury literackiej. Przyjęto za oczywistość metodologiczną, że na literaturę składają się twory, które mimo istnienia w języku i poprzez język są wielokierunkowo i wewnątrznie zdialogizowane, mają charakter intertekstualny i kontekstowy, kulturowy i antropologiczny, a także palimpsestowy; odnoszą się do wszelkich zakresów ludzkich doświadczeń; choć są rezultatem pracy autora, mają angażować czytelnika w sposób, jaki wcześniej był nieuświadamiany lub nieznan, a odbiorcę czynić podmiotem aktu kreacyjnego. Wobec komplikującej się materii literaturoznawczej i dziedzin pokrewnych stosuje się słówko o dużym znaczeniu operatywnym, „gra” (nie zawsze w sensie, jaki nadał mu Johan Huizinga w książce *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*).

Aby uporządkować odkrywaną i poszerzaną wielowymiarowość tak literatury, jak również jej złożonego postrzegania, proponuję wprowadzenie kategorii pograniczności rozumianej uniwersalnie. Zarówno pisarz i poeta, jak i badacz literatury stawiają się we właściwej sobie sytuacji pogranicznej¹, czyli w pobliżu jakiejś granicy: państwowej

¹ Nasuwa się tu skojarzenie z pojęciem „sytuacji granicznej” w ujęciu Karla Jaspersa, ale ma ono skonkretyzowany sens filozoficzny oraz psychologiczno-egzystencjalistyczny,

i kulturowej, regionalnej i administracyjnej, etnicznej i krajobrazowej, światopoglądowej i etycznej, religijnej i duchowej, poznawczej i metodologicznej, estetycznej i środowiskowej, percepcyjnej i recepcyjnej, egzystencjalnej i historycznej, rodzinnej i sąsiedzkiej, edytorskiej i somatycznej, czy, jak chce dawniejsza tradycja, gatunkowej. Geograficznie i mentalnie, fizycznie i metafizycznie żyjemy na i w wieloimiennych granicach, które spajają i dezintegrują osobę od wewnątrz, a także łączą i dzielą w sensie społecznym. Pograniczność opisuje sytuację człowieka współczesnego, wciągane go w świat, który jest bardziej pochłonięty przekraczaniem granic niż ich utrzymywaniem. Różne transgresje stały się w centrum uwagi medialno-politycznej na co dzień.

Tom szkiców *Odmianny pograniczności* jest przedstawieniem prób wniknięcia we współczesne i najnowsze utwory poetyckie oraz prozatorskie, w których dochodzi do napięć i przecięć rozmaitych granic, pogranicznego przenikania się w rozumieniu wyżej opisanym.

Michał Piętiewicz traktuje wiersz Paula Celana zaczynający się od znamienych słów „Nieczytelność tego / świata. Wszystko dwoiste” jako pretekst do negocjacji pomiędzy dekonstrukcyjnym i hermeneutycznym stylem czytania. W rozprawianiu o metodach chodzi jednak o coś więcej – o znalezienie wystarczająco „mocnej egzystencji i jasnego widzenia, w którym świat dałby się odczytać jako całość” wobec „nieprzewycięzalnej gry różnic i fragmentacji, która działa niszcząco na «Ty»”.

Roman Bobryk odkrywa refleksję metapoetycką Tadeusza Gajcego, która ze względu na metafizyczną orientację poety wskazuje jego dwuznaczny stosunek do czynu zbrojnego. Wynika on tyleż z odczuwania powinności, co z przymusu. To leksykalno-semantyczne przesunięcie inspiruje do reinterpretacji tyrteizmu w polskiej poezji z lat 1939–1945.

Mimo że od śmierci Jacka Kaczmarskiego minęło szesnaście lat, jego twórczość wciąż trwa w klinczu recepcyjnym. Anna Spiechowicz rekonstruuje ciągi zdarzeń nadawczo-odbiorczych, konsytuacje oraz problemy terminologiczno-genologiczne, które legły u podstaw

a dotyczy samopoznania. Pisał o tym między innymi Dawid Kolasa w artykule *Sytuacje możliwe a sytuacje graniczne w filozofii Jaspersa*, „Studia z Historii Filozofii” 2010, nr 1, s. 135–145. „Sytuacje graniczne” w rozumieniu Jaspersowskim „rozjaśniają” ludzką egzystencję, sytuacje pograniczne natomiast ją „zaciemniają”.

swoistej niemożności odbierania utworów Kaczmarskiego jako poezji. Literaturoznawczyni niejako ku przestrodze pokazuje, jak pograniczność funkcjonowania tekstu użytego w piosence wpływa na ustalanie się jego zaniżonego statusu artystycznego oraz potencjału interpretacyjnego. Tryb, miejsce i okoliczności przedstawiania utworów wywołują określone skutki, wobec których twórca bywa bezradny.

Katarzyna Ciemiera, pochylając się nad tomem Szczepana Kopyta *Kir*, podejmuje kwestie częściowo zbliżone do tych, którymi zajmuje się Spiechowicz. Jednak w tym przypadku okazuje się, że twórca projektuje kierunki odbioru. Ciemiera określa związki muzyki z tekstem (zwłaszcza na płaszczyźnie rytmizacji). Odsłania, że intencją Kopyta jest kreowanie sytuacji, dzięki którym to odbiorca staje się kimś zaangażowanym w sprawy publiczne. Na przykładzie *Kiru* uwidacznia „transmedialne funkcjonowania literatury” oraz uzgadnianie w tym zbiorze wierszy kategorii polityczności z estetycznymi wyborami poety.

Przenikanie się trzech rodzajów literackich, a także wpływ muzyki i piosenki (rapu, hip-hopu) na kształtowanie się języka w najnowszych narracjach odkrywa Ludmyła Berbeneć. Skupia się na książkach Doroły Masłowskiej (głównie na *Innych ludziach*), aby przeanalizować pisarskie eksperymenty z formą. Wychodzi na jaw, że pograniczność tekstu współgra z jego polifonicznością i hybrydyzacją, absorbowaniem i przetwarzaniem zjawisk sub- i popkultury. Współistnienie zjawisk audialnych i wizualnych, literackości z teatralnością i filmowością sytuuje prozę Masłowskiej wśród językowych twórców intermedialnych.

Ku czytaniu poetyckich jakości metafizycznych kieruje się Tomasz Pyzik. Śledzi religijno-literackie konteksty, które ewokują poezje Mariana Kisielea, a szczególnie występująca w niej „Niepojętość Zieloności”. Odsyłanie do nieznanego wiąże się tu z przekraczaniem sensów waniatatywnych i odkrywaniem tajemnicy bytu, co nabiera wyjątkowego znaczenia w obliczu doświadczeń funeralnych.

Komentując powieść Macieja Lepianki *Abel, brat mój*, Krzysztof Lipka przekonuje o wartości pisarstwa tego mało znanego prozaika. Ponowienie toposu zabójstwa w rodzinie, morderstwa brata na bracie, zdaniem krytyka sprawiło, że w polskiej literaturze powstało epicko-etyczne studium nienawiści. Lipka wskazuje na to, że pisarz za pomocą środków literackich w sposób nieomal arcydzielny odtworzył przekraczanie kolejnych granic moralnych, które prowadzi do coraz głębszego

ujawnienia braku dobra. W narracji, odnoszącej się do realiów Polski z pierwszej dekady transformacji po 1989 roku, nienawiść „narasta wokół pozornie nieistotnych wydarzeń” i „doprowadza do wybuchu tak potwornej perfidii, że wydaje się, iż nic nie może po niej pozostać nietknięte; człowiek przestaje być człowiekiem, a świat staje się tylko scenerią i narzędziem aktu zemsty...”.

Małgorzata Peroń w prozie Ignacego Karpowicza, Marcina Wichy i Marka Bieńczyka znajduje wspólny mianownik: opis opartego na autobiografii doświadczenia śmierci matki. W ten sposób badaczka wyodrębnia nurt literatury żałobnej, która ma wiele wspólnego z „sytuacjami granicznymi” w rozumieniu Karla Jaspersa. Według Peroń literackie utrwalanie odejścia rodzicielki, wyposażane w imponujący sztafaż intertekstualny, staje się u tych pisarzy aktem swoistego przedłużenia jej obecności. A odpowiedzi na pytania eschatologiczne pozostają uchylone.

Iryna Spatar opisuje „postmodernistyczne” strategie gry z czytelnikiem w perspektywie komparatystycznej na przykładzie prozy Marka Bieńczyka (*Terminal*) i Jurija Izdryka (*Wyspa Krk*). Narracja jest „karnawałem tekstów kultury”, a „transformując własną uniwersalność”, odkrywa „niemożliwość znalezienia jakiegokolwiek przestrzeni «powagi»”. Według Spatar takie rozstrzygnięcia kompozycyjne zmuszają czytelnika do zaangażowania w poszukiwanie sensu przekazu. Jak czytamy: „Gra literacka w utworze postmodernistycznym nie pozwala czytelnikowi być pasywnym obserwatorem oczekującym na logiczny i zrozumiały finał”. „Rozmiękczenie” granic, norm, negacja celowości stawiają czytelnika w sytuacji, w której nic nie może być rozstrzygnięte.

Obraz Ukrainy w *Tatużu z tryzubem* Ziemowita Szczerka zastanowił Dorotę Siwor. Problematyka pograniczna ma tu swój wyraz dosłowny, dotyczy współlistnienia Polaków i Ukraińców. Szkic ma charakter imagologiczny. Badaczka, odwołując się do tradycji romantycznej, opisuje pisarską grę wyobrażeniami i stereotypami polskimi o Ukraińcach i Ukrainie. Zaciekawia diagnoza współczesnej ukraińskości, która wypadła z formy. Siwor dostrzega jeszcze jedną poznawczą zaletę powieści Szczerka: „Obraz Ukrainy zostaje tak pomyślany, by służył do porównania z Polską i do pośredniego charakteryzowania Polaków”. Literaturoznawczyni przypomina, że pisząc o wspólnocie etnicznej, zawsze w jakiś sposób „pozostajemy w kręgu naszych pragnień, mitów i wyobrażeń”.

Tom kończą dwa szkice o pogranicznych kwestiach związanych literaturą autobiograficzną. Paulina Żarnecka pisze o nowoczesnej, a dokładnie performatywnej formie trwania pamięci o pisarzu. Autorka analizuje i porządkuje to zjawisko na podstawie reportażu-opowieści-autobiografii Anny Król *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*. Pokonanie dystansu i obcości dzielących czytelnika od twórcy jako osoby może polegać na zmysłowym, somatycznym kontakcie z przedmiotami, które pozostały po śmierci artysty. Rzeczy osobiste przy użyciu wyobraźni dają możliwość odtwarzania faktycznych lub domniemanych doświadczeń ich właściciela, a więc dostarczają materiału do napisania „auto/biografii”, czyli takiej biografii pisarza, która byłaby jednocześnie specyficzną autobiografią badacza jego życia.

Krytyczne spojrzenie na intymistykę Agnieszki Osieckiej proponuje Paulina Potasińska, która sytuuje tę twórczość na pograniczu „zwierzenia” i „niedozwierzenia” (niewypowiadania do końca prawdy o biegu życia własnego i swojej generacji). Potasińska dowodzi, że autorka niezwykle popularnych w okresie Polski Ludowej tekstów piosenek „popadła w obsesję dwoistości”. Zapisy dziennikowe, wspomnienia, wywiady Osieckiej są, zdaniem Potasińskiej, przykładem nie tyle uprawiania „szczerego” autobiografizmu, ile pisarstwa *poli*-biograficznego, opartego na strategii uniku.

Pograniczność jako zjawisko literackie jest złożone i przebogate, dlatego jej odmian jest i będzie coraz więcej.

Zbigniew Chojnowski

Michał Piętniewicz

ORCID: 0000-0001-6000-1409

Uniwersytet w Białymstoku

„Obcość” kontra „wola zrozumienia”
O dekonstrukcyjnym i hermeneutycznym stylu
czytania na podstawie wiersza Paula Celana
*** [Nieczytelność...]

Hermeneutyka i dekonstrukcja, a może raczej należałoby powiedzieć: „hermeneutyka a dekonstrukcja”, to dwie strategie badania tekstu, a zarazem dwie filozofie interpretacji, które w istotny sposób zdeterminowały spojrzenie na literaturę i literaturoznawstwo. Za twórcę współczesnej hermeneutyki uznaje się Hansa-Georga Gadamera, który był uczniem Martina Heideggera i rozwinął twórczo niektóre wątki heideggerowskie w swoich tekstach badawczych. Twórcą dekonstrukcji jest z kolei Jacques Derrida, który referatem *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* wygłoszonym na Uniwersytecie Johnsa Hopkinsa w 1966 roku zapoczątkował swoistą rewolucję metodologiczną w naukach humanistycznych – także w badaniach nad literaturą. Hermeneutyka „miała się dobrze” do czasu nadejścia dekonstrukcji, która przedefiniowała pewne pojęcia i zasiała zamęt w, zdawałoby się, „prawidłowej” i uniwersalnej metodzie hermeneutycznej. Hans-Georg Gadamer i Jacques Derrida spotkali się w Paryżu w 1981 roku. Gadamer odniósł się do Derridy w referacie *Tekst i interpretacja*, natomiast Derrida odpowiedział Gadamerowi tekstem *Dobra wola mocy*. Jak pisze Andrzej Przyłębski:

W retorycznie błyskotliwy, choć merytorycznie wątpliwy sposób wykorzystuje Derrida sformułowanie o „dobrej woli do zrozumienia, jako podstawowym warunku porozumienia”, którego Gadamer użył w wykładzie (i poza tym nigdzie), by wysunąć wobec jego teorii hermeneutycznej zasadniczy zarzut, iż jest powrotem do przednietscheańskiej metafizyki,

bowiem odrzuca nieprzewycięzalną obcość tego, co ma być rozumiane i na jej miejscu umieszcza wolę rozumienia będącą inną postacią metafizycznej woli mocy, pojętej jako istota rzeczywistości (bytu)¹.

Spór miał przede wszystkim podłoże filozoficzne. Kluczowe dla niego pojęcia to: Derridiańska „obcość” i Gadamerowska „wola rozumienia”. Derrida stał na stanowisku niemożliwości przyswojenia tego, co obce czy inne, i przesunięcia w rejony tego, co swojskie i zrozumiałe. Z kolei Gadamer, który wykazywał się „dobrą wolą”, reprezentował „wolę rozumienia”, czyli pragnienie włączenia obcości i tego, co niezrozumiałe, nieczytelne w regiony tego, co jest pewną intersubiektywną płaszczyzną porozumienia dla dwóch będących w semantycznym konflikcie stron.

W *Prawdzie i metodzie...*, w części trzeciej pod tytułem *Ontologiczny zwrot hermeneutyki pod znakiem języka* Gadamer pisze o zjawisku przekładu i początkowej obcości towarzyszącej tłumaczącemu dzieło z języka obcego na swój rodzimy. Przekład taki, aby być efektywny, nie może być dosłowny – powinien być interpretacją. Ale nie interpretacją dowolną, anarchiczną, lecz taką, jakiej skutkiem jest rozumienie. Jak pisze Gadamer: „Język to uniwersalne medium, w którym dokonuje się rozumienie. Sposobem realizacji rozumienia jest interpretacja”². Interpretacja zatem, aby znów przywołać sformułowanie Gadamera, dokonuje się w pewnym „horyzoncie porozumienia”. Ważny jest kontekst, do którego interpretacja się odnosi i z którego poniekąd wynika. Kontekst ów natomiast jest pewną kulturową całością, w obrębie której dokonuje się proces rozumienia, czyli interpretacji. Gadamer pisze o tym tak:

Teksty natomiast zawsze pozwalają wypowiedzieć się całości. Bezsensowne kreski, na pozór obce, a nawet niezrozumiałe, gdy dają się zinterpretować jako pismo, okazują się nagle same z siebie najściślej zrozumiałe, i to do tego stopnia, że po zrozumieniu całego kontekstu można nawet skorygować błędny przekaz³.

1 A. Przyłębski, *Gadamer*, Warszawa 2006, s. 107.

2 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 357.

3 Tamże, s. 359.

Wiara w to, że tekst daje się wyjaśnić, zrozumieć, zinterpretować, innymi słowy wiara (pomimo wszystko) w czytelność tekstu i możliwość jego przyswojenia, zdaje się zasadniczą cechą Gadamerowskiej hermeneutyki. Dekonstrukcja natomiast jest zgoła odmienną strategią wobec tekstu. W najbardziej ogólnym zarysie chodzi w niej o nieufność wobec tekstu i podanie jego znaczenia w wątpliwość. Dekonstrukcja, w odróżnieniu od hermeneutyki, nie ma tej „dobrej woli” oraz wiary, że tekst da się zrozumieć. Nie ma ufności w czytelność tekstu i możliwość jego trafnej kategoryzacji. O ile hermeneutyka próbuje „rozmawiać” z tekstem i wydobyć z niego na jaw ukryte sensy przy pomocy metody hermeneutycznej, o tyle dekonstrukcjonista nie widzi w tekście niczego, co dawałoby mu nadzieję na jego przyswojenie i zrozumienie.

Anna Burzyńska do określenia postępowania Derridy wobec tekstu użyła metafory spektaklu⁴. Wydaje się, że ta teatralna metafora pasowałaby również do metody hermeneutycznej. Na „scenie słowa”, w „teatrze tekstu” odbywa się dialog dwóch aktorów (czytelnika i autora czy też badacza i autora) kończący się szczęśliwym epilogiem, czyli porozumieniem. Tak zapewne wyglądałaby sztuka pisana przez hermeneutę. Natomiast „teatr” czy „scena” dekonstrukcjonisty są zgoła inne. Aktorzy są raczej w sytuacji agonu, konfliktu semantycznego, niezgody. Porozumienie między nimi wydaje się niemożliwe, a to dlatego, że niemożliwy jest w ogóle taki język, jaki ową zgodę by fundował. Spór bowiem nie dotyczy tak zwanej dobrej woli każdej ze stron, ale samego przedmiotu sporu, który w terminologii Derridiańskiej nazywa się „nierozstrzygalnikiem”⁵. Chodzi o to, że sama rzecz, o której rozmawiamy, jest niemożliwa do harmonijnego uzgodnienia i koncyliacji, bo już w samej tej rzeczy tkwi aporia i pęknięcie.

Pisze o tym Paweł Dybel:

Rozmawiamy bowiem nie dlatego, że panuje między nami milczące porozumienie co do „rzeczy”, w świetle której w trakcie rozmowy zanikają

4 Por. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 263.

5 Jak pisze Ryszard Nycz: „nierozstrzygalniki nie dają się wpisać w ramy binarnych opozycji, pozostając jednak między nimi – co powoduje ich rozkład i przeobrażenie, restrukturyzując całego układ”, zob. R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury* [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1992, s. 116.

wszelkie subiektywne różnice naszych poglądów; w rezultacie w harmonijnej wymianie kwestii dochodzimy do jakiegoś wspólnie przez nas ukształtowanego nowego rozumienia „rzeczy”. Przeciwnie tym, co umożliwia rozmowę – w sensie jej pre-ontologicznego warunku możliwości – jest to, że się zasadniczo ze sobą nie zgadzamy w danej kwestii i że ta różnica nie daje się sprowadzić do kwestii naszych odmiennych przesądów, ale tkwi w samej „rzeczy”, o której rozmawiamy⁶.

Pierwsza opinia w tym fragmencie to oczywiście stanowisko Gadamera zmierzające do tak zwanego „stopienia” czy też „fuzji” horyzontów. Druga natomiast to zdanie Derridy, które w najprostszy sposób da się określić jako niemożliwość ominięcia niezgody; Anna Burzyńska na określenie takiej postawy używa sformułowania „zbawienny konflikt interpretacji”. Autorka ma zapewne na myśli, że owa niezgoda nie musi być czynnikiem destrukcyjnym (i zapewne nie jest), ale wręcz przeciwnie: działa twórczo i prowadzi do zaskakujących rozwiązań interpretacyjnych. Burzyńska wyróżnia dwa style interpretacji: amplifikujący i redukujący. Styl amplifikujący wywodzi się z egzegezy chrześcijańskiej i antycznej, opiera się na fenomenologii religii, zmierza, jak pisze Burzyńska: „do ujawnienia ukrytego w tekście przesłania oraz jego skupienia i zbiórki (rekonstrukcji i rekolekcji)”⁷. Ten styl jest właściwy badaczom wywodzącym się ze szkoły hermeneutycznej i sygnowany jest przez nazwisko Gadamera, a także wcześniejszych filozofów: Georga Hegla, Wilhelma Diltheya, Friedricha Schleiermachera czy późniejszego od Gadamera Paula Ricœura. Styl drugi, który autorka określa jako „hermeneutykę redukcyjną”, inaczej nazywany jest „hermeneutyką podejrzeń” i jest reprezentowany przez takich filozofów jak Karol Marks, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud. Ów styl miał na celu demystyfikację tak zwanych złudzeń metafizycznych, że w tekście (i w świecie) istnieje ukryty sens.

Dekonstrukcja natomiast, wywodząca się właśnie z hermeneutyki podejrzeń (ale także ze strukturalizmu), ma na celu rozbicie siatki metafizycznych pojęć i tradycyjnych opozycji binarnych, takich jak: bycie/nicość,

6 P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004, s. 450.

7 A. Burzyńska, *Anty-teoria...*, s. 365.

istota/zjawisko, wewnątrz/zewnątrz, prawda/fałsz, rzecz/znak, dobro/zło, dusza/ciało, tożsamość/różnica, mowa/pismo, znaczone/znaczące. Rozbicie tych opozycji prowadzi do konkluzji, że sens nie jest w tekście zasłonięty (jak w hermeneutyce Gadamera), ale że tego sensu po prostu nie ma. Zamiast niego znajduje się w tekście „pęknięcie”, „szczelina”, „rysa”, której nie da się wypełnić. Jak pisze Anna Burzyńska, dekonstrukcyjną wizję interpretacji określają trzy słowa: „anarchia”, „aporia”, „agon”.

Tekst w rozumieniu dekonstrukcyjnym nie ma tak zwanego centrum czy metafizycznego jądra, wokół którego mogłaby oscylować interpretacja całościująca, holistyczna; składa się on z wielu nieprzystających części, fragmentów, nie da się ogarnąć. Dekonstrukcjonista widzi tekst literacki jako rozbity, innymi słowy zdyseminowany⁸. Zamiast całości sensotwórczej występuje w tekście rozproszenie sensu, dyspersja, zamiast holizmu jest fragmentacja. Tak zwana tęsknota za źródłem, właściwa dla tradycyjnych metafizyków, jest dla dekonstrukcjonisty mirażem, złudzeniem, ponieważ źródło sensu w tekście po prostu nie istnieje. Zamiast niego jest nierozstrzygalnik, niemożliwość spojenia tekstu w sensotwórczą całość. Sam Derrida wyjaśnia to nieco zawile i metaforycznie w referacie *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*:

Istnieją zatem dwie interpretacje interpretacji, struktury, znaku, wolnej gry. Jedna szuka deszyfracji, śni o rozszyfrowaniu prawdy lub źródła, które wymkną się w grze i w domenie znaku i ową konieczność interpretowania przeżywa niczym wygnanie. Druga, nie oglądając się już na źródło, potwierdza grę i stara się wyjść poza człowieka, poza humanizm, skoro inny człowiek jest imieniem owej istoty, która poprzez dzieje metafizyki czy onto-teleologii, czyli całej swej historii śniła o czystej obecności, o dającej pewność podstawie, o źródle i zakończeniu gry [...]. Obie te interpretacje interpretacji – absolutnie nie do pogodzenia, nawet jeśli nie doświadczamy ich równocześnie, wiążą się ze sobą wedle jakiejś ciemnej

8 Nycz pisze, że tekst jest „tkanką szczepów”, „rozszczepionym pisaniem”, które określają dwa procesy: dyseminacji, czyli rozsadzania sensu, i suplementacji, czyli zaszczerpienia sensu. Przy czym dodać trzeba, że dyseminacja implikuje teorię intertekstualności, natomiast suplementacja zjawiska samozwrotności, autoreferencjalności, metatekstowości, zob. R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury...*, s. 119.

ekonomii – dzielą między siebie owo pole tak nader problematycznie zwanych nauk humanistycznych⁹.

Derrida sam komentuje te dwa sposoby podejścia do tekstu: zdaje się świadom niemożności uniknięcia dychotomii. Dekonstrukcja – paradoksalnie – choć próbuje wyjść poza dychotomie (ale bynajmniej nie dąży do monizmu) i rozbić je, opiera się (bo opierać się chyba musi) na binarnych opozycjach, które wypracowała tradycja metafizyczna. Wróg, którym jest dla dekonstrukcjonisty tradycyjne podejście do tekstu, staje się tu niewygodnym sprzymierzeńcem. Dekonstrukcja bowiem, chcąc wyzwolić się od tradycji, musi się do niej bezustannie odwoływać; chcąc ją zwyciężyć, potrzebuje z nią wchodzić w dialog. Związane jest to zapewne ze strukturalistycznymi korzeniami metody dekonstrukcyjnej, które wyrastały z opozycji binarnych, takich jak choćby słynna opozycja znaczącego i znaczonego Ferdinanda de Saussure'a¹⁰.

Po wstępie teoretycznym chciałbym przyjrzeć się bliżej tekstowi poetyckiemu Paula Celana i zinterpretować go, przyjmując rolę hermeneuty i dekonstrukcjonisty.

Utwór Celana brzmi tak:

Nieczytelnosc tego
swiata. Wszystko dwoiste.

Twarde zegary
przyznaja racje godzinie rozpadu,
ochryple.

Ty, zakleszczony najglębiej w sobie,
zostawiasz siebie
na zawsze¹¹.

9 J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 503.

10 Zaznaczyć trzeba, że u Derridy wszystko rozstrzyga się na poziomie pisma i dlatego uprzywilejowuje on dziedzinę znaczącego kosztem znaczonego.

11 P. Celan, *Utwory wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, tłum. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 255.

Temu ciemnemu, trudnemu do odszyfrowania tekstowi hermeneuta przypisałby zapewne „dobrą wolę rozumienia”. „Sens zasłonięty” najpewniej zostałyby wydobyty na światło dzienne przy pomocy metody hermeneutycznej. A zatem interpretacja hermeneutyczna sytuowałaby się w paradygmacie platońsko-augustiańskim, czyli dualnym. Pozorny (bez)sens i „nieczytelność” tekstu (świata) byłby tutaj jedynie złudnym mirażem, powierzchwnią, pod którą kryje się zasłonięty sens. Ten trop podsuwają dwa pierwsze wersy tego wiersza:

Nieczytelność tego
świata. Wszystko dwoiste.

Ta „dwoistość” czy dualność przywodzi na myśl rozumowanie antagonistyczne, biegunowe. Można sobie wyobrazić, że „nieczytelny świat” jest równocześnie światem dwoistym, dualnym, a ta dualność w myśleniu jest przyczyną nieczytelności. Hermeneuta zapewne zwróciłby uwagę, że „nieczytelność” i „dwoistość” są rodzajem gry pomiędzy światem (tekstem) a jego odbiorcą (czytelnikiem). Ta gra: w sens zasłonięty i odsłonięty, zaciemniony i odkryty, dawałaby jednak jakąś nadzieję na „porozumienie”, rozmowę, czyli na zgodę zwaśnionych stron. Grę można zilustrować przy pomocy metafory sceny. Dwóch aktorów jest w trakcie przedstawienia „wydobycia sensu”. Opiera się ono na wzajemnej ambiwalencji i oscylacji wokół poszukiwanego sensu. Aktorzy raz przybliżają się do siebie, to znów oddalają. Sens natomiast, który tkwi między nimi – tak zwane milczące porozumienie – jest gwarantem spektaklu. Innymi słowy, gdyby nie było pierwotnej zgody¹², swego rodzaju przed-założenia i przed-rozumienia co do tego, że sens, choć wymykający się (zasłaniany i odkrywany), jednak istnieje, teatr słowa w ogóle nie byłby możliwy. Milcząca zgoda hermeneuty na obecność pierwotnego, przed-ustawnego sensu zakłada wiarę w „porozumienie” i możliwość rozmowy dwóch aktorów na „scenie pisma”.

Gadamer stosuje pojęcie gry w *Prawdzie i metodzie...*, w rozdziale *Ontologia dzieła sztuki i jej hermeneutyczne znaczenie* rozważa jeden z jego aspektów na przykładzie kultu religijnego. Pisze o procesji:

¹² Przymiotnika „pierwotny” używam tutaj w znaczeniu Heideggerowskim, jako tak zwanego słowa „zarannego”, źródłowego.

Procesja z kolei, będąc częścią praktyk religijnych, jest czymś więcej niż pokazem, bo z istoty obejmuje całą gminę religijną. A jednak akt kultu jest rzeczywistą prezentacją dla gminy, również widowisko jest procesem gry, który z istoty wymaga widza. Prezentacja Boga przez kult, prezentacja mitu w widowisku są więc grami nie tylko dlatego, że biorący w nich udział gracze w prezentującej grze niejako się pogrążają i znajdują tam swą wzmocnioną autoprezentację; zmierzają oni raczej ku temu, by prezentować widzowi pewną całość sensu [...]¹³.

Fragment wskazuje na to, że sens gry i sama gra są uprzywilejowane kosztem biorących w tej grze udział. Gadamer wyjaśnia to w innym miejscu swojego wywodu:

Sposób istnienia gry nie jest więc tego rodzaju, że musi istnieć jakiś grający podmiot, aby gra mogła być rozgrywana. Najbardziej pierwotny sens grania jest raczej sensem medialnym. Dlatego mówimy, że coś gdzieś lub kiedyś „gra”, że coś się rozgrywa, że coś jest w grze.

[...] Dla języka właściwym podmiotem gry wyraźnie nie jest subiektywność kogoś, kto wśród innych działań także gra, lecz sama gra¹⁴.

Zatem podmiot zostaje wyeliminowany z działania scenicznego na rzecz samej gry i sensu, który ona generuje. Najważniejszy jest aspekt mediacyjny gry – podmiot grający jest osłabiony, jego funkcja prowadzi się do możliwie najwierniejszego przekazu. Gdyby uznać, że tekst jest polem gry, a aktorami autor i czytelnik, powstałaby sytuacja analogiczna do tej przedstawionej powyżej. Autor i odbiorca stają się rodzajami medium, przez które sens tekstu „rozgrywa się” na scenie pisma. Sam tekst natomiast byłby tutaj najważniejszy, ponieważ w nim miałyby miejsce gra sensu.

Ta metafora gry w tekst czy gry tekstem przypomina strategię Derridy wobec tegoż. Dla Derridy bowiem tekst był grą różnic, w której trudne, a w zasadzie niemożliwe było uchwycenie stabilnego, niewymykającego się sensu. Sens można było jedynie przemieszczać w inny

¹³ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 127–128.

¹⁴ Tamże, s. 121.

kontekst, inaczej go różnicować. Dla Gadamera natomiast sens jest prymarny, jest pewną całością, w obrębie której dokonuje się rozumienie.

Interpretator dekonstrukcjonista próbowałby zapewne, podobnie jak Joseph Hillis Miller w odniesieniu do wiersza Williama Wordswortha¹⁵, znaleźć w wierszu Celana opozycje binarne, a następnie je zdekonstruować, zróżnicować i przemieścić. Takimi opozycjami w tym utworze mogłyby być zestawienia: czytelność/nieczytelność, jedność/dwoistość, twardość/miękkość, czas/bezczas (rozpad), podmiot uwięziony/podmiot wyzwolony, obecność/nieobecność, życie/śmierć. Najważniejsza tu, jak się wydaje, dialektyczna opozycja to życie/śmierć. „Ty” „zakleszczone najgłębiej w sobie” można przedstawić jako równocześnie kogoś żywego i martwego, istniejącego i nieistniejącego. Raczej nieoczywistość i niejednoznaczność tej opozycji mogłyby stanowić dla dekonstrukcjonisty podstawę do stwierdzenia „nieczytelności” wiersza i do konkluzji, że może być on tylko grą różnic w obrębie autoreferencjalnego tekstu.

„Ty” w wierszu jest zresztą najbardziej zagadkowe. Można tę postać przedstawić jako jednocześnie uwięzionego w rozpadającym się czasie, jak i będącego „na zewnątrz” czasu, w jakimś bliżej niezidentyfikowanym beczasie – bo „zostawia siebie na zawsze”.

Hermeneuta zainteresowałby się pewnie tym przejściem do beczasu, który uznałby prawdopodobnie za synonim wieczności. Zapewne przyrównałby sytuację podmiotu uwięzionego w czasie do wymiaru tragicznego egzystencji¹⁶. Ponadto nie pozostawiłby tekstu bez odniesienia do jakiejś siły transcendentnej: Boga albo Losu. Z pewnością też zwróciłby uwagę na metafizyczność sytuacji podmiotu, który uwięziony jest w czasie. W treści wiersza, którego zbliżająca się do teologii negatywnej forma wskazywałaby na nieobecność Transcendentu lub Jego zaprzeczenie (co byłoby bliskie dekonstrukcjonistom), hermeneuta próbowałby dopatrzeć się „światelka w tunelu” i ów sens zaciemniony, który jest synonimem metafizycznej rozpacz, „rozświetliłby”, a następnie w przesłance interpretacyjnej dałby wyraz egzystencjalnej nadziei.

15 Por. J. Hillis Miller, *Krawędź: współczesne badania literackie na rozstajach* [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 143–183.

16 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 143–148.

Dekonstrukcjonista natomiast zwróciłby uwagę na „źródłową nieczytelność” wiersza Celana, którego sens trzeba odroczyć, „odróżnić” (*différance*), zawiesić w tekstualnej przestrzeni. O tego rodzaju nieczytelności pisze Derrida w artykule *Edmond Jabès i problem księgi*:

Owa u korzeni tkwiąca nieczytelność, o której mówimy, nie stanowi irracjonalności, rozpaczliwego bezsensu, tego wszystkiego, co może rodzić lęk wobec niezrozumiałości i braku logiki. Taka interpretacja – lub takie wyznaczenie – nieczytelności należy już do książki, jest już owinięta możliwością rozwoju¹⁷.

W tekście zatem od samego początku tkwi „źródłowa nieczytelność”, dlatego nie daje on szansy na lekturę sensu bez jego przemieszczenia, odroczenia i zawieszenia.

Po stronie interpretacji dekonstrukcyjnej stałyby pewnie takie terminy jak: nieczytelność, fragmentacja, rozpad, autoreferencjalna gra różnic, nieokreśloność i rozmycie podmiotu, odroczenie, zawieszenie. Hermeneuta natomiast interpretowałby tekst przy pomocy pojęć gry, sensu, rozumienia, dialogu, porozumienia, kulturowego kontekstu, koncyliacji, całości, dobrej woli, zasłaniania i odsłaniania, opozycji ciemność/światło, a także podmiotu, który uczestniczy w dającym nadzieję na rekonstrukcję sensu logosie. Dla dekonstrukcjonisty logos służyłby do wykazania binarnej opozycji między (w wypadku wiersza Celana) czasem, który można utożsamić z logosem, a bezradnym podmiotem, który ulega rozpadowi i fragmentacji. Dla hermeneuty logos byłby siłą sensotwórczą, scalającą podmiot, pozwalającą na odnalezienie drogi do siebie – czyli drogi do porozumienia ze sobą.

Obie te drogi interpretacji, zasadniczo przeciwstawne, choć w niektórych miejscach podobne (co starałem się również pokazać), można w najprostszy sposób zestawić na zasadzie opozycji: sceptyczne/afirmujące bądź ufne/nieufne. Hermeneuta wierzy, że za ciemną zasłoną tekstu kryje się światło sensu (w wierszu Celana szansa na ocalenie podmiotu przed niszczącym działaniem czasu i nadzieja na rekonstrukcję). Dekonstrukcjonistę natomiast interesuje gra różnic na powierzchni tekstu, przemieszczenie sensu i raczej negatywna konkluzja,

17 J. Derrida, *Edmond Jabès i problem księgi* [w:] tegoż, *Pismo i różnica...*, s. 131.

że „zakleszczony najgłębiej w sobie” podmiot nie ma możliwości wyjścia poza siebie, pozostając w zawieszeniu między życiem a śmiercią, między rozpadem (bezczasem) a wiecznym teraz, z którego nie można się wydostać.

Wiersz Celana dotyczy zagadnienia czasu i sposobu istnienia w nim podmiotu. Czas stawia świat pod znakiem „rozpadu” i „nieczytelności”. Jest siłą negatywną, destrukcyjną. Nie daje nadziei na wydostanie się z jego sideł, „zakleszcza” podmiot i więzi go w swoim wymiarze. Dla uwięzionego w czasie „Ty” nie ma nadziei na wyzwolenie. Czas uniemożliwia zaistnienie mocnej egzystencji i jasnego widzenia, w którym świat dałby się odczytać jako całość. W wierszu Celana mowa raczej o nieprzewycięzalnej grze różnic i fragmentacji, która działa niszcząco na „Ty”. Sens wiersza jest tak samo „jasny” jak i „ciemny”, to przybliża, to oddala od zrozumienia. Uznaję zatem, że obie interpretacje – dekonstrukcyjna i hermeneutyczna – są równouprawnione i dają ciekawe rezultaty poznawcze. O ile jednak dekonstrukcjonista mógłby z łatwością zdekonstruować metodę hermeneutyczną, rozbić od wewnątrz jednorodną strukturę tekstu, o tyle działanie w drugą stronę, czyli „uhermeneutycznienie” dekonstrukcji byłoby o wiele trudniejsze.

Bibliografia podmiotowa

Celan P., *Utwory wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków 1998.

Bibliografia przedmiotowa

Burzyńska A., *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.

Dekonstrukcja w badaniach literackich, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.

Derrida J., *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

Dybel P., *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004.

Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.

Heidegger M., *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, tłum. S. Lisiecka, Warszawa 2004.

Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995.

Nycz R., *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury* [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1992.

Przyłębski A., *Gadamer*, Warszawa 2006.

Roman Bobryk

ORCID: 0000-0002-5343-4043

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

„Ciemny dialog” z obłokiem... Gajcy metapoetycki

Poeci pokolenia wojennego w niewielkim tylko stopniu sięgają w swojej twórczości lirycznej po tematykę metapoetycką. Jest to, jak się zdaje, zjawisko dość symptomatyczne dla całokształtu myślenia tej formacji o literaturze. W odróżnieniu bowiem od całego szeregu poprzedników wypowiadających swoje poglądy na temat sztuki i literatury w sposób bezpośredni w praktyce artystycznej poeci z pokolenia Kolumbów w zasadzie stronili od podobnej deklaratywności. Także w krytycznych artykułach, publikowanych chociażby na łamach „Sztuki i Narodu”, trudno doszukać się jasnych oświadczeń na temat tego, jak powinna wyglądać poezja/literatura „nowego” czasu¹. Publicystyka literacka obecna na łamach pisma sprowadza się przede wszystkim do swoistej „poetyki negatywnej” – krytyki formacji międzywojennych, zwłaszcza Skamandra. Krytykiem skamandrytów jest zwłaszcza (początkujący na tym polu) Tadeusz Gajcy, który w szkicu *Już nie potrzebujemy*, opublikowanym pod pseudonimem Karol Topornicki, otwarcie potępia poetykę (i postawę, którą z nią utożsamia) tej formacji i mówi o „bankructwie tego stylu”, „jałowości estetyki tego prądu i jego postawy moralnej”². Najogólniej rzecz biorąc, można by powiedzieć, że krytyka

1 Trudno za taką eksplikację „nowej” poetyki uznać deklaracje Andrzeja Trzebińskiego, który w szkicu *Pokolenie liryczne i dramatyczne* (pierw. „Sztuka i Naród” 1942, nr 5, s. 8–13) ogłasza śmierć liryki i nadejście epoki dramatu (sam zresztą przyznaje, że oba określenia mają charakter czysto umowny i metaforyczny, a jego szkic nie jest manifestem literackim), zob. S. Łomień [A. Trzebiński], *Pokolenie liryczne i dramatyczne* [w:] *Nowy styl, nowe pióra. Antologia krytyki i eseistyki 1939–1945*, oprac. J. Święch, A. Wójtowicz, Lublin 2015, s. 110–116).

2 Pierw. „Sztuka i Naród” 1943, nr 11/12 [wrzesień–październik], s. 10–15 [cyt. za:] T. Gajcy, *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka*

Skamandra przez twórców pokolenia wojennego ma przede wszystkim charakter ideologiczny i ogranicza się – ujmując to w telegraficznym skrócie – do zarzucania skamandrytom kosmopolityzmu, konformizmu i oderwania sztuki od życia³. Sama stylistyka skamandrycka staje się w oczach nowego pokolenia synonimem poetyckiego konserwatyzmu. Ten sam Gajcy w recenzji tomiku poetyckiego Krzysztofa Kamila Baczyńskiego określa jego styl w sposób następujący: „Cechą stylu Bugaja jest posługiwanie się normalną składnią, niemal konserwatywną (skamandrycką)”⁴.

W podziemnej publicystyce literackiej niejako „w zamian” pojawiają się postulaty walki na wszelkich możliwych poziomach życia, w tym także na polu literatury. Samo wołanie o literaturę „czynnu” wydaje się jednak nie do końca zrozumiałe, a przynajmniej nieprecyzyjne.

i publicystyka literacka – varia, przygot., wstęp i posł. L.M. Bartelski, Kraków 1980, s. 500 (całość tekstu na stronach 498–506).

3 Na temat formowania się stosunku pokolenia wojennego do literatury dwudziestolecia zob. na przykład Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 86–III.

4 Pierw. K. Topornicki, *Poezja o nucie dostojnej*, „Sztuka i Naród” 1942, nr 5 [cyt. za:] T. Gajcy, *Pisma...*, s. 478–479. Zdzisław Jastrzębski, charakteryzując stosunek młodych poetów do Skamandra, stwierdza, że „surowo osądzano tę grupę [...]. Termin Skamander miał odcień wybitnie pejoratywny” (Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 91). Dla dopełnienia dodać należy, że nieco łagodniej traktowano na ogół Awangardę Krakowską, jakkolwiek stosunek poszczególnych młodych poetów związanych ze „Sztuką i Narodem” do tej grupy bywa bardzo różny, a przy tym zdarzało się, że ewoluował. Zdaniem Zdzisława Jastrzębskiego „Awangarda wywarła niewątpliwie wpływ na ukształtowanie stosunku młodych do skamandrytów – szczególnie Trzebińskiego. Awangarda również jest chyba tym nurtem, od którego generacja wojenna zaczynała literaturę współczesną, choć ją krytykowała” (Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego...*, s. 91–92). U Gajcego, którego twórczość będzie interesowała nas najbardziej, stosunek ten wydaje się zdecydowanie negatywny – we wspomnianym szkicu *Już nie potrzebujemy* stwierdza on, że mało prawdopodobne jest, aby „dziwolak «artystyczny» w kształcie podanym nam przez Peipera i jego grupę – można było nazwać poezją” (cyt. za: T. Gajcy, *Pisma...*, s. 500). Wzięcie przymiotnika „artystyczny” w cudzysłów oznacza, że autor *Widm* wręcz odmawia tej formacji wartości artystycznych. Znacznie łagodniej odnosi się jedynie do Drugiej Awangardy, w której katastrofizm dostrzega między innymi zapowiedź wojennej apokalipsy. Mówi o katastroficzności „przeczytej” (w odniesieniu do Czechowicza i Miłosza) i „przeżytej” (która stała się udziałem jego pokolenia), zob. T. Gajcy, *Już nie potrzebujemy* [w:] tegoż, *Pisma...*, s. 505.

Niektórzy badacze wiążą ten postulat z faktem powiązania większości (jeśli nie wszystkich) twórców formacji wojennej z różnymi organizacjami podziemnymi i udziałem wielu z nich w rzeczywistej walce z okupantem. Wydaje się jednak, że taka interpretacja byłaby nazbyt daleko idącym uproszczeniem. W wypowiedziach (zarówno publicystycznych, jak i poetyckich) grupy twórców skupionych wokół „Sztuki i Narodu” chodzi przede wszystkim o zaangażowanie na polu słowa. Ma je na myśli Gajcy, pisząc w programowym wierszu *Wczorajszemu* o „słowach śpiewnych”, które „trzeba zamieniać / by godziły jak oszczep”(MN 45)⁵. Jednym z takich sposobów zapręgnięcia słowa do czynu był ogłoszony na łamach wspomnianego pisma konkurs na piosenkę dla Uderzeniowych Batalionów Kadrowych organizowanych przez Konfederację Narodu. Innym z przejawów walki słowem byłaby z pewnością aktywność na polu publicystyczno-propagandowym, za pośrednictwem której (na różne sposoby) miano budzić ducha oporu.

Idea powiązania słowa poetyckiego z czynem zbrojnym przeciw okupantowi obecna jest również w pismach Gajcego. Przybiera ona w jego wypowiedziach bardzo różne formy. Przy czym inaczej wygląda to w publicystyce, inaczej zaś na gruncie poezji. W przywoływanym wcześniej szkicu *Już nie potrzebujemy* jednym z zarzutów stawianych poezji dwudziestolecia (zwłaszcza skamandryckiej) jest oderwanie jej od życia i problemów człowieka⁶. Poezja „nowych” czasów (wojenna) powinna być zaprzeczeniem takiej postawy i nie tylko „dotykać” życia jak można najpełniej, ale i na swój sposób kształtować

5 Wszystkie cytaty wierszy Tadeusza Gajcego za: T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, oprac. S. Bereś, Wrocław 1992; w nawiasie podano skrót „MN” oraz numer strony, na której znajduje się cytowany fragment [przyp. red.].

6 Pomijam kwestie związane z wyrażoną wprost przez Gajcego opinią o tym, że „poezja dwudziestolecia była w 3/4 twórczością psychicznie obcą tej ziemi i duszy człowieka z tej ziemi” (cyt. za: T. Gajcy, *Pisma...*, s. 500), i przywołanie przezeń w charakterze egzemplifikacji tej obcości nazwisk poetów pochodzenia żydowskiego (Tuwima, Słonimskiego i Leśmiana) jako mało istotne dla tematu. Trzeba jednak przynajmniej zaznaczyć, że *passus* ten stał się przyczyną oskarżeń poety o antysemityzm (na temat antysemityzmu na łamach „Sztuki i Narodu”, w tym wypowiedzi Gajcego o takim wydźwięku, zob. na przykład S. Bereś, *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, Wołowiec 2016, s. 263 i n.).

tę rzeczywistość przez oddziaływanie na odbiorców⁷. Liryka wojenna winna być zatem przede wszystkim liryką czynu.

W twórczości Gajcego zarysowuje się jednak pewna niezgodność między deklaracjami zawartymi w wystąpieniach programowych, formułowanych w tekstach publicystycznych a praktyką poetycką. Trudno bowiem jednoznacznie ocenić stosunek autora *Gromu powszedniego* do głoszonej na łamach „Sztuki i Narodu” idei oddania słowa na potrzeby walki z najeźdźcą. Wydaje się, że postrzega on wspomnianą ideę jako swego rodzaju dziejową konieczność, ale między wierszami można się doszukać w jej obrazie elementu pewnego przymusu. Do takich wniosków prowadzi lektura przywołanego już wcześniej utworu *Wczorajszemu*⁸. Całość skierowanej do nieokreślonego wierszowego adresata („Ty”-poety) przemowy oparta jest na konfrontacji odczuć i wyobrażeń adresata związanych ze światem przeszłości z tym, co niesie teraźniejszość. Trzeba zgodzić się z Bronisławem Majem – wiersz ten jest w zasadzie opowieścią o rozterkach samego autora, że jego nadawca i odbiorca to jedna i ta sama osoba⁹. Z marzeń o pięknie i beztróście wierszowe „Ty”-poeta trafia w rzeczywistość, w której „śpiewane słowa trzeba zamieniać / by godziły jak oszczep”. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na czasownik modalny „trzeba” oznaczający powinność, obowiązek, które z innej perspektywy mogą być również odbierane jako wewnętrzny przymus¹⁰. Fakt, że zachowanie takie

7 Gajcy ujmuje to w sposób następujący: „Czyn artystyczny. Tak, pięknoduchy – poezja ma wychowywać, nie tylko bawić, urzekać, ma wychowywać”, T. Gajcy, *Pisma...*, s. 504.

8 Zob. na przykład tenże, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, oprac. S. Bereś, Wrocław 1992, s. 43–45.

9 Maj dla zobrazowania sytuacji lirycznej przywołuje Mickiewiczowskie „*Obiit Gustavus*: młodzieniec, poeta-marzyciel; *natus est Conradus*: mężczyzna, poeta-żołnierz”, T. Gajcy, *Dotknięty ogniem*, B. Maj, *Biały chłopiec (O poezji Tadeusza Gajcego)*, Kraków 1992, s. 121.

10 Do podobnych wniosków dochodzi Andrzej Niewiadomski, który stwierdza, że „[...] tyrteizm jest tu ciałem obcym, [...], ale mamy do czynienia z przymusem [...]”. Nakaz aktywizmu staje się gwałtem czynionym na własnej wyobraźni, próbą wyzbycia się «śpiewu», będącego metonimią poezji [...]”, A. Niewiadomski, *Tadeusz Gajcy. Poezja w konspiracji, „konspiracyjna” refleksja metapoetycka [w:] tegoż, Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 177–178). Podobne wnioski wysnuwa również Edward Balcerzan, według którego

zostało wymuszone otaczającą rzeczywistością, nie zmienia natury tego przymusu¹¹.

W wierszach Gajcego niewiele znajdziemy przykładów bezpośredniego mówienia lirycznego „ja” o sobie jako o poecie. Zresztą Gajcy wydaje się wręcz unikać takiego samookreślenia. Zamiast tego sięga po peryfrazy (na przykład „ciosam zgrzebny rym” w wierszu *Przed snem*, MN 166) i słowa konotujące związek z poezją (na przykład „pióro” – jako utrwalony w kulturze i samej poezji atrybut poety). Liryczne „ja” tych wierszy opisuje własne życie w kategoriach poezji. Najwyraźniejszym tego przykładem jest *Przystań* z wydanego jako trzeci numer serii Biblioteka „Sztuki i Narodu” tomiku *Grom powszedni* (maj 1944). Liryczny monolog „ja” jest swego rodzaju prorocstwem, zapowiedzią powtórnego „ucieleśnienia”. Przy czym powtarne przyjście (sama zapowiedź sugeruje, że „ja” albo konceptualizuje siebie na podobieństwo Chrystusa, albo sięga do idei metempsychozy) miałoby nastąpić pod postacią drzewa. Świadczą o tym sformułowania:

„[...] Gajcy twierdzi, że to poezja wczorajsza, pokojowa, stanowiła nieporównanie prostsze zadanie artystyczne”, zaś poezja czasu wojny, owe słowa „godzące jak oszczep” są w gruncie rzeczy obce jego estetyce, zob. E. Balcerzan, *Dramat estetyzmu. Tadeusz Gajcy [w:] tegoż, Poezja polska w latach 1939–1965, cz. II: Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 210–211.

Warto w tym miejscu dodać, że Tomasz Tomasik (na podstawie opisu zachowania Gajcego po nieszczęsnej akcji składania wieńca pod pomnikiem Kopernika, w efekcie której doszło do śmiertelnego postrzelenia przez niemieckiego żandarma Wacława Bojarskiego i aresztowania Zdzisława Stroińskiego) zauważa, że z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w życiowej postawie poety, u którego „podobnie jak u Baczyńskiego, pojawił się rzeczywisty i dramatyczny konflikt między rolą poety (z urodzenia) i rolą żołnierza (z patriotyczno-obywatelskiego obowiązku) – konflikt rozgrywający się także w obszarze męskiej tożsamości”, zob. T. Tomasik, *Homer na wojnie, czyli o psychologii męskości do etyki męskości (Gajcy) [w:] tegoż, Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013, s. 285.

II Taką samą sytuację spotykamy w znanym wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Z głową na karabinie*. Pamięć o idyllicznej przeszłości skonfrontowana z realiami wierszowego „teraz” (charakteryzowanego w kategoriach nocy, zamknięcia i śmierci) prowadzi do profetycznego obrazu własnej śmierci w imię miłości rzeczy utraconych. Szerzej na temat tego wiersza zob. R. Bobryk, *Z „chmur kołyski” na „dno śmierci”. „Z głową na karabinie” Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Europa Orientalis. Studi e ricerche sui paesi e le culture dell’Est europeo” 2012 (XXI), s. 215–234; B. Jasińska, *Próba analizy wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Z głową na karabinie”*, „Polonistyka” 1988, nr 6, s. 443–448.

Ten sam dzięcioł zastuka mi w konar
 i wiewiórka [...]

przemknie dołem, gdzie ciężko na modrej
 dłoni liścia [...]

(MN 162)

Ciąg dalszy jest jednak zaskakujący, bo zakończenie drugiej strofy, w której „ja” kontynuuje opis sytuacji swojego „powtórnego przyjścia”, kończą wersy:

i ta sama otworzy kobieta
 pismo moje jak trudny atrament

(MN 162)

O ile pierwszy z nich, zwłaszcza w kontekście wersów poprzedzających, daje się odczytać w kategoriach powrotu do rodzinnego domu, o tyle interpretacja taka upada w zestawieniu z wersem kolejnym. Gajcy celowo rozbija narzucający się ciąg skojarzeniowy, zaskakując tym czytelnika. „Otwarcie pisma” może sugerować, że i całe „powtórne ucieleśnienie” to nic innego jak swoiste „zmartwychwstanie w słowie”¹².

Nas jednak interesować będzie co innego – zawarte w utworze uwagi na temat poezji. W początkowych wersach pierwszej strofy „ja” mówi o sobie: „i znów pójdę jak ręka za piórem”. Jeśli potraktować to sformułowanie dosłownie i obrazowo, to odnosiłoby się ono do rzeczywistej czynności pisania ręką (przy czym Gajcy odwraca tu naturalny porządek rzeczy). Jeżeli jednak potraktować „pióro” jako alegorię poezji, to sformułowanie takie oznaczałoby, że w procesie twórczym, tak jak widzi go podmiot wiersza, „pióro” (sama poezja?) kieruje piszącym¹³. Zapewne można dopatrywać się w tym obrazie poglądu na temat roli natchnienia w poezji. W świetle utworu poezja rodzi się, zanim zostaje zapisana. Gdyby nie było to nadużyciem interpretacyjnym, moglibyśmy nawet pokusić się o stwierdzenie,

¹² Jeszcze jeden wariant interpretacyjny to motyw otwarcia Księgi w Apokalipsie św. Jana.

¹³ Sytuacja taka przypomina chociażby prawosławne wyobrażenia związane z tak zwanym pisaniem ikon. W prawosławnej teologii ikona „pisze się” sama lub Duch Święty kieruje ręką piszącego.

że tak konceptualizowana poezja istnieje od zawsze (nie ma początku i końca), a zatem podobna jest do Absolutu lub wręcz sama jest Absolutem.

Przy całej powściągliwości w sięganiu przez Gajcego po tematykę metapoetycką interesująco prezentuje się zwłaszcza wiersz *Stygmata* z tego samego zbioru *Grom powszedni*.

Od kiedy język mój jak czyżyk
świergoce skąpo, i od kiedy
ręka brzemienna w piśmie leży
jak kłos na skibie – obłok chyży
przechyla się krawędzią lśniąca
i niebo giętkie dając oczom
powiada:

codzienne dzwony w blasku pieją
truchleje w ziemi nasion wstęga,
bo dłoń człowieka w prerażeniu
jest niby noc lub marmur ciężka.
I ty podobny losom roślin
daremnie patrzysz, barwy łowisz
bo tylko nam, nie człowiekowi
dany jest wieczny, wolny pościg.

Od kiedy stół przede mną martwy
spiętrzył się groźnie, niebo zakrył
i w szkłe błyszczącym śpi atrament
jak morza kropla lub cień wargi,
od kiedy pióro snem niedbałym
dotknęło dłoni śpiewną mową
toczymy z sobą ciemny dialog:
śmiertelny ja i wieczny obłok.

(MN 158–159)

Stygmata bywał do tej pory na różne sposoby „szatkowany” przez badaczy twórczości Gajcego – poszczególne fragmenty wiersza przywoływano jako egzemplifikacje dla omówienia symboliki (lub po prostu użycia) poszczególnych motywów i poruszanej przez poetę problematyki.

Wiersz zbudowany jest z trzech strof i ma konstrukcję ramową. Treścią pierwszej i trzeciej strofy jest monolog lirycznego „ja”, natomiast strofa druga zawiera przytoczoną przez podmiot liryczny i skierowaną do tegoż „ja” wypowiedź obłoku. Spójność monologu lirycznego „ja” osiągnięta jest za pomocą rozpoczynającego obie części jego wypowiedzi anaforycznego „Od kiedy...”. Jakkolwiek jest to z punktu widzenia semantyki zwrot określający pewien dystans czasowy, to w świecie wiersza dystans ten ma w gruncie rzeczy charakter względny (zależny od „ja”) i nie daje się określić w sposób obiektywny.

Warto zwrócić uwagę na to, że „bohaterom” lirycznej wypowiedzi i lirycznemu „ja” poświęca się w tekście utworu niemal dokładnie tyle samo miejsca. Pokazuje to prosty rachunek: w liczącej siedem wersów strofie pierwszej trzy i pół wersu dotyczy sytuacji mówiącego „ja”, zaś kolejne trzy i pół wersu – obłoku, dalej zaś każdemu z uczestników „ciemnego dialogu” poświęcona jest w całości ośmiowersowa strofa.

Z pozoru niewiele elementów tekstu mogłoby wskazywać, że mamy do czynienia z wypowiedzią o charakterze metapoetyckim. Odczytanie w takim kluczu podpowiada jednak nagromadzenie w tekście motywów związanych z poetyckim tworzeniem. Są to: „pismo”, „stół” (częsty element tekstów metapoetyckich, zwłaszcza wraz z leżącą na nim kartką papieru), „atrament” i „pióro”. Większość z nich wiąże się z twórczością poetycką na zasadzie metonimii. Wyposażony w te atrybuty podmiot liryczny ujawnia, że jest poetą. W takiej zaś sytuacji również inne elementy jego autocharakterystyki mogą być odczytywane w tym kluczu. Dotyczy to zwłaszcza „ptasich” odniesień obecnych w inicjalnych i finalnych wersach utworu. Można w nich upatrywać nawiązań do tradycyjnego, znanego już od antyku toposu poety-ptaka. Istotny wydaje się tu przede wszystkim sam fakt przyrównania odgłosów własnej „mowy” do świergotu ptaka, choć nie zapominajmy, że czyzyk (mylony często ze szczygłem i stąd opatrywany podobną symboliką) w sztuce sakralnej symbolizuje zapowiedź ofiary Chrystusa. Niejako równoległym symptomem towarzyszącym „świergotaniu” jest „ręka brzemienna”, która „w piśmie leży / jak kłos na skibie” (MN 158). Zarówno określenie ręki jako „brzemiennej”, jak i przyrównanie jej do „kłosu na skibie” niemal jednoznacznie konotują stan poprzedzający akt twórczy. Oba określenia związane są ze sferą witalności i rodzącego się

(lub odradzającego) życia i zapowiadają mającą „narodzić się” poezję. O tym, że o niej tu mowa, świadczy fakt, iż ręka poety została nazwana „brzemienną w piśmie”, to znaczy tym, co miałyby się narodzić, jest właśnie pismo.

Temu momentowi „przednarodzenia” towarzyszy reakcja obłoku. Przy czym jest to reakcja dwojakiego rodzaju – „ruchowa” („obłok chyży / przechyła się krawędzią lśniącą”, MN 158) i werbalna. Zapis komunikatu obłoku zawiera druga strofa.

Już samo ulokowanie w przestrzeni wiersza może sugerować, że treść wypowiedzi „obłoku” może stanowić oś utworu. Ten krótki monolog skierowany do lirycznego „ja” ma strukturę dwudzielną – zarówno na poziomie składniowym (zbudowany został z dwóch zdań – obu rozpisanych na cztery wersy), jak i treściowym (pierwsza odnosi się do świata, druga do lirycznego „ja”). Jednocześnie daje się tu dostrzec pewną symetrię na poziomie semantyki: po dwa wersy „okalające” opisują zjawiska przyrody, natomiast cztery wersy „środkowe” charakteryzują człowieka (to jest adresata wypowiedzi obłoku – „ja”) – od strony ogólnej i indywidualnie. Obłok nawiązuje przy tym do autoprezentacji podmiotu lirycznego ze strofy pierwszej – wspomina między innymi o „wstędze nasion” (*vide* porównanie ręki do kłosa na skibie) i dłoni (w strofie pierwszej – „ręka brzemienna”). Nawiązanie to wydaje się jednak negować słowa „ja”. Oto bowiem ziarna leżące na skibie miałyby nie być zaczątkiem nowej rośliny, lecz obumrzeć¹⁴. Z kolei „ręka” staje się w monologu obłoku „ciężka” jak marmur lub noc. Źródłem tej ciężkości i bezruchu jest przerażenie. Innymi słowy – zdaniem obłoku człowiek jako śmiertelnik nie może się równać z niebiosami. Nieprzypadkowo w odniesieniu do siebie obłok wspomina o „wiecznym” pościgu.

Warto zwrócić uwagę, że w świecie wiersza „ja” charakteryzowane jest jako statyczne, „obłokowi” zaś przypisuje się pewien dynamizm. Nawet „ręka brzemienna”, która zdaje się zapowiadać jakąś formę nowego życia, może być postrzegana jednocześnie jako ciężka, nieruchoma. Tym bardziej, że jedyna czynność, którą wykonuje, to „leżenie”.

14 Gajcy posłużył się tu słowem „truchleje”, które oprócz obumierania, rozkładu, gnicia konotować może również strach lub drzenie ze strachu. W świetle kolejnych wersów wydaje się to wieloznaczność zamierzona.

Ostatnia strofa zdaje się opowiadać o skutkach rozmowy „ja” z „obłokiem”. Sytuacja nie jest tu jednak całkowicie zrozumiała. Wprawdzie podmiot liryczny sprawia wrażenie, jakby miał zrezygnować z poetyckich aspiracji, jednak stwierdzenie „od kiedy pióro snem niedbałym / dotknęło dłoni śpiewną mową” (MN 159) może sugerować co innego. Poza tym trzeba zaznaczyć, że sam fakt nawiązania „kontaktu” z „obłokiem” staje się możliwy dopiero w momencie osiągnięcia gotowości do pisania wierszy. Oznaczałoby to, że właśnie „stan poetycki” jest w świecie wiersza czynnikiem umożliwiającym nawiązanie tej relacji. Co do samego „obłoku”, to w zależności od przyjmowanego punktu widzenia możemy dopatrywać się w nim albo elementu świata przyrody, albo – w planie symbolicznym – swoistego ekwiwalentu Absolutu. Ten drugi wariant wskazywałby na właściwą rangę poezji – środka komunikowania się ze sferą *sacrum*.

Dodatkowych wyjaśnień wymaga tytuł utworu, który przynajmniej na pierwszy rzut oka nie ma nic wspólnego z poruszaną w wierszu problematyką. Stygmaty, jak wiadomo, to określenie ran na ciele będących znakiem szczególnego związku danej osoby z Bogiem. W religii chrześcijańskiej rany te mają być odwzorowaniem ran Chrystusa (na czole/głowie, rękach, nogach i boku). Jeśli wierszowy „obłok” interpretować będziemy jako Boga, to sytuację, w której liryczne „ja” toczy z nim „ciemny dialog”, potraktować można właśnie jako dowód łączącej obu dyskutantów szczególnej relacji. Ta zaś wynika bezpośrednio z faktu, że podmiot liryczny jest poetą (osiąga „stan poetycki”). A zatem to poezja jest tytułowym „stygmatem” – czynnikiem ustanawiającym więź „ja” z „obłokiem”, poety z Bogiem.

Zestawienie deklaracji zawartych w wierszu *Wczorajszemu* z autocharakterystyką ja-poety zawartą w *Stygmacie* można postrzegać jako zapis ewolucji, jaką przeszła w krótkim bądź co bądź czasie postawa poetycka Gajcego. Jednak równie dobrze różnicę pomiędzy dwoma wspomnianymi utworami daje się wytłumaczyć i w inny sposób. Wydaje się bowiem, że tyrtejski model poezji (zawarty w pierwszym z interesujących nas wierszy) jest dla poetyki i artystycznego światopoglądu Gajcego zjawiskiem obcym i poniekąd narzuconym. I choć autor *Gromu powszedniego* nie odżegnuje się od wypełniania obowiązków wobec ojczyzny, to znacznie bliższy jest mu model „tradycyjnej” liryki zwróconej ku wartościom metafizycznym, który postrzega poezję jako swoistą „mowę bogów”.

Bibliografia podmiotowa

- Gajcy T., *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramaty – krytyka i publicystyka literacka – varia*, przygot., wstęp i posł. L.M. Bartelski, Kraków 1980.
- , *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, oprac. S. Beres, Wrocław 1992.

Bibliografia przedmiotowa

- Balcerzan E., *Dramat estetyzmu. Tadeusz Gajcy* [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 11: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
- Beres S., *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, Wołowiec 2016.
- , *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, Warszawa 1992.
- Bobyryk R., *Z „chmur kołyski” na „dno śmierci”. „Z głową na karabinie” Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Europa Orientalis. Studi e ricerche sui paesi e le culture dell’Est europeo” 2012 (XXXI).
- Brasse R., *Metaforyczny realizm. O twórczości Tadeusza Gajcego*, Kraków 2020.
- Jasińska B., *Próba analizy wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Z głową na karabinie”*, „Polonistyka” 1988, nr 6.
- Jastrzębski Z., *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.
- Łomień S. [A. Trzebiński], *Pokolenie liryczne i dramatyczne* [w:] *Nowy styl, nowe pióra. Antologia krytyki i eseistyki 1939–1945*, oprac. J. Świąch, A. Wójtowicz, Lublin 2015.
- Maj B., *Biały chłopiec (O poezji Tadeusza Gajcego)* [w:] T. Gajcy, *Dotknięty ogniem*, B. Maj, *Biały chłopiec (O poezji Tadeusza Gajcego)*, Kraków 1992.
- Marx J., *Tadeusz Gajcy (1922–1944). „Wywiodę noc wiosenną przed zwałony dom...”* [w:] tegoż, *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994.
- Niewiadomski A., *Tadeusz Gajcy. Poezja w konspiracji, „konspiracyjna” refleksja metapoetycka* [w:] tegoż, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.
- Nowy styl, nowe pióra. Antologia krytyki i eseistyki 1939–1945*, oprac. J. Świąch, A. Wójtowicz, Lublin 2015.

Rodak P., *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000.

Święch J., *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2000.

Tokarz B., *Świadomość poetycka w czasie zagłady. („Do Potomnego” T. Gajcego)* [w:] *Poezja polska. Interpretacje*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler, Katowice 2000.

Tomasik T., *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.

Anna Spiechowicz
ORCID: 0000-0001-9516-6393

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

„Przeinaczano moje śpiewki /
By się stawały tym, czym nie są”
Twórczość Jacka Kaczmarskiego –
nieporozumienia i problemy metodologiczne

Trudności z twórczością Jacka Kaczmarskiego

Aleksander Fiut napisał niegdyś o twórczości Zbigniewa Herberta następująco:

Krytycznoliteracki portret Zbigniewa Herberta zmienia się jak na obrotowej scenie. Najpierw był klasyk, dostojnie udrapowany w antyczną togę, pełen umiaru i dystansu spadkobierca tradycji śródziemnomorskiej. Później reprezentant pokolenia AK, duchowy patron opozycji. Teraz nadszedł czas dla „Herberta metafizycznego”. Gdzieś po drodze mignęła twarz „barbarzyńcy w ogrodzie”, stoika, ironisty, piewcy konkretnemu, gracza... Ulegał aż tak wielkim metamorfozom? Raczej – przesuwające się po jego postaci światła historii wydobywały z niej coraz to inne, przedtem pozostające w cieniu, rysy [...]. Dlatego nie bez powodu obecnie, gdy coraz głośniej mówi się o nurcie metafizycznym, zauważono, że i Herbert może jakoś do niego należeć¹.

Podobnym metamorfozom podlegała recepcja twórczości Jacka Kaczmarskiego. Najpierw był on gwiazdorem studenckiej sceny lat 70., bardem „Solidarności” wojującym słowem o wolność i niepodległość. Później przebywał na emigracji i pracował w Radiu Wolna Europa. Następnie zaistniał jako artysta podejmujący tematy egzystencjalne,

¹ A. Fiut, *Język wiary i niewiary* [w:] *Poznawanie Herberta*, wyb. i wstęp. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 264.

zamieszkał w Australii i został skazany na nieistnienie po próbie odżegnania się od politycznej „gęby”. Jeszcze później – „alkoholik, kobieciarz, heretyk”². Dzisiaj spuścizna Jacka Kaczmarskiego stała się przedmiotem literaturoznawczego namysłu. I choć na przestrzeni ostatnich lat można zaobserwować żywe zainteresowanie badaczy różnych dziedzin³ tą twórczością, wciąż nie przestaje ona nastroczać interpretatorom licznych trudności. Pojawiają się one zwłaszcza przy próbach jej gatunkowego zaklasyfikowania. Wiązą się oczywiście ze szczególną formą prezentowania utworów publiczności przez artystę, mianowicie z piosenką, która sama w sobie jest zjawiskiem niejednorodnym, uruchamiającym wiele kodów i wywołującym polemiki wśród badaczy⁴. Jak zauważa Kamil Dźwiniel, piosenka wymyka się tradycyjnym pojęciom poetyki, między innymi ze względu na jej bilateralność. Jej treścią jest tekst, formą zaś czynniki muzyczne, takie jak sposób wykonania, melodia czy akompaniament. Dźwiniel

2 K. Sykulska, *Jacek Kaczmarski – szkic do portretu* [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, online: <http://kaczmarski.art.pl/wp-content/uploads/2015/08/Karolina-Sykulska-Jacek-Kaczmarski-szkic-do-portretu.pdf> [dostęp: 3.03.2020]. W niniejszym artykule analizuję określenia, jakich używano w odniesieniu do Kaczmarskiego na przestrzeni lat.

3 E. Sobczak, „*Swoj własny wróg – mój Bóg*”. 5. rocznica śmierci Jacka Kaczmarskiego, „Znak” 2009, nr 4; T.P. Bocheński, „*Rzecz to powszechna dosyć / w heterogennych sferach*”. Rzut oka na utwory Jacka Kaczmarskiego o zbliżeniach erotycznych, „Maska” 2013, nr 18: *Seks. Norma/dewiacja*, s. 87–103; K. Dźwiniel, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 110–120. Pozwolę sobie wyróżnić także następujące artykuły mojego autorstwa: *Doświadczenie umierania w „Tunelu” Jacka Kaczmarskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2018, nr 22 (3), s. 87–101; „*Nie wierząc w Boga – obrazilem Boga*”. O winie i odpowiedzialności w „Konfesjonale” Jacka Kaczmarskiego [w:] *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Przelom XX i XXI wieku*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, D. Siwor, Biblioteka Pana Cogito–Wydawnictwo Naukowe ATH, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Bielsko-Biała–Kraków 2019, s. 25–44; „*Światliśta przepaść się nad głową nie otwiera*”. Obrazowanie męczeńskiej śmierci w „Epitafium dla Księdza Jerzego” i innych utworach Jacka Kaczmarskiego [w:] *Czy są jakieś pytania? Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, red. J. Pyzia, J.M. Ruszar, Biblioteka Pana Cogito, Instytut Literatury–Wydawnictwo Naukowe UKSW, Kraków–Warszawa 2019, s. 213–238.

4 Por. K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 12–13. Gajda przywołuje również rozpoznania na temat piosenki w ogóle takich autorów jak: Edward Balcerzan, Anna Barańczak, Michał Głowiński.

zwraca też uwagę na bagatelizowanie formy piosenki i definiowanie jej (za *Słownikiem terminów literackich*⁵) jedynie jako krótkiego utworu poetyckiego z wyraźnie zaznaczonym refrenem, wykonywanego przy akompaniamencie muzycznym przez zespół lub solistę. Niewystarczalność tej definicji wpłynęła na wyodrębnienie „piosenki literackiej”, stanowiącej hybrydowy twór poetycki. Według Dźwinela trudno mówić o piosence jako dziele literackim między innymi ze względu na jej przystosowanie do scenicznego wykonania czy nierozłączność z muzyką, jednak może ona nosić znamiona literackości. Badacz twierdzi też, że nie sposób oddzielić piosenkę od jej warstwy muzycznej i opisywać ją wyłącznie w kategoriach poetyki, proponuje więc połączenie narzędzi muzykologicznych i literaturoznawczych (choć nie wyklucza, w przypadku utworów mało skomplikowanych w warstwie tekstowej lub muzycznej, opisywania ich za pomocą jednej metodologii). Dźwinel podkreśla także prymat tekstu w piosence, gdyż muzyka jest tworzona dopiero w drugiej kolejności⁶. Relację tekstu i melodii określa mianem „melosemii”, którą definiuje jako: „[...] formalne i semantyczne zabiegi poetyckie, które mogą stymulować kompozytora do określonych rozwiązań muzycznych”⁷. Tekst wpływa więc na rodzaj zastosowanych zabiegów muzycznych, służących na przykład do wydzielania różnych osób dialogu za pomocą innej melodii⁸. Dźwinel konkluduje rozważania stwierdzeniem, że Kaczmarski przez muzykę tworzy odpowiednią matrycę „do niesienia poetyckiego przekazu”⁹ i w tym celu właśnie wybiera formę piosenki, traktując ją jako dzieło sztuki¹⁰. Jest to niewątpliwie uzasadnione stwierdzenie, choć sam Kaczmarski wypowiadał się na ten temat w różnoraki sposób, co postaram się przedstawić w dalszej części pracy. Odpowiem też na pytanie, czy można oddzielać teksty Kaczmarskiego od muzyki, do której były pierwotnie wykonywane.

5 T. Kostkiewiczowa, *Piosenka* [w:] M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 305–306.

6 Zob. K. Dźwinel, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego...*, s. 110–111.

7 Tamże, s. 111.

8 Zainteresowanych konkretnymi przykładami „melosemii” w utworach Jacka Kaczmarskiego zachęcam do sięgnięcia po wspomniany tekst Dźwinela.

9 K. Dźwinel, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego...*, s. 119.

10 Zob. tamże.

Świadomy wybór prezentacji utworów przez autora w formie piosenki sprawił, że Kaczmarek, jak trafnie zauważa Krzysztof Gajda: „[...] obniżył w odbiorze społecznym rangę swoich dokonań”¹¹. Dalej badacz słusznie zaznacza, że piosenka jest utworem, który nakłada na autora tekstu liczne ograniczenia, w przeciwieństwie do wiersza publikowanego jedynie w postaci drukowanej. Słuchaczowi piosenki zostają narzucone zawężone możliwości odbioru – nie może na przykład, jak czytelnicy poezji, sam regulować tempa lektury¹².

Marcin Romanowski określa twórczość Kaczmarek jako formę heterogeniczną i pograniczną, stanowiącą osobne zjawisko, co znajduje potwierdzenie również w słowach Piotra Stankiewicza:

Tworzony przez niego [Kaczmarek – A.S.] rodzaj sztuki balansuje na granicy między piosenką a poezją, a ściślej mówiąc, jest pewną syntezą, jest autorskim pomysłem na połączenie jednego gatunku z drugim. Ta synteza karmi się rejestrami i konwencjami z obu źródeł. Co bierze z poezji, zostało przed chwilą nakreślone, co zaś bierze z piosenki? Oczywiście wszystkie atrybuty zewnętrzne, choćby dodanie muzyki do tekstu, sceniczną prezentację¹³.

Na pograniczność twórczości Kaczmarek składa się podwójny moment artystyczny – pisanie oraz prezentacji utworu na scenie. Teksty Kaczmarek zdawały się domagać „empatycznej prezentacji scenicznej”¹⁴. Być może właśnie dlatego odbiorcom twórczości poety przy lekturze wydanego drukiem zbioru *Tunel* brakowało głosu i muzyki autora¹⁵. Marek Zaleski zauważa, że piosenka istnieje

11 K. Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów...*, s. 12.

12 Por. tamże, s. 12–13.

13 P. Stankiewicz, *Tercet prawie metafizyczny* [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarek wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków 2010, s. 342 [cyt. za:] M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarem. Fragmenty biografii artystycznej*, Gdańsk 2013, s. 20.

14 M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności”...*, s. 21.

15 Dźwiniel twierdzi, że utwory z *Tunelu* również zostały świadomie napisane jako piosenki, zob. K. Dźwiniel, *Piosenki Jacka Kaczmarek...*, s. 119. Bardziej zasadne wydaje się jednak stwierdzenie, iż tego rodzaju forma wynikała raczej z zamiłowania Kaczmarek do, jak to określa Stabro, regularnej poetyki postskamandryckiej,

zawsze w czyimś wykonaniu, zaś na jej charakter i tożsamość składa się nierozłączny związek z osobą wykonawcy¹⁶.

Wspomniane powiązanie jest źródłem trudności w analizowaniu twórczości Kaczmarskiego. Wykonywał część swoich piosenek wraz z Przemysławem Gintrowskim i Zbigniewem Łapińskim, był więc autorem warstwy tekstowej, lecz na scenie – tylko jednym z głosów. Powoduje to kontrowersję atrybucyjną. Nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czyją piosenką jest *Autoportret Witkacego*¹⁷. Kolejna trudność to niemożliwość oddzielenia osoby autora – Jacka Kaczmarskiego – od pomiotu lirycznego, wynikająca z wybranej, piosenkowej drogi przedstawiania twórczości odbiorcy. Na ten problem zwraca uwagę Gajda:

W piosenkach autora *Murów* całkowita rozłączność poziomów nadawczych oraz izolacja podmiotu lirycznego i autora wydaje się niemożliwa. Pieśniarz, przekraczając wzorem swych mistrzów granicę między życiem a twórczością, w pewnym sensie mityzuje własną postać. Autor i wykonawca, nierzadko utożsamiany z podmiotem lirycznym swych tekstów, siłą rzeczy uruchamia mity artystyczne, które „przylegają” do jego osoby tyleż łagodnie, co – jak się wydaje – ostatecznie i nieodwołalnie¹⁸.

Nieporozumienia i zmierzch legendy w latach 90.

Nie ulega wątpliwości, że Jacek Kaczmarski był postrzegany w pewnym okresie jako ktoś na kształt bohatera narodowego, co dokonało się głównie za sprawą piosenki *Mury*, która została przez publiczność mylnie zrozumiana i w zafałszowanej interpretacji funkcjonuje właściwie do dzisiaj. Nie jest to bowiem utwór o obalaniu władzy, ale – jak mówił

zob. S. Stabro, *Przedmowa* [w:] J. Kaczmarski, *A śpiewak także był sam...*, Warszawa 1998, por. M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności”...*, s. 125.

16 Inaczej wygląda to w wypadku pieśni, o tożsamości której bardziej decyduje związek z autorem/kompozytorem niż z wykonawcą, zob. M. Zaleski, *Piosenka niewinności i doświadczenia* [w:] tegoż, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 148–149.

17 Por. M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności”...*, s. 21.

18 K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów...*, s. 89.

sam autor – „pieśń o samotności artysty”¹⁹. Kaczmarski wielokrotnie odnosił się do tej błędnej interpretacji: „[...] No i napisałem *Mury*, czyli słowa do istniejącej melodii, mówiące o tym, jak utwór przestaje być własnością autora, stając się własnością tłumu”²⁰.

Mury to pieśń zainspirowana utworem Lluísa Llach’a *L’estaca*, co można tłumaczyć jako *Pal*²¹. Takie wersy *Murów* jak „On natchniony i młody był”, „Świec tysiące palili mu”²² bezpośrednio odsyłają do oryginału Katalończyka, który faktycznie śpiewał o zniewoleniu i potrzebie odzyskania wolności. Natomiast tłumy śpiewające *Mury* w latach 80. nie zwracały należytej uwagi na ostatni refren utworu i wykonywały go z wyciszeniem lub zmieniając słowa²³, podczas gdy „Mury rosły, rosły, rosły, / Łańcuch kołysał się u nóg”.

Nadużyciem jednak byłoby stwierdzenie, że Kaczmarski całkowicie odżegnywał się „solidarnościowego” odczytywania *Murów*, do pewnego momentu był przecież z tym środowiskiem mocno związany²⁴. Kiedy w 1981 roku pozostał we Francji²⁵, zaangażował się w działania

19 F. Łobodziński, *Moja osobista historia „Murów”* [w:] *Zostały jeszcze pieśni...*, s. 83.

20 Cyt. za: tamże, s. 79.

21 Cała historia utworu Lluísa Llach’a oraz zainspirowania się nim przez Kaczmarskiego jest bardzo interesująca. Opisuje ją szczegółowo Filip Łobodziński w przywołanym już tekście, w którym podsumowuje: „Jak zapowiadały latem 2005 roku nasze media, na zbliżających się wówczas gdańskich uroczystościach związanych z ćwierćwieczem Sierpnia «słynne *Mury* Jacka Kaczmarskiego zagra sam Jean-Michele Jarre»... Ironia losu wpisana jest w niemal każdy rozdział dziejów tej piosenki. Było nią więc i to, że na obchodach ku czci polskiego zrywu narodowego francuski instrumentalista grał nuty skomponowane w Katalonii. Tekst, mówiący wszak o samotności, śpiewał monumentalnie brzmiący, patetyczny chór. Podejrzewam, że Jacek przewracał się w grobie”, F. Łobodziński, *Moja osobista historia „Murów”* [w:] *Zostały jeszcze pieśni...*, s. 73. Sam Kaczmarski między innymi w programie *Teraz Wy* z końca lat 90. nazwał *Mury* „swoją największą klęską i porażką artystyczną”, *Teraz Wy*, wywiad Teresy Torańskiej z Jackiem Kaczmarskim, online: https://www.youtube.com/watch?v=3h9r_j3O-h4 [dostęp: 13.11.2020].

22 Wszystkie cytaty utworów Jacka Kaczmarskiego pochodzą ze zbioru *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, w nawiasie podano skrót „JKK” oraz numer strony, na której znajduje się cytowany fragment [przyp. red.].

23 Zob. F. Łobodziński, *Moja osobista historia „Murów”...*, s. 84–85.

24 K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009 s. 157.

25 Przez jakiś panowało przekonanie, że Kaczmarski uciekł za granicę i zdradził kraj. W rzeczywistości Kaczmarski i Gintrowski wyjechali do Francji na serię

emigracyjnej „Solidarności”. Koncertował dla klubu „Nasza Wiosna”, w pierwszych miesiącach stanu wojennego występował na wszystkich kontynentach, aby głosić „[...] wśród Polonii na całym świecie prawdę o polskim losie [...]”²⁶. Autor *Przejścia Polaków przez Morze Czerwone* tworzył także utwory jawnie polityczne, wśród których wyróżnić należy *Zbroję*, napisaną w marcu 1982 roku, czyli niedługo po wprowadzeniu stanu wojennego, mającą służyć za swego rodzaju hymn – ten właściwy, zastępujący *Mury*²⁷. Podobnym utworem jest *Marsz intelektualistów*, również z 1982 roku, wraz z charakterystyczną dedykacją:

Utwór dedykowany wszystkim tym,
którzy swoją inteligencją i wykształceniem
zdecydowali się służyć reżimowi wojskowemu
w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem
Daniela Passenta, którego wypowiedzi
po 13 grudnia nasunęły mi pomysł tej piosenki.

(JKA 207)

Nie ulega zatem wątpliwości, że Jacek Kaczmarski był ważną postacią „Solidarności”, ale nie można też sprowadzać całego (dość pokaźnego) dorobku poety tylko do aspektu politycznego. Wszystko to, co napisał po 1989 roku, było równie, a może nawet bardziej wartościowe od „sztandarowych” pieśni.

Na problem zaszufladkowania Kaczmarskiego zwracają uwagę także badacze. Marek Karwala we wstępie do książki *Zanurzeni w historii, zanurzeni w kulturze* komentuje to w bardzo trafny sposób:

Okoliczności systemu totalitarnego nakierowały odbiór tej twórczości ku rozpoznaniom niemal wyłącznie politycznym, niejako zacierały inne warstwy: egzystencjalną, artystyczną, uniwersalną. Słuchało się

koncertów. Pod koniec listopada 1981 roku Gintrowski wrócił do Polski, aby pouklądać wszystko, co zaczęli w kraju, Kaczmarski natomiast miał zająć się współpracą z wytwórnią. Niestety, w grudniu Gintrowski nie dostał już paszportu, a Kaczmarski został na Zachodzie, gdzie mógł tworzyć bez ograniczeń cenzury, zob. tamże, s. 140–142.

26 Tamże, s. 156.

27 Zob. K. Gajda, *To co wychodzi z ust może być takie lub inne... O rękopisach Jacka Kaczmarskiego [w:] Zostały jeszcze pieśni...*, s. 319.

wówczas Kaczmarskiego powszechnie, ale słyszało jedynie zawężoną część jego przesłania²⁸.

Karwała przestrzega jednak przed skrajnie apolitycznym odczytywaniem utworów autora *Kwestii odwagi*. Sam Kaczmarski był innego zdania – nie miał nic przeciwko nieideologicznemu odczytywaniu swoich tekstów²⁹. Negatywnie oceniał doszukiwanie się w latach 80. polityczności w każdym utworze, o czym wspominał:

[...] Zmierzam do tego, że z każdym utworem – nie chcę mówić „dziełem sztuki”, bo to strasznie podniosłe brzmi – dzieje się tak, że człowiek może [...] wydobyć takie wartości, jakich akurat oczekuje. I to prowadzi albo do pogłębionego, albo do zupełnie zafałszowanego odbioru. I bardzo często tak się zdarzało – zwłaszcza w końcu lat siedemdziesiątych i okresie pierwszej „Solidarności”, że moje piosenki były odbierane jako jednoznacznie polityczne, nawet jeśli w nich nie było cienia intencji politycznej³⁰.

Jak zatem wyglądał odbiór utworów Kaczmarskiego na początku III Rzeczypospolitej? Filip Łobodziński wspomina, że w tym okresie nikogo nie interesowało, w jaki sposób Jacek Kaczmarski komentuje nową rzeczywistość. Na koncertach domagano się *Murów* i innych sztandarowych pieśni³¹. Podobnych głosów było więcej. Izolda Kiec zwraca uwagę na proces wykluczenia, którego ofiarą został autor *Walki Jakuba z aniołem*, kiedy próbował odżegnać się od politycznego postrzegania swojej twórczości: „W chwili, gdy próbował zrzucić balast przeszłości, przez dotychczasowych wyznawców został wykorzystany

28 M. Karwała, *Wstęp* [w:] *Zanurzeni w historii, zanurzeni w kulturze. Jacek Kaczmarski*, red. M. Karwała, B. Serwatka, Kraków 2009, s. 5.

29 Kiedy Kaczmarski sam po latach czytał lub śpiewał dany tekst, odnajdywał w nim inne sensory niż te, które miał na myśli podczas jego pisania, zob. *Zapis spotkania Jacka Kaczmarskiego ze studentami UAM 26 maja 2001* [w:] K. Gajda, *Jacek Kaczmarskie w świecie tekstów...*, s. 310.

30 Cyt. za: tamże.

31 Zob. K. Linda, *Od „Lestaki” Lluísa Llach’a do „Murów” Jacka Kaczmarskiego. Mit artysty, historyczno-społeczno-kulturowe tło powstania pieśni oraz ich odbiór* [w:] *Zanurzeni w historii...*, s. 49.

z terażniejszości, skazany na społeczną banicję, nieistnienie³². Z pewnością było jednak pewne grono publiczności (choć raczej dużo mniejsze), które przychodziło na koncerty Kaczmarskiego i wsłuchiwało się w jego utwory, widząc w nim nie tylko barda i spadkobiercę tradycji Wysockiego, ale i samodzielnego, wrażliwego poetę oraz twórcę. Niestety część osób, które w latach walki o wolność i niepodległość wynosiły autora *Dylematu* na piedestały, nie potrafiła odnaleźć głębi w jego późniejszych utworach. Potwierdza to wypowiedź Seweryna Blumsztajna, który stwierdził, że już nigdy Kaczmarski nie był tak płodnym twórcą, jak w okolicy 1982 roku, gdyż to właśnie wtedy powstała między innymi *Zbroja*³³. Problem przyłgnięcia etykiety legendarnego barda „Solidarności” i niemożliwości uwolnienia się od niej Kaczmarski zawarł w rozrachunkowym utworze *Testament*⁹⁵:

Patrzono na mnie przez soczewki
 Miłości, złości, interesu,
 Przeinaczano moje śpiewki
 By się stawały tym, czym nie są.
 Tak używano mnie w potrzebie
 Aż dziw, że jeszcze mam ciut siebie.
 (JKA 598)

Jacek Kaczmarski – bard?

Jak można określić Jacka Kaczmarskiego: jako barda, pieśniarza, poetę, piosenkarza czy tekściarza? To pytanie wielu badaczy zadaje sobie od dłuższego czasu i wciąż nie znajdują jednoznacznej odpowiedzi. Jest wysoce prawdopodobne, że ostateczne rozstrzygnięcie tego problemu nie jest w ogóle możliwe, spróbuję jednak podjąć tę kwestię.

32 I. Kiec, *Jacek Kaczmarski między historią wielką i małą* [w:] *Zostały jeszcze pieśni...*, s. 174.

33 Zob. K. Gajda, *To moja droga...*, s. 168. Co ciekawe, *Zbroja* i inne najbardziej popularne utwory to dzieła mało kunsztowne i niezbyt oryginalne w kształcie literackim – występujące w nich rymy zakrawają na banał (na przykład ostoja-zbroja, ją-krwią, krok-bok), a „[...] schematyczny w swym charakterze refren znakomicie odpowiada oczekiwaniom masowego odbiorcy”, tenże, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów...*, s. 270–271.

Określanie Jacka Kaczmarskiego mianem barda stało się powszechne³⁴. Poniżej kilka charakterystycznych cytatów:

Bard jeździ ze strajku na strajk. Śpiewa aż do zdarcia głosu. Do ostatniej kropli wódki w butelce. Wyniesiony przez Sierpień staje się dla wielu autorytetem moralnym³⁵.

Jest bardem. Jak bard przemienia rzeczywistość w poezję. Znajduje dla niej skrót, kondensację, by tak ją zakląć, utrwalić, przekazać [...]³⁶.

W materiałach prasowych można odnaleźć znacznie więcej tego rodzaju wypowiedzi.

Krzysztof Gajda zwraca uwagę na konotacje patriotyczne terminu „bard”. Bard za pomocą śpiewu i tekstów wyraża buntownicze oraz wolnościowe cele ogółu. Wyróżnia go przedstawienie swoich utworów przy akompaniamencie gitary, a w wykonaniu najistotniejszy jest przekaz treściowy. Trudno jednak podać jednoznaczną definicję tej roli. Wzorem barda byłby może Włodzimierz Wysocki, autorytet Kaczmarskiego. Autor *Murów* starał się realizować ten sam model: „barda śpiewającego pieśni przekraczające rozrywkowy model piosenki”³⁷. Ewa Paczoska i Jadwiga Sawicka z kolei podają cztery cechy barda, wyróżniając go jako: śpiewającego poetę, twórcę biorącego odpowiedzialność za całość wypowiedzi (tekst, muzykę, wykonanie), wyrażającego sprzeciw wobec oficjalnych instytucji, deklarującego się jako zwolennik ideowej alternatywy³⁸. Realizacja wymienionych cech

34 W programie *Piękny i bestia* z 1999 roku prowadzonym przez Wojciecha Cejrowskiego i Alicję Resich-Modlińską na pytanie, za jakimi określeniami siebie samego nie przepada, Kaczmarski odpowiedział, że najbardziej nie lubi, gdy mówią o nim „bard”, „symbol”, W. Cejrowski, A. Resich-Modlińska, *Piękny i bestia* z udziałem Jacka Kaczmarskiego [program telewizyjny], RTL 7, 1999, online: <https://www.youtube.com/watch?v=EA1MhC1a9pw&t> [dostęp: 3.03.2020].

35 M. Wyrwich, *Półportret bez kanałii*, „Życie” 8.06.2001 [cyt. za:] K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów...*, s. 23.

36 M. Karpiński, *Jacek Kaczmarski – aneks do wniosku o awans*, „Puls” 1993, nr 5/6, s. 81–91 [cyt. za:] K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów...*, s. 24.

37 K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów...*, s. 25–27.

38 J. Sawicka, E. Paczoska, *Wstęp* [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 5–6.

stanowi podstawę porozumienia ze słuchaczami oraz gwarancję wiarygodności śpiewającego autora. Najważniejsza jest forma bezpośredniego kontaktu, gdyż to właśnie ona jest czynnikiem odróżniającym barda od zwykłego autora tekstów drukowanych. Bard poszukuje słuchaczy poza rynkiem show-biznesu, przyjmuje też postawę „życiotworzenia”, oznaczającego śpiewanie jako sposób życia. Bard byłby więc śpiewającym poetą uosabiającym jedność życia i sztuki³⁹. Jak rozwija Sawicka:

Poeta śpiewający przełamywał opozycję artysta-zbiorowość. Jego miejsce w kulturze można określić w opozycji do kultury elitarnej i masowej. Stworzył mechanizmy obronne przeciw nim, nie był poetą hermetycznym, trudnym w odbiorze, ale odbiorca musiał go świadomie szukać, musiał chcieć go zrozumieć, być odbiorcą aktywnym, który oczekuje prawdziwego słowa⁴⁰.

Ponadto bard musiał mierzyć się z cenzurą i w związku z tym poszukiwać innych, niekiedy jeszcze bardziej prywatnych form komunikacji z odbiorcą, co czynił na przykład Jan Krzysztof Kelus (którego występy organizowane były jako spotkania w niewielkim gronie osób). Bard jest też zawsze wyrazicielem pewnej wspólnoty, najczęściej wspólnoty sprzeciwu⁴¹. Warto zwrócić uwagę na wyraźną obecność piosenki bardowskiej w kręgu środkowoeuropejskim, choć ma ona wielkich przedstawicieli także w innych regionach. Do najsłynniejszych należą rosyjscy twórcy, tacy jak Aleksandr Galicz, Bułat Okudźawa i wspominany już Władimir Wysocki. Oprócz wymienionych do grona bardów można byłoby zaliczyć również Georges’a Brassensa, Francesca Gucciniego czy Boba Dylana. Całą twórczość bardowską charakteryzuje szczególne przywiązanie do konkretności, autentyczności, czyli do miejsc, ludzi, wydarzeń; staje się ona pewną formą dziennika osobistego⁴².

Jak na mapie powyższych rozpoznań można umieścić Kaczmarzkiego?

39 Por. M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności”...*, s. 46–48.

40 J. Sawicka, *Bardowie* [w:] *Zostały jeszcze pieśni...*, s. 15.

41 Por. M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności”...*, s. 47.

42 Zob. K. Dźwinel, *Bardowie na przystanku PKS-u. Jan Krzysztof Kelus i Andrzej Garczarek jako mistrzowie piosenkowego konkretności*, „Tekstualia” 2018, nr 2 (53), s. 23–24.

Autor *Czarnych sucharów* wpisuje się w tak rozumiane określenia barda, jednak z pewnymi zastrzeżeniami. W pierwszej kolejności należy bowiem zwrócić uwagę, iż wpływy Wysockiego na jego twórczość były raczej krótkotrwałe i kończą się około lat 1977–1978⁴³. Komentował to zresztą sam Kaczmarski: „To był 1978 rok i byłem na etapie wystawiania się spod wpływów Wysockiego”⁴⁴. Co więcej, nie przepadał za tym, by określać go jako „barda” i „symbol”. Kamil Dźwiniel zwraca uwagę, że autor *Rozbitych oddziałów* był mistrzem piosenki syntetycznej, ale równie często posługiwał się zdarzeniem, szczegółem, konkretem i biografią (charakterystycznymi dla piosenki bardowskiej)⁴⁵. Wśród spuścizny Kaczmarskiego można odnaleźć liczne piosenki z kręgu bardowskiego, ale także wiele utworów wymkających się tej kategoryzacji. Bard byłby więc jedną z twarzy pieśniarza, lecz nie jedyną. Ponadto w odniesieniu do tego artysty można by mówić o dwóch odsłonach barda – w ujęciu szerokim, charakteryzowanym między innymi przez Sawicką, oraz w postaci symbolu legendarnego barda „Solidarności”, który przylgnął do niego niejako wbrew autorskim intencjom (przykład *Murów*). Jak słusznie zauważa Sawicka, Kaczmarski bronił się przed przyporządkowaniem do jakiegokolwiek opcji politycznej i (jak przystało właśnie na barda) chciał pozostać niezależny⁴⁶. Taka postawa skutkowałą wspomnianym już niezrozumieniem w latach 90., na co zwracał uwagę Stankiewicz:

[...] Z takim niewątpliwie problemem borykał się Kaczmarski przez całą swoją sceniczną karierę; etykieta antykomunistycznego barda wolności, na którą „zapracował” sobie w latach 80., przylgnęła do niego na długo, mimo energicznie podejmowanych prób jej odklejenia. Nie ulega też wątpliwości, że w latach dziewięćdziesiątych jego popularność zmniejszyła się o rząd wielkości, a siła jego nazwiska dla wielu wciąż brała się stąd, że „to ten Kaczmarski, który *Mury* napisał”. Niewątpliwie było to stałym

43 P. Stankiewicz, *Jacek Kaczmarski i Włodzimierz Wysocki. Problem filiacji* [w:] *Zanurzeni w historii...*, s. 20. W tym szkicu autor wspomina, że można mówić o długoterminowym wpływie Wysockiego na twórczość Kaczmarskiego, jednak w późniejszych latach wpływ ten nie jest już tak wyraźny, jak był na początku.

44 Cyt. za: tamże.

45 Zob. K. Dźwiniel, *Bardowie na przystanku PKS-u...*, s. 28.

46 Zob. J. Sawicka, *Bardowie...*, s. 16.

źródłem frustracji barda, który starał się zdobyć serca nowych słuchaczy piosenkami, w których wymiar polityczny był drugorzędny, całkowicie ustępując przed prymarnym wymiarem egzystencjalnym⁴⁷.

Sam pieśniarz zdawał się z ulgą porzucać rolę duchowo-politycznego przewodnika, o czym mówił w jednym z wywiadów w 1997 roku:

Na moje koncerty przychodzą ludzie bardzo młodzi, którym na szczęście nie kojarzę się tak niepodległościowo. Ci, którzy przed laty oblepiali mnie etykietami barda, znudzili się już patriotyzmem i poszli robić pieniądze i kariery⁴⁸.

Można więc mówić o pewnym przesunięciu w odbiorze twórczości Kaczmarskiego, który przestał być utożsamiany jedynie z politycznym głosi-cielem idei wolności i walki z władzą, a stał się inspiracją dla młodych ludzi, odnajdujących w jego twórczości zagadnienia egzystencjalne, bliskie ich własnym rozterkom.

Problemy genologiczne twórczości Jacka Kaczmarskiego – ciąg dalszy

Gdy weźmie się pod uwagę wszystkie poczynione do tej pory rozpoznania, można spróbować odpowiedzieć na pytanie, jak w takim razie należy nazywać utwory Jacka Kaczmarskiego. Poezją, poezją śpiewaną, piosenką, a może piosenką literacką? Czy artysta był w ogóle poetą czy raczej „tekściarzem”?⁴⁹ Krzysztof Gajda w rozdziale *Język poetycki Jacka Kaczmarskiego* odpowiada:

Nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć gatunkowej przynależności utworów Kaczmarskiego. Z jednej strony wydaje się, iż najwłaściwszym

47 P. Stankiewicz, *Jacek Kaczmarski i Włodzimierz Wysocki...*, s. 22.

48 J. Kaczmarski, *Mury runęły, bard wydorósł*, rozmowę przepr. B. Hrybacz, „Elle” 1997, nr 4, s. 30–33, online: <https://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/mury-runely-bard-wydoroslal> [dostęp: 3.03.2020].

49 Por. M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?* [w:] *Zostały jeszcze pieśni...*, s. 349–363.

(i zresztą najczęściej spotykanym) określeniem pozostaje „piosenka” jako utwór słowno-muzyczny, przeznaczony do wykonania przez śpiewaka solistę lub zespół. Zróżnicowanie w obrębie gatunku pozwala usytuować twórczość autora *Murów* w nurcie piosenki literackiej [...]. Kaczmarskiego zresztą określa się z taką samą łatwością zarówno jako autora ballad, jak i piosenek, songów politycznych, a nawet wierszy. Wiąże się to ze stopniowym rozmywaniem definicji gatunkowych w praktyce⁵⁰.

Niejednoznaczność gatunkowa wynika u artysty z sygnalizowanego już sposobu prezentowania utworów, to znaczy jako przekazu słowno-muzycznego. Kaczmarski był autorem zarówno piosenek, jak i wierszy, jednak część badaczy nie jest skłonna do nazywania jego tekstów poezją, choć w 2004 roku ukazał się jego tom poetycki *Tunel*, wydany jedynie w formie książkowej⁵¹.

Czym zatem różni się poezja śpiewana od piosenki literackiej? Gajda wyjaśnia, iż o poezji śpiewanej można mówić, gdy jakiś wiersz, który wcześniej funkcjonował samoistnie, zostaje wykonany na scenie, jak na przykład wiersze Zbigniewa Herberta śpiewane przez Przemysława Gintrowskiego lub też utwory Juliana Tuwima w wykonaniu Ewy Demarczyk. Najprościej mówiąc, jest to poezja, która została zaśpiewana.

Piosenka literacka nie zawsze musi być kunsztownie skonstruowana poetycko (choć w wielu realizacjach bywa), natomiast szczególnie nacisk kładzie się na jej „literackość”. „Literackość” w tym wypadku odsyła do „literackiego tworzywa piosenki”, na które składa się nawiązywanie przez autora do tradycji literatury i kultury (zagadnień historii, wybranych dzieł sztuki należących do kultury wysokiej). W tym właśnie znaczeniu według Krzysztofa Gajdy można uważać Kaczmarskiego za wykonawcę piosenki literackiej, nie zaś poezji śpiewanej, w której muzyka często przyćmiewa tekst⁵². Podsumowuje on twórczość pieśniarza:

Koncepcja twórcza Kaczmarskiego jest ściśle związana z literackim, wysokoartystycznym modelem intersemiotyczności i intertekstualności.

50 K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów...*, s. 220.

51 Było to związane w dużej mierze z chorobą i niemożnością śpiewania, te okoliczności nie ujmują jednak wartości poetyckiej wydanemu tomikowi.

52 K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów...*, s. 165–201.

Artyzm i integralność cudzych tekstów są w pełni respektowane w piosenkowej twórczości artysty⁵³.

Kim zatem był Kaczmarek – poetą czy tekściarzem? Zapewne gdyby Jacek Kaczmarek swoją twórczość publikował jedynie w formie drukowanej, jako zbiory tomików poetyckich, nikt nie kwestionowałby, że jest on poetą, a wątpliwość dotyczyłaby tylko jakości prezentowanej poezji. Marcina Świetlickiego nie nazywa się tekściarzem, mimo że on również prezentuje swoje utwory w formie piosenek w zespole Świetliki. Największa różnica polega prawdopodobnie na tym, że utwory Świetlickiego pojawiają się najpierw w formie drukowanej, później dopiero są wykonywane przez autora jako piosenki. Teksty Kaczmarek, choć prezentowane najpierw na scenie, później opublikowane w formie drukowanej, również zdają się prymarne wobec warstwy muzycznej – tego rodzaju pierwszeństwo podkreślał także autor⁵⁴.

Michał Traczyk w swoich rozważaniach nad „tekściarstwem” Kaczmarek zwraca uwagę, że określenie „poeta” jest nobilitujące, „tekściarz” natomiast deprecjonuje. Przywołuje również słowa Jerzego Kwiatkowskiego, który napisał: „[...] po pierwsze – piosenki pisać łatwiej, po drugie – tekściarz to poeta, któremu nie wyszło”⁵⁵. Traczyk przeprowadza analizę pojęcia „tekściarz” i wprowadza rozróżnienie na poezję oraz tekściarstwo. Stwierdza właściwie, że coś, co jest napisane jako piosenka, nie może być nazywane poezją, a jeżeli jest, to tylko po to, by na siłę nadać tekściarzowi status poety. Rozstrzyga jednoznacznie przynależność gatunkową Kaczmarek, stwierdzając, iż jest on „tekściarzem”. Jednym z dowodów na słuszność takiej klasyfikacji ma być wypowiedź internauty, który twierdzi, że nie da się czytać ostatnich wierszy Kaczmarek z tomu *Tunel*, bo brakuje melodii i interpretacji scenicznej. Autor oznajmia:

53 Tamże, s. 186.

54 Zob. G. Preder, *Pożegnanie barda...*, s. 116.

55 J. Kwiatkowski, *Baśnie jadalne* [w:] tegoż, *Remont pegazów. Szkice i felietony*, Warszawa 1969, s. 82 [cyt. za:] M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?...*, s. 351.

[...] sytuacja komunikacyjna typowa dla odbioru poezji (czyli lektura) jest w przypadku tej twórczości poznawczo wtórna (Kaczmarek przyzwyczaił odbiorców do tego, że w pierw śpiewał swoje teksty, później udostępnił je w postaci druku). Odbiorcy zatem szukają melodii, głosu Kaczmareckiego, nie potrafią (lub nie chcą) czytać jego tekstów bez muzyki⁵⁶.

Nie wiadomo, jakich i ilu odbiorców ma badacz na myśli, niemniej jego stwierdzenie wydaje się dość arbitralne. Niektóre utwory Kaczmareckiego bez muzyki nabierają głębszych znaczeń, mogą być także czytane jedynie z perspektywy literaturoznawczej. Oczywiście warto zawsze, jeśli posiada się odpowiednie kompetencje, analizować piosenkę jako całość: tekst, muzykę i wykonanie, należy też pamiętać o jej skomplikowanej materii. Trzeba też mieć na uwadze, że jest wiele utworów Kaczmareckiego, które funkcjonowały wyłącznie jako teksty pisane, bez melodii, ewentualnie jedynie recytowane. Artysta pracował zresztą nad materią literacką swoich utworów, aby uwypuklić głębokie sensy i uruchomić dodatkowe znaczenia, posługiwał się komplikacjami fonetycznymi, a także ludycznymi instrumentacjami i paronomazjami, co kontrastuje z modelem tradycyjnej piosenki. Takich zabiegów poetyckich można u Kaczmareckiego wskazać więcej. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na używanie w tytułach utworów nazw gatunków literackich (co stanowiło rodzaj gry z konwencją), jak na przykład: ballada, kołęda, kantyczka, limeryk, epitafium, bajka, baśń i tym podobne⁵⁷. Także i *Tunel*, ostatni tom Kaczmareckiego, jest przemyślanym zbiorem wierszy świadomego poety. Nie eksperymentował on z wierszem wolnym, co było jego celowym wyborem. Odrzucał amorficzną poezję współczesną, którą uważał za niewystarczającą do precyzyjnego wyrażania myśli⁵⁸. Tworzył utwory o charakterystycznym rytmie, co jednak nie wyklucza ich jako niepoetyckich.

We wczesnych latach 80. do powyższych wątpliwości odnosił się sam autor *Wojny postu z karnawalem*:

56 M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*..., s. 357.

57 Zob. K. Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów*..., s. 225–236, 247–248.

58 Por. M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności”*..., s. 127.

Nie uważam siebie za poetę [...]. Nie szanuję słów tak jak na to zasługują. Nie jestem także tekściarzem. Nie składam wersów, nie szukam męskich rymów po to tylko, żeby napisać piosenkę⁵⁹.

Warto zauważyć, że powyższe stwierdzenie pochodzi właściwie z początków drogi artystycznej Kaczmarek. Już wtedy nie uważał się tylko za tekściarza, później natomiast jego twórczość ulegała transformacjom. W wywiadach z końca lat 90. i późniejszych Kaczmarek nazywał już swoje utwory wierszami, a siebie poetą. Jego teksty się zmieniały, o czym pisze między innymi Stanisław Stabro we wstępie do książki *A śpiewak także był sam*. Zwraca uwagę na ewolucję od piosenki, która była utworem słowno-muzycznym, aż do pieśni (określanej mianem *chanson*), związanej z najstarszym i najbardziej znanym gatunkiem poezji lirycznej. Stabro podkreśla różnorodność gatunkową twórczości Kaczmarek oraz związany z nią rygor formalny. Wśród gatunków uprawianych przez poetę wymienia balladę artystyczną, balladę ludową, wskazuje na skamandrycką poetykę niektórych wierszy, zauważa wpływy poezji Słowackiego, Mickiewicza, nawiązania do Norwida⁶⁰ na poziomie stylistyki i wersyfikacji. Również Krzysztof Gajda mówi o traktowaniu przez Kaczmarek piosenki

59 J. Kaczmarek, *A my nie chcemy uciekać stąd*, „RADAR. Miesięcznik Pracy Twórczej” 1981 (XXXII), nr 3 (371) [cyt. za:] S. Stabro, *Przedmowa* [w:] J. Kaczmarek, *A śpiewak także był sam*, Warszawa 1998, s. 7.

60 S. Stabro, *Przedmowa...*, s. 7–8. Warsztat Kaczmarek i jego związki z poezją szeroko omawia Krzysztof Gajda w rozdziałach *Między poezją śpiewaną a piosenką literacką. Język poetycki piosenek Jacka Kaczmarek* [w:] tegoż, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów...*, s. 165–201 oraz *To co wychodzi z ust może być takie lub inne... O rękopisach Jacka Kaczmarek* [w:] *Zostały jeszcze pieśni...*, s. 308–309, gdzie zwraca uwagę na to, w jaki sposób Kaczmarek pracował nad swoimi tekstami (podaje przykłady *Zbroi* czy *Czerwonego autobusu*). Widoczne są żmudna praca nad formą, poszukiwanie środków wyrazu, misterna budowa utworu, dostosowywanie odpowiednich metafor. Na przykład w *Autoportrecie Witkacego* fragment „Czuję w dotyku / Wpływ narkotyków / Mam czerwone oczy królika albinosa” autor zmienił na: „Patrzę na świat z nawyku / Więc to nie od narkotyków / Mam czerwone oczy doświadczalnych królików”. Dzięki prze-myślanym zmianom i pracy nad *Autoportretem Witkacego* z opowieści o narkomanie stał się pogłębionym filozoficznie utworem o katastroficy. Tego typu zmian w tekście i działań na nim można odnaleźć w rękopisach Kaczmarek wiele, co świadczy o poetyckiej świadomości autora *Naszej klasy* i bliskości tych utworów z poezją.

jako szczególnej formy poezji, o czym świadczy według niego na przykład wyekspozowanie pewnych znaczeń w tekście drukowanym za pomocą użycia wielkich liter do zapisu niektórych słów czy też przez stosowanie przerzutni⁶¹. Gajda komentuje twórczość Kaczmarskiego: „Bo też utwory Jacka Kaczmarskiego stanowią szczególny rodzaj poezji; w identycznym zresztą stopniu, co szczególny rodzaj piosenki – sytuując się na pograniczu obu tych różnych, a jednak dość bliskich sobie sztuk”⁶².

Z przekonaniem można zatem powtórzyć za Piotrem Stankiewiczem, że Jacek Kaczmarski to przede wszystkim poeta i to „[...] *poeta doctus*, a jednocześnie cały czas pieśniarz”⁶³. To poeta, który czasem bywał również tekściarzem. Szczególnie w późniejszych latach dla Kaczmarskiego najważniejsze było, aby dobrze napisać utwór, o czym wspominał w rozmowie z Grażyną Preder:

Od dłuższego czasu jest tak, że gdy piszę tekst, interesuje mnie tylko to, co chcę powiedzieć. Zależy mi na pewnej gęstości, intensywności przekazu. O muzyce wtedy nie myślę. I gdyby jakiś tekst nie otrzymał oprawy muzycznej, nie został zaśpiewany [a było wiele takich tekstów – A.S.], nie przeszkadzałoby mi to. Wystarczyłaby satysfakcja, że go dobrze napisałem⁶⁴.

Sam Czesław Miłosz wyraził uznanie dla poetyckich walorów *Przejścia Polaków przez Morze Czerwone* (piosenki). Poezję Kaczmarskiego wysoko oceniała Maria Janion:

Rozwinięta i dobitna narracja poetycka była zawsze mocną stroną twórczości Kaczmarskiego. Tak również dzieje się w *Tunelu*. [...] W tej poezji spraw ostatecznych nie ma ekstazy śmierci, jest żarliwa ekstaza życia⁶⁵.

61 K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów...*, s. 272.

62 Tamże, s. 282.

63 P. Stankiewicz, *Tercet prawie metafizyczny...*, s. 342.

64 *Pożegnanie barda. Z Jackiem Kaczmarskim rozmawia Grażyna Preder*, Koszalin 1995, s.116. Co również może wydać się interesujące, poeta zawsze zapisywał swoje utwory w formie wiersza, gdyż do takiej konstrukcji był przyzwyczajony, zob. tamże, s. 70.

65 M. Janion, *O „Tunelu”*, „Migotania, Przejścia” 2004, nr 2 (5), s. 2.

Jerzy Giedroyc natomiast zaproponował Kaczmarowskiemu wydanie wierszy i tym sposobem w 1983 roku (poeta miał wtedy dwadzieścia sześć lat) nakładem Instytutu Literackiego ukazały się *Wiersze i piosenki*, do których przedmowę napisał Jacek Bierezin⁶⁶.

Krzysztof Gajda określa autora *Pejzażu z szubienicą* mianem „fenomenu kulturowego” ze względu na fakt, iż był on laureatem wielu festiwali studenckich, na jego koncerty zaś przychodziły rzesze ludzi, co jest charakterystyczne dla największych gwiazd kultury popularnej. Jednak jego sposób wykonywania utworów stał w opozycji do modelu piosenki popularnej – ta ma na celu przyciągać jak najwięcej odbiorców przez tematykę, możliwie jak najbardziej chwytliwą melodię i prosty przekaz. Nie można tego powiedzieć o wykonaniach Kaczmarowskiego, w których akompaniament fortepianowy Łapińskiego czy tematyka oraz forma piosenki sprawiały trudności w odbiorze. Z powodu zbitek spółgłoskowych były także wyzwaniem wykonawczym⁶⁷. W latach 90. Kaczmarowski zapowiadał nawet koniec śpiewania, by skupić się na warstwie tekstowej pisanych przez siebie utworów:

Kiedyś byłem piosenkarzem studenckim, teraz uważam się za... może poetę, człowieka bardziej przywiązane do twórczości pisanej, niż śpiewanej [...]. A przede wszystkim, chyba rodzajem odbiornika nastrojów ludzkich, ludzkich cierpień; człowiekiem, który próbuje je nazwać, nawiązując do tradycji kulturowej naszego kontynentu⁶⁸.

Za najważniejszy w swojej twórczości artysta uważał właśnie tekst. Chciał przedstawiać treści skomplikowane i miał wątpliwości, czy piosenka jest dla nich odpowiednim przekątnikiem. Ponadto Kaczmarowski nigdy nie uważał, że bez odbiorców jego twórczość nie ma sensu⁶⁹. Za pomocą prezentacji scenicznej mógł dotrzeć do szerszego grona, choć powodowały nim również względy materialne – piosenką zarabiał po prostu na życie:

66 Zob. *Pożegnanie barda...*, s. 70.

67 Zob. K. Gajda, *Jacek Kaczmarowski w świecie tekstów...*, s. 219.

68 *Wywiad z Jackiem Kaczmarowskim*, Kraków 1990, online: <https://www.youtube.com/watch?v=hXL6uNcmprk> [dostęp: 8.10.2020] [cyt. za:] M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności”*, s. 73–74.

69 Por. M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności”...*, s. 74, 108.

Czasami już nie chcę śpiewać, ale mam chyba jeszcze coś ważnego do powiedzenia i ciągle są ludzie, którzy chcą tego słuchać. Ponadto żyjemy w gospodarce rynkowej, a śpiewanie jest najprostszym i najlepiej znanym mi sposobem zarabiania pieniędzy⁷⁰.

Michał Traczyk z kolei swoje rozważania na temat klasyfikowania twórczości Kaczmarskiego podsumowuje następująco:

Był tekściarzem – na to wskazują zarówno ukształtowanie jego tekstów, jak i wybór formy piosenkowej jako środka komunikowania się z odbiorcą. Był poetą piosenki – tak podpowiadają i poetyka tej twórczości, i zdrowy rozsądek. Był poetą – gdyż tak chcą odbiorcy. Z tych trzech możliwości prawdopodobnie pozostanie (choć raczej należałoby powiedzieć – pozostała) ta ostatnia⁷¹.

Trudno byłoby się zgodzić z tego rodzaju – nieco krzywdzącym dla samego Kaczmarskiego – stwierdzeniem, zwłaszcza gdy zestawia się tę twórczość ze znanymi tekstami piosenek, tracącymi zdecydowanie na wartości przy analizie jedynie warstwy tekstowej. Bliższe prawdy wydaje się stanowisko Dźwinela: „Warto powtórzyć raz jeszcze, że Kaczmarski to nie tylko poeta, pieśniarz czy bard, to po prostu zjawisko, operujące w kunsztowny sposób – zepchniętą nieco na margines – formą piosenki”⁷².

Gdy odwróci się niniejszą wypowiedź, można by powiedzieć, że Kaczmarski to nie tylko „[...] zjawisko operujące w kunsztowny sposób [...] formą piosenki”, lecz przede wszystkim poeta i pieśniarz oswajający w swojej twórczości „tradycje miłości, śmierci i bohaterskich legend”⁷³, zaś jego piosenka: „«[...] nie zważa na przedziały społeczne i różnice wieku» [...]». Głos w niej słyszalny jest głosem Każdego, Everymana, bo każdy może w niej rozpoznać ślad swego losu [...]”⁷⁴. To właśnie, a nie wszystkie teoretyczne spory, zdaje się w tej twórczości najistotniejsze.

70 J. Kaczmarski, *Mury runęły...*

71 M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?...*, s. 362–363.

72 K. Dźwinel, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego...*, s. 120.

73 S. Stabro, *Przedmowa...*, s. 8.

74 M. Zaleski, *Piosenka niewinności...*, s. 145.

Bibliografia podmiotowa

Kaczmarek J., *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012.

Bibliografia przedmiotowa

- Dźwiniel K., *Bardowie na przystanku PKS-u. Jan Krzysztof Kelus i Andrzej Garczarek jako mistrzowie piosenkowego konkretności*, „Tekstualia” 2018, nr 2 (53).
- , *Piosenki Jacka Kaczmareckiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16).
- Gajda K., *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów*, Poznań 2013.
- , *Próba całości, czyli o problemach z porządkowaniem* [w:] J. Kaczmarek, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
- , *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmareckiego*, Wrocław 2009.
- Janion M., O „Tunelu”, „Migotania, Przejasnienia” 2004, nr 2 (5).
- Pożegnanie barda. Z Jackiem Kaczmarekiem rozmawia Grażyna Preder*, Koszalin 1995.
- Romanowski M., *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarekiem. Fragmenty biografii artystycznej*, Gdańsk 2013.
- Stabro S., *Przedmowa* [w:] J. Kaczmarek, *A śpiewak także był sam*, Warszawa 1998.
- Wiroński P., *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmareckiego*, Kraków 2011.
- Zaleski M., *Piosenka niewinności i doświadczenia* [w:] tegoż, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Zanurzeni w historii, zanurzeni w kulturze. Jacek Kaczmarek*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2009.
- Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarek wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków 2010.

Źródła internetowe

- Cejrowski W., A. Resich-Modlińska, *Piękny i bestia* z udziałem Jacka Kaczmarskiego [program telewizyjny], RTL 7, 1999, online: <https://www.youtube.com/watch?v=EAiMhC1a9pw&t>.
- Kaczmarski J., *Mury runęły, bard wydorósł*, rozmowę przepr. B. Hrybacz, „Elle” 1997, nr 4, online: <https://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/mury-runely-bard-wydoroslal>.
- Sobczak E., „*Swoj własny wróg – mój Bóg*”. 5. rocznica śmierci Jacka Kaczmarskiego, „Znak” 2009, nr 647, online: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6452008ewa-sobczakswoj-wlasny-wrog-moj-bog-5-rocznica-smierci-jacka-kaczmarskiego>.
- Sykulska K., *Jacek Kaczmarski – szkic do portretu* [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, online: <http://kaczmarski.art.pl/wp-content/uploads/2015/08/Karolina-Sykulska-Jacek-Kaczmarski-szkic-do-portretu.pdf>.

Katarzyna Ciemiera

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Odsłaniając „Kir” Szczepana Kopyta Ku formalnej analizie tomu

Wykorzystane w tytule tego szkicu, nieco enigmatyczne jak na początek, określenie „odsłanianie” jest niczym innym jak deklaracją zmierzenia się z zadaniem postawionym odbiorcom przez Szczepana Kopyta w tytule omawianego tu tomu. Kir, czarny materiał żałobny (używany do okrywania trumny), w przestrzeni tego zbioru domaga się odsłonięcia zarówno w sensie literalnym – poprzez otwarcie zupełnie czarnej okładki tomu i odkrycie jego czarnej zawartości (strony tomu są czarne) – jak i metaforycznym, poprzez podjęcie wyzwania ujawnienia piętrzących się na różnych poziomach (skrytych nie tylko w warstwie treściowej, ale i w organizacji materialnej książki oraz organizacji formalnej poszczególnych utworów) rozmaitych sensów. Wyzwania na tyle trudnego i absorbującego, że wymagającego odrzucenia dominującej perspektywy politycznego odczytywania tej poezji. Ta obierana przez interpretatorów perspektywa jest – w przypadku tej twórczości – nadal zakorzeniona w modernistycznym paradygmacie pojmowania sztuki¹. Innym słowy, mieści się ona w takich ramach, w jakich można mówić jedynie o jej autonomicznym lub politycznym (w znaczeniu jawnego wyrażania swojej stronniczości) charakterze. Zupełnie natomiast pomija się wpisana

1 Takiemu odczytywaniu tej poezji wyraźnie przeciwstawił się Jakub Skurtys, *Czytanie Kopyta. O politycznej i estetycznej lekturze poety zaangażowanego*, „Literaturoznawstwo” 2012–2013, nr 6–7, s. 39–57. Autor dokonał precyzyjnej dekonstrukcji dotychczasowych „politycznych” odczytań twórczości Szczepana Kopyta, która służyła egzemplifikacji wysuniętej przez niego tezy o rzeczywistej nieobecności popularnego w ostatniej dekadzie XXI wieku nurtu poezji zaangażowanej. Według autora formacja ta, twór na wskroś abstrakcyjny, raczej determinuje istnienie politycznej poezji, niż wskazuje na jej obecność. Pomimo trafnych rozpoznań ten sposób lektury nie został podjęty przez pozostałych badaczy.

w sztukę „polityczność” – w rozumieniu Jacques’a Rancière’a czy na polskim gruncie na przykład Przemysława Czaplińskiego oraz Kingi Dunin – zgodnie z którą teksty kultury nie istnieją w próżni aksjologicznej, lecz zawsze, niezależnie od starań twórców, odzwierciedlają jakiś światopogląd, pewną wizję świata². W takim ujęciu już strategicznie rozumiana „polityczność” literatury nie przejawiałaby się w obecności lub nieobecności spraw publicznych w dziele czy też wyraźnym zaangażowaniu twórcy w aktualne społeczne dylematy, lecz raczej w nieustannym podkreślaniu wagi każdego literackiego głosu w „demokratycznym” układzie sił, który go nie uwzględnia.

Co więcej, takie pojmowanie omawianej kategorii wydaje się też bliższe samemu autorowi, który w rozmowie dla „Ha!artu” tłumaczy to następująco: „Ja swoje teksty odczytuję jako angażujące, a nie zaangażowane, i swoją rolę w pisaniu widzę w angażowaniu do myślenia albo do rozrywki. I tyle”³. Pomimo takich deklaracji, w które obfitują publiczne wypowiedzi autora, a także nieustannie eksponowanej przez literaturoznawców teoretycznej świadomości „kulturowej” natury tekstów⁴, twórczość tę nadal wpisuje się w bardzo ograniczający polityczny paradygmat o modernistycznej proveniencji, czego najlepszym przykładem wydaje się umieszczenie Kopyta w wydanej w 2016 roku

2 Zob. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 23, 36–40; P. Czapliński, *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka* [w:] *Polityka literatury*. Przewodnik „Krytyki Politycznej”, red. K. Dunin, Warszawa 2009, s. 5–39; K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004; D. Kozicka, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków 2012, s. 213–252; J. Franczak, *Jacques Rancière. Historia literatury i polityka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 187–196.

3 „Kryzys” [z R. Dziadkiewiczem, T. Pułką, S. Kopytem, T. Charnasem rozmawia G. Jankowicz], online: <http://www.ha.art.pl/projekty/rozmowy/761-kryzys-rozmowa-z-romanem-dziadkiewiczem-tomaszem-pulka-i-szczepanem-kopytem.html> [dostęp: 10.07.2019]. Rozmowa została przeprowadzona w związku z wydaniem przez korporację Ha!art książki poetyckiej *Kryzys*, która stanowiła efekt współpracy poetek i poetów: Agnieszki Mirahiny, Jasia Kapeli, Szczepana Kopyta, Łukasza Podgórnego, Tomasza Pułki. Zob. też *Poezja, media i Marks* [ze S. Kopytem rozmawia M. Larek], „Czas Kultury” 2012, nr 2, s. 104–105.

4 Zob. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 5–38.

antologii najnowszej poezji zaangażowanej *Zebrato się śliny* pod redakcją Pawła Kaczmarek i Marty Koronkiewicz, w której to polityczne zaangażowanie poezji wyjaśniono następująco:

[...] Tym zjawiskiem jest stopniowe – coraz wyraźniejsze, coraz ciekawsze, coraz bardziej świadome – wprowadzanie do wiersza elementów społeczno-politycznych komentarzy i refleksji; coraz mocniejsze ciążenie nowej poezji ku kategorii politycznego zaangażowania⁵.

W związku z tym nawet co ciekawsze odczytania twórczości Kopyta, a w tym szczególnie *Kiru*, zwracające uwagę na nowatorstwo formalne tej poezji, ostatecznie zostały sprowadzone wyłącznie do podkreślenia politycznego charakteru tych utworów⁶.

Jedną z przyczyn zasygnalizowanych powyżej problemów badawczych związanych z jednoznaczną recepcją *Kiru* jest fakt, że twórczość Kopyta nie mieści się w żadnym z pól zakreślonych na mapie polskiej literatury po 1989 roku⁷. Tom ten – o kształcie precyzyjnie wykrojonego

5 P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, *Słowo wstępne* [w:] *Zebrato się śliny*, wybór i oprac. ciż, Kraków 2016, s. 7–8.

6 Zob. T. Cieślak-Sokołowski, P. Sobolczyk, *Czat IX – mantruję tak sobie*, „Tygiel Kultury” 2007, nr 10/12, s. 235–240; A. Święciak, *Poeta na bunt skazany* [w:] *też, Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Mikołów 2010, s. 138–141; A. Kałuża, *Rewolucjoniści i ping-pong: „możesz czuć się bezpiecznie” Szczepana Kopyta* [w:] *też, Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 29–31; K. Hoffman, *Zaangażowanie Szczepana Kopyta*, „Czas Kultury” 2012, nr 5, s. 53–59; J. Orska, *Muzyka i zaangażowanie* [w:] *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarek i in., Poznań 2014, s. 71–75; P. Kaczmarek, *Czarny prostopadłościan* [w:] *też, Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018, s. 59–61.

7 Dostrzeżony przełom, chociaż przyniósł zdecydowany opór przeciwko etycznej i metafizycznej usurpacji poezji, nie zredefiniował utrwalonej kulturowo perspektywy jej postrzegania. W rzeczywistości nie wiązał się on bowiem z wyjściem poza modernistyczną świadomość sztuki. Krótko mówiąc, ustanowił jedynie nową linię podziału w obrębie dotychczasowego, elitarnego rozumienia estetyki. W związku z tym zupełnie zrozumiałe jest, że na przykład poezja konkretna spod znaku Roberta Tekielego pomimo ujednoczonej i spójnej strategii poetyckiej nigdy nie wzbudziła takiego entuzjazmu wśród krytyków jak klasycześniejsze, lecz także estetyzujące propozycje – jak chociażby Marcina Świetlickiego czy Jacka Podsiadły – lub że liberatura, będąc gatunkiem transmedialnym *par excellence*, ciągle pozostaje na antypodach literaturoznawczego dyskursu.

kwadratu (szesnaście na szesnaście centymetrów) – na który składają się wiersze różniące się od siebie użytym krojem i wielkością fontu (w niektórych z nich zmiany obejmują nawet poszczególne wersy), rozmieszczone, najprawdopodobniej, zgodnie z regułą Mallarmégo (według której tekst nie może zajmować więcej miejsca niż 1/3 strony) – intryguje swoją materialną formą tak bardzo, że można by pokusić się o określenie go mianem liberatury lub przynajmniej wykorzystać w jego analizie „liberacką” strategię interpretacyjną⁸. Co więcej, za takim odczytaniem przemawia dołączona do *Kiru* płyta – zawierająca zarówno utwory z tomu, jak i dodatkowe autorskie kompozycje – która znacząco poszerza potencjalne pole interpretacyjne, a także kontekstowe. Z drugiej strony najważniejszym komponentem zbioru w dalszym ciągu pozostaje tekst, kształtujący znaczenia zarówno w warstwie semantycznej, jak i formalnej.

Kir nie jest więc ani poetycką hybrydą, jak chciałaby Joanna Orska⁹, ani też płytotomikiem, jak powtarza za Pawłem Kaczmarskim zdecydowana większość krytyków¹⁰. Jest po prostu zbiorem wierszy, który funkcjonuje w nowej, medialnej przestrzeni na takich samych prawach, jak każdy inny produkt kulturowy, i w takiej, a nie innej formie organizuje zbiorową wyobraźnię (wspierając pewne założenia lub też unieważniając je)¹¹. Jednakże, chociaż krytycy deklarują świadomość transmedialnego funkcjonowania literatury, która rozwinęła się wraz z przemianami w pojmowaniu estetyki (zwłaszcza tymi wskazywanymi przez Wolfganga Welscha¹²), nadal wzbraniają się przed takim holi-

8 K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury?* (zamiast wstępu) [w:] *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. 5–16; Z. Fajfer, *Po czym odróżnić liberaturę od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne)* [w:] tegoż, *Liberatura czyli Literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, wstęp W. Kalaga, Kraków 2010, s. 81–85.

9 J. Orska, *Muzyka i zaangażowanie...*, s. 73.

10 P. Kaczmarski, *Czarny prostopadłościan...*, s. 60.

11 A. Kałuża, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015, s. 8; D. Ilczuk, *Ekonomika kultury*, Warszawa 2012, s. 19–23; P. Mościcki, *Wydarzenia i gramatyka. Polityka sztuki w dobie kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności* [w:] *Dystrybucja nooawangardy*, red. Ł. Ronduda, Warszawa 2010, s. 57–58.

12 W skrócie: zgodnie z założeniami Welscha kapitalistyczna rzeczywistość podlega zjawisku estetyzacji, co oznacza, że każdy produkt, nie tylko produkt kulturowy, przyjmuje formę konstruktu estetycznego. Tym samym przeciwstawia się on klasycznej

stycznym pojmowaniem poezji. Jak słusznie dostrzega Anna Kałuża, „poezja – w odróżnieniu od sztuki czy filmu – rzadko bywa przez krytykę łączona z nowymi mediami i techniką. Jeżeli już – to na zasadzie wyjątku od tradycyjnie piśmienniczej reguły”¹³. To z kolei uniemożliwia wydobycie jej ukrytego polimedialnego i polisemiotycznego potencjału.

W związku z powyższym chciałabym przedstawić możliwy sposób odczytania tego tomu, który nieodzownie wiązałby problematyczną kategorię polityczności z estetycznymi wyborami poety. W takim ujęciu polityczne zaangażowanie pojmowane byłoby już nie tylko jako *explicite* formułowane interwencje polityczne, ale raczej jako gest na wskroś estetyczny i formalny. Z oczywistych względów pominę jednak analizę materialnej struktury organizacji książki, która chociaż ściśle powiązana jest z zagadnieniami dotyczącymi kwestii rytmu i formalnej struktury wiersza – które stanowią główny przedmiot tego szkicu – niewątpliwie zasługuje na osobne opracowanie.

Spod osłony kiru wyłania się znana czytelnikom twórczości Szczepana Kopyta kapitalistyczna rzeczywistość, której poeta przeciwstawił się żalobnym gestem. Już sam graficzny układ tytułu wskazuje, jakiego rodzaju jest to przeciwstawienie. „R” będące niemal lustrzanym odbiciem „K” (między nimi „I” pełniące funkcję lustra, pryzmatu) symbolizuje odwrócone powtórzenie, nową, krytyczną perspektywę oglądu zastanego porządku. Ten gest powtórzenia, a właściwie powtarzania, konstytuuje nie tylko przedstawiony tutaj tomik, lecz cały dotychczasowy dorobek literacki poety. Rewizjonistyczna krytyka dominującej roli pieniądza, postępującej fetyszyzacji towarów oraz współczesnych zachowań konsumenckich – stanowiąca oś tematyczną poetyckiego projektu Kopyta – kształtowana jest przy użyciu wymownych środków językowych i implikowanego przez nie „otępiającego” rytmu „płynnej” rzeczywistości. W dużym uproszczeniu: opisany tutaj mechanizm

definicji estetyki, która sankcjonowała modernistyczną autonomię dzieł sztuki. Zob. W. Welsch, *Aesthetics Beyond Aesthetics. Towards a New Form of the Discipline*, „Literature & Aesthetics” 1997, vol. 7, s. 7–8.

13 A. Kałuża, *Pod grą...*, s. 34.

kreacji świata przedstawionego odzwierciedla poetykę popularnego w ostatniej dekadzie XXI wieku kierunku poezji zaangażowanej. Jednakże odczytywanie twórczości Kopyta, skądinąd jednego z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli tego nurtu, jedynie przez pryzmat zaproponowanego przez krytyków i literaturoznawców modelu uniemożliwia zauważenie tego, co w tej poezji wydaje się najistotniejsze.

Repetytywna zasada kompozycyjna, na której opiera się semantyczna i formalna warstwa utworów w każdym z tomów, począwszy od [*Yassu*] z 2005 roku, zyskuje w *Kirze* zupełnie inną realizację. Powtórzenie ujawnia się bowiem w różnicy, której odkrycie pozwala dostrzec wyjątkowość pojedynczego cyklu poetyckiego, zarówno w przestrzeni treściowej, jak i kompozycyjnej.

W polu semantycznym *Kir*, pomimo jawnej kontynuacji imperatywnej dykcji politycznego angażu i buntu (tak charakterystycznej dla „zaangażowanych” poetów), nie stroni także od introspektywnej refleksji nad własną politycznością i jej znaczeniem. Ten cykl poetycki stanowi więc propozycję, która nawiązując do tematyki i kompozycji wcześniejszych tomów, implikuje odmienne znaczenia. Z jednej strony tomik ten bezceremonialnie eksponuje swoje, rzeczywiście radykalne, ostrze krytyczne (najwyraźniej widoczne już w poprzedzającym go *Buchu* z 2011 roku), z drugiej znowu podkreśla swoją bezradność wobec pochłaniającej wszystko kapitalistycznej rzeczywistości (ujawniającą się także w pierwszych dwóch tomach: [*Yassie*], *Możesz czuć się bezpiecznie*). Wiersze komentujące aktualne wydarzenia społeczne, nierzadko przypominające swoją kompozycją protest songi – takie jak na przykład *Kto zabił Jolantę Brzeską* – oraz jawnie demonstrujące swój bunt, a właściwie zgodnie z dialektyką *Kiru* „artykułujące swój wkurw” (z *iuvenes dum sumus*) – jak na przykład *Uderzenie* – występują więc w tomie obok utworów demaskujących iluzoryczność takiego działania (jak chociażby *Młynek* kończący cykl, w którym podkreślono: „mechanizmy młynka społecznego / nie leżą na widoku / kule wtapiają się w ciała / pchane niewidzialną siłą”, KR 126)¹⁴. Co więcej, poszczególne ostre, nonkonformistyczne deklaracje zostają podane w wątpliwość nawet w obrębie jednego wersu, jak chociażby w *iuvenes dum sumus*,

¹⁴ Wszystkie cytaty z *Kiru* za: S. Kopyt, *Kir*, Poznań 2013, w nawiasie podano skrót „KR” oraz numer strony, na której znajduje się cytowany fragment [przyp. red.].

gdzie budowane przez kilka stron pragnienie buntu, krzyku zostaje zakwestionowane przez infantylnie brzmiący, prymitywny okrzyk „dum, dum dum” (KR 16).

Przedstawione do tej pory spostrzeżenia najtrafniej ilustruje „pytanie” (podkreślone jedynie intonacyjnie) zadane we wspomnianym przed momentem wierszu otwierającym *Kir* (*iuvenes dum sumus* nawiązującym, rzecz jasna, do studenckiej pieśni hymnicznej *Gaudeamus igitur, iuvenes dum sumus*): „czy to normalny stan może pomoże nam buch [...]” (KR 6). Tom nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na tę wątpliwość. Przedstawia on jednak podmiot, który wyraźnie opowiada się po stronie buntu. Z jego perspektywy dążenie do sprzeciwu zawsze będzie słuszne, niezależnie od faktycznej możliwości jego wyrażenia.

Ta jednoczesna niemożność i konieczność działania wyznacza pole semantyczne *Kiru*, którego wymowa zostaje dodatkowo wzmocniona licznymi zabiegami formalnymi opierającymi się przede wszystkim na repetycji. Istota tego tomu skrywa się w jego przemyślanej kompozycji, która ma na celu odzwierciedlenie mechanizmu „otępiającego” rytmu kapitalistycznej rzeczywistości. Podczas lektury *Kiru* warto mieć na uwadze, że to „otępiające” działanie kapitalizmu opisano we wcześniejszych tomikach, zwłaszcza w *Buchu*. Tam też jednostajny, nieco transowy rytm wierszy ustępuje miejsca dynamicznym zmianom stylistycznym w muzycznych kompozycjach (od rapu, przez rock, punk, reage aż do techna i psychodeli). Inaczej jest w *Kirze* – to wiersze, a nie utwory muzyczne, charakteryzują się tu bogactwem brzmieniowym. Utrzymana w pulsującym rytmie bluesa płyta *Kir* wzmacnia przesłanie tak skonstruowanego tomiku, który, jak już wspominałam, opiera się na repetycji rozumianej tutaj dwojako. Z jednej strony: jako powielanie pewnych jednostek intonacyjno-składniowych oraz motywów tematycznych w przestrzeni kompozycyjnej tomu, z drugiej: jako powtarzanie pewnych, ugruntowanych już kulturowo, retorycznych zabiegów, mieszczących w sobie niezliczoną ilość dykcji, które poeta wykorzystuje do budowy własnej „wieży Babel”.

Każdorazowa lektura poematów z cyklu poetyckiego (poza nielicznymi wyjątkami, jak na przykład *Młynek* czy *gwiazdy*, które są utworami zdecydowanie krótszymi, o wyraźnie metatekstowym charakterze) może sprawiać trudność. Jest to spowodowane nagromadzeniem w nich skupień syntaktycznych złożonych ze skandowanych fraz, sloganów,

łatwo przyswajalnych nagłówków oraz słów kluczy pochodzących z różnych rejestrów językowych, które zostały włączone w nienaturalnie rozciągające się porządki zdań i dłuższych wypowiedzi. Tak pomyślaną narrację, nawiązującą do oralnego żywiołu mowy poetyckiej, konstytuuje graficzne rozplanowanie wierszy, zgodnie z którym każda strofa umieszczona została na osobnej stronie, a ważniejsze części zaznaczone zmianą kroju lub stopnia pisma. W rzeczywistości jest to jednak podział sztuczny, który zupełnie zatracą się przy słuchowej percepcji tomu. W trakcie lektury wyczuwalny jest wyraźny dysonans między tym, co zapisane, a tym, co usłyszane. Poddając się naturalnemu tokowi tak skomponowanej mowy wiązanej, zupełnie zatracamy sens wypowiedzi. W pamięci pozostają jedynie wybijające się z rytmu pusto brzmiące frazy. W ten sposób odbiorca zostaje wciągnięty w kapitalistyczny żywioł brzmienia, który dla uproszczenia można by za Joanną Orską nazwać muzycznym. Krytyczka choć dostrzegła walory brzmieniowe tej poezji, nie zwróciła uwagi na ich funkcjonalność i powiązanie z nieustannie powracającymi wątkami tematycznymi. W takim ujęciu należałoby zastanowić się nad potrzebą aplikacji pojęcia „muzyczności”, które bez uprzedniej problematyzacji wydaje się więcej zaciemniać niż rozjaśniać¹⁵.

Z kolei jeśli by wierzyć słowom poety, który wyraźnie opowiadał się za utożsamianiem poezji z muzyką, nonsensem wydaje się mówienie o „muzyczności” poezji, dla której w tym konkretnym przypadku właściwość ta jest naturalną cechą. W ujęciu Kopyta poezja najnowsza może natomiast inspirować się muzyką ze względu na jej prowokujący i angażujący do działania charakter¹⁶. W dużym uproszczeniu: wydaje się, że do tego właśnie zmierza projekt poetycki Kopyta – do upodobnienia poezji do muzyki właśnie, lecz nie w sensie asymilacji kompozycyjnej, fonetycznej (to upodobnienie będzie raczej podrzędne względem podstawowego celu), lecz właśnie społecznej, umożliwiającej wpisanie najnowszej poezji w dwudziestowieczną tradycję muzyczną oporu. Związana jest ona z dowartościowaniem w muzyce repetytywnych struktur, które jeszcze na początku XX wieku kojarzone były – zarówno

15 J. Orska, *Muzyka i zaangażowanie...*, s. 77–79.

16 S. Kopyt, *Muzyka, która niesie bunt* [rozmawia A. Gruszczyński], „Notes Na 6 Tygodni” 2011, nr 72, s. 171–175.

w europejskiej praktyce kompozytorskiej, jak i w szerszym ujęciu filozoficznym – wyłącznie z regresem, negatywnie konotowanym transem, prymitywizmem, a także autorytatywnym językiem władzy. Wpływy pozaeuropejskich kultur naznaczyły większość stylów muzycznych drugiej połowy XX wieku (w tym szczególnie tych o charakterze rewolucyjnym), które nie miały na Zachodzie wzorów muzyki repetycyjnej oraz statycznej harmonicznej¹⁷. W ten sposób dokonało się rzeczywiste otwarcie na inny niż uprzywilejowany w Europie sposób kompozycji, który stał się podstawowym nośnikiem buntu. Jak słusznie dostrzegł Kopyt:

W latach 60. „rewolucja” rozpoczęła się od ruchów antywojennych na amerykańskich uniwersytetach. Potem połączyło się to z perspektywą hispierską [sic!], która eksperymentowała z psychodelikami. Nastąpił rozwój techniczny i zmiana sposobu produkcji. Kiedy muzyka stała się nośnikiem buntu, idee zaczęły docierać do społeczeństwa. Można powiedzieć, że oni coś wywalczyli¹⁸.

W takim ujęciu polityczny wymiar *Kiru* przejawia się w gruncie rzeczy w specyficznym dla Kopyta sposobie kształtowania wypowiedzi poetyckiej. Zgodnie z intuicją Kaczmarek można by utwory z *Kiru* przyrównać do *jazz poetry* Saula Williama, a zwłaszcza do tomu *, said the shotgun to the head.*, w którym kluczowym medium przekazu jest nie tylko treść, lecz także sama materialna organizacja książki¹⁹. Bardziej uzasadnione jednak w tym kontekście wydaje się porównanie *Kiru* do samego nurtu *jazz poetry*, wpisującego się w szerszy kierunek *spoken poetry*, nawiązującego, rzecz jasna, do tradycji poezji oralnej. Znamienne dla przedstawicieli tego nurtu, jak na przykład wspomnianego już Saula Williama czy Amiriego Baraki, jest

17 Zob. na przykład S. McClary, *Rap, minimalizm i struktury czasowe w muzyce końca XX wieku* [w:] *Kultura dźwięku: teksty o muzyce nowoczesnej*, red. i wyb. C. Cox, D. Warner i in., tłum. J. Kutyła i in., wstęp M. Libera, Gdańsk 2010, s. 363–366; S. Reich, *Muzyka jako stopniowy proces* [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 382–384; A. Ross, *Doktor Faust. Schönberg, Debussy i atonalność* [w:] tegoż, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. A. Laskowski, Warszawa 2016, s. 50–56.

18 S. Kopyt, *Muzyka, która niesie bunt...*, s. 173.

19 P. Kaczmarek, *Czarny prostopadłościan...*, s. 62–63.

nieustanne podkreślanie przynależności ich twórczości do muzycznej tradycji kontestacyjnej, na którą składają się – w ich mniemaniu – także późniejsze style muzyczne (jazz, rap)²⁰. W związku z tym dążą oni do urzeczywistnienia (w najszerszym, reprezentowanym przez Barakę, znaczeniu tego słowa) bluesowej literatury, która nie opierałaby się na prostym powieleniu muzycznych chwytów w tekstach, lecz jedynie na ich subtelnym zasugerowaniu. W powyższym ujęciu taki rodzaj „muzyczności” – czy jak należałoby raczej powiedzieć: muzycznych nawiązań – służyłby wskazaniu niepozostawiających wątpliwości źródeł poetyckiej inspiracji oraz wyznaczeniu niektórym (na przykład typowo bluesowym, jazzowym, czy rapowym) muzycznym chwytom (bo trudno tu mówić o transpozycji konkretnych figur) nowej funkcji w odmienionej sytuacji społecznej i politycznej²¹.

W tym względzie Kopyt wyraźnie wpisuje się w ten schemat myślenia, o czym świadczy już jego książkowy debiut [*Yass*], którego zamysł został powtórzony w kolejnych tomach²². Z perspektywy bluesowego paradygmatu estetyczno-światopoglądowego (pojmowanego szeroko, jako zarzewie muzycznych kultur kontestacyjnych) można także odczytać niektóre wiersze z *Kiru*. Szczególnie ciekawe wydaje się wykorzystanie tego bluesowego pryzmatu w lekturze *iuvenes dum sumus*, w którym niektóre zabiegi (zwłaszcza powtórzeniowe) przez zastosowanie i semantykę nawiązują do muzycznego sposobu

20 Ten sposób rozumienia bluesa Baraka wyjaśnił we wstępie do swojej książki (składając jedną z pierwszych pozycji proponujących tak szerokie pojmowanie bluesa), A. Baraka, *Blues music. Negro people in White America*, New York 1963, s. 9–12.

21 Zob. na przykład: J. Gennari, *Baraka's Bohemian Blues*, „African American Review” 2003, № 2/3, vol. 37, s. 253–260; W.J. Harris, „How you sound??”. *Amiri Baraka Writes Free Jazz* [w:] *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, ed. R. O’Meally, B.H. Edwards, F.J. Griffin, Columbia 2004, s. 311–322; C. Hayman, *People's Poetics. Amiri Baraka, Hip-hop, and the Dialectical Struggle for a Popular Revolutionary Poetics*, „The Massachusetts Review” 2009, № 1–2, vol. 50, s. 84–95.

22 *Yass*, definiowany czasem jako osobny styl muzyczny (powstały w Bydgoszczy w latach 90.), jest w rzeczywistości konglomeratem różnych gatunków, łączącym elementy folku, jazzu, punk rocka i muzyki improwizowanej. Za pomocą różnych stylów muzycznych tworzy więc zupełnie nową jakość brzmieniową. Ta sama zasada funkcjonuje w twórczości Kopyta. Rejestruje on różne sposoby wypowiedzi i umożliwia im wybrzmienie w zupełnie nowej, poetyckiej przestrzeni. Tym samym, rzecz jasna, pozbawia je ich pierwotnego znaczenia i wykorzystuje na własny użytek.

ich rozumienia. W utworze tym mowa wiązana – bardzo podobnie jak w tekstowej formie bluesa²³ – w pozbawionej znaków przestankowych kompozycji wymyka się porządkowi metrycznemu oraz racjonalnym regułom składniowym i intonacyjnym. Nie tylko metaforycznie, lecz także dosłownie „pisze historię, która przekracza ulice, rzeki, mosty i miejskie parki”, zatrzymując się jedynie na konstytuujących rytm nieustannie powtarzanych formułach (takich jak na przykład „mój brzuch, twój brzuch i wszystkie głodne brzuchy”, „mój nos, twój nos i wszystkie zasmarkane nosy”, „moje stopy, twoje stopy i tupot wszystkich stop”) oraz silnie wybrzmiewających, wypływających znaczeniowo słowach kluczach – symbolach kapitalizmu (dla przykładu: „kebab”, „staż”, „praca zdalna”):

mój brzuch twój brzuch i wszystkie głodne brzuchy
 piszą historię która przekracza ulice rzeki mosty parki
 gdzie przykuca i wiąże sznurowadło
 mogłaby się powiesić ale stawia na wkurw

tykanie w klawiaturę ze zgarbionym grzbietem
 nieustanna kwarantanna w punkcie kebab
 niby karawana i wakacje bez atrakcji luz
 niby staż niby praca zdalna niby kwarantanna
 to normalny stan co na to twój brzuch
 czy to normalny stan może pomoże nam buch

mój nos, twój nos i wszystkie zasmarkane nosy
 [...]

(KR 5–7)

Dostrzegalna tu zasada powtarzalności, analogicznie jak w bluesie, nie sugeruje zatem możliwości kontynuacji toku wierszowego, nie służy ewokacji wrażenia cykliczności, trwania, lecz jawi się jako spójna, przemyślana całość – by tak metaforycznie rzec, ruch ograniczony

23 Zob. M. Taft, *The Blues Lyric Formula*, New York 2006, s. 25–57; J.T. Tilton, *Lyrics. Meaning and Significance [w:] Downhome Blues Lyrics. An Anthology from the Post-World War II Era*, ed. tenże, Boston 1981, s. 23–31.

i uobecniiony – z wyraźnie zaznaczonym wprowadzeniem *statement* („mój brzuch, twój brzuch i wszystkie głodne brzuchy piszą historię”) oraz konkluzywnym i sugestywnym zakończeniem („iuvenes dum sumus / iuvenes dum sumus / dum / dum / dum”); subtelnie lub ironicznie wyrażającym wspólnotowy sprzeciw wobec zastanej, ubezwłasnowolniającej marginalizowanej jednostki, rzeczywistości. Ponadto można też usłyszeć tak charakterystyczne dla bluesa spowalnianie rytmu, które uzyskiwane jest tutaj przez odpowiedni dobór i układ poszczególnych słów oraz skupień syntaktycznych, a także przemyślane rozmieszczenie pauz²⁴. Lektura powyższego wiersza w perspektywie bluesowego paradygmatu (a uszczegółowiając: bluesowego rozumienia formularności) przywołuje muzyczną tradycję walki z klasowością, z systemem oraz oficjalnie panującymi, sankcjonowanymi przez ten ustrój dyskursami. Literalnie celowość tego zabiegu została wyjaśniona chociażby w wierszu o intrygującym tytule *wiersz w którym lauryn hill zapoznaje się z szeroką problematyką wpływu światowego kryzysu kapitalizmu na sytuację w Europie na przykładzie polityki lokalowej miasta Poznania*. Już sam tytuł tego wiersza wskazuje, że Lauryn Hill – amerykańska piosenkarka rhythm and blues, która w przestrzeni utworu funkcjonuje jako emblemat bluesowej tradycji kontestacyjnej – staje się właściwym symbolem oporu przeciwko kapitalistycznemu ustrojowi w nic nie znaczącym z perspektywy Europy Poznaniu i panującego w nim systemu. Znaczenie tej walki zostaje podsumowane w wyraźnie odartej z ironii, klarownej deklaracji:

to nieprawda, że w nowym jorku
muzycy najusilniej

namierzają centrum tonalne²⁵
linia frontu przebiega

24 M. Taft, *The Blues Lyric Formula...*, s. 10–11; J. Niedziela, *Blues [w:] tegoż, Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2009, s. 64–65.

25 Centrum tonalne to termin *stricte* muzyczny oznaczający z punktu widzenia harmonii jedną z trzech głównych funkcji systemu dur-moll, zaraz obok dominanty i subdominanty.

także przez mój i twój łeb
co razem są jak sklep
(KR 36–38)

Na uwagę zasługuje też ciągnący się rytm *Uderzenia*, który wzorowany na profetycznych zapowiedziach zagłady (ten biblijny sposób narracji stanowi tutaj swego rodzaju fundament kompozycyjny), przejmuje oficjalnie sankcjonowane medialne dyskursy, by mówić o rzeczywiście istotnych, aktualnych problemach społecznych. Tak pomyślany rytm, stanowiący mieszanekę różnych stylów i tradycji, nie pozwala jednak klarownie wybrzmieć tej radykalnej, aczkolwiek przemyślanej krytyce. Wystarczy choćby spojrzeć na jedną ze strof tego wiersza:

biedni zjednoczą się w stada i zaproszą was na wyprzedaj idei, waszych
[idei, o tak
płaski darwinizm oświecenie w gumowych rękawiczkach kłamliwy
[autorytaryzm
oto co czeka was celebrcanci kapitalizmu posiadacze kręcący młynkiem
[do mięsa wy
którzy chcieliście zatkać nam usta alkoholem i mięsem
iluzjami buntu i poetyką reklam spojrzcie na nizinę
(KR 48)

Z tego samego względu warto też zwrócić uwagę na transowy rytm wiersza *Sos keczup*, który ilustruje konkretną sytuację – kupno zapiekanki – i za pomocą alogicznego ciągu powielanych części składowych bazowego zdania (które opisuje tę sytuację) oddaje istotę pewnego wyścinka kapitalistycznego świata. Najlepiej rytm ten podsumowuje samo zakończenie utworu, które zdaje się nawiązywać do hipnotycznych, może nawet i halucynacyjnych wizji podmiotu tekstowego:

dobry wieczór
dobry wieczór

dobry wieczór
dobry wieczór

dobry wieczór
dobry wieczór

sos keczup
sos keczup

dobry wieczór
sos keczup

dobry wieczór
sos keczup

dobry wieczór
sos keczup

sos keczup
sos keczup
(KR 79–86)

Poza tym nie brakuje w tym tomie również bardziej oczywistych zabiegów formalnych opierających się na wyzyskaniu regularności klasycznych porządków metrycznych (jak na przykład w wierszu *Plan*, który może nasuwać skojarzenie z „tańcem” amfibrachów w *Walcu* Czesława Miłosza, czy w *Uderzeniu*, którego wyraźną inspiracją jest manifest pokoleniowy Aleksandra Świętochowskiego *My i wy*) czy wykorzystujących znane, często już zużyte chwytły literackie, jak w wierszu *Wstań Piotrze zabijaj i jedz*, w którym powtarzany jest gest odmowy uczestnictwa „w powołaniu Piotra” w konsumpcjonistycznym świecie: „nie będziemy mieli na piwo / nie będziemy rozkręcać imprez / żadnych bitów / żadnych haseł o wolności za umowy o dzieło” (KR 19). Poszczególne kompozycje wierszowe opierają się na powtórnym wykorzystaniu pewnych konwencji gatunkowych, aktualnych i przestarzałych już sposobów mówienia oraz na świadomym nawiązywaniu do tradycji literackiej. Czytelnik musi sam odnaleźć się w gąszczu tych odniesień, a następnie wyróżnić elementy tak poskładanej mozaiki.

Z wykreowanej w ten sposób rzeczywistości zasadzającej się na powtórzeniach pewnych motywów, jednostek intonacyjno-składniowych,

całych dyskursów i ich elementów wyłania się „płynny”, ahistoryczny podmiot, który klarownie manifestuje swoje „ja” będące w świecie i będące jednocześnie całym światem, innymi słowy utożsamione z każdym buntującym się głosem: „jestem ziemią więc jestem / jestem wodą więc jestem / jestem powietrzem jestem” (*Uderzenie*, KR 53). Podmiot jest więc nie tylko prawodawcą porządku tekstowego, lecz podobnie jak projektowany przez niego odbiorca, również jego częścią. W wierszu *gwiazdy*, w którym porządek domniemanej, oczekiwanej rzeczywistości zaprzecza aktualnej sytuacji społecznej, podmiot wyraźnie deklaruje „jesteśmy dziećmi gwiazdy bez nazwy” (KR 92). To nawiązanie do biblijnej historii o potomstwie Abrahama uwypukla katastrofę jednostek bez tożsamości, zlewających się w masę ludzką.

W tych paru przedstawionych tutaj interpretacyjnych propozycjach widać więc, że *Kir* wcale nie musi być lekturą oczywistą, rażącą niektórych czytelników swoim jawnym krytycyzmem. Polityczne zaangażowanie, które bez wątpienia daje się wyczytać z tego tomu, może zostać ukazane z różnych perspektyw, co umożliwia otwartość formalna *Kiru*. Opisana przeze mnie zasada repetytywności jest tylko jednym z możliwych sposobów ujęcia nieustannie podejmowanej przez Kopyta kwestii konieczności buntu. Pozostałe skrywają się w (nierzadko zasłanianym przez proste pytania „jaki jest”, „czym jest”) szeregu wątpiwości dotyczących tego, w jaki sposób i dlaczego tak właśnie przedstawia się ukazana rzeczywistość. Wydaje się bowiem, że eksponujący swoją poetyckość *Kir* domaga się takowych poszukiwań. Dlatego może warto nie tylko przyjąć kir, ale również go odsłonić?

Bibliografia podmiotowa

Kopyt S., *Kir*, Poznań 2013.

Bibliografia przedmiotowa

Baraka A., *Blues music. Negro people in White America*, New York 1963.
Cieślak-Sokołowski T., P. Sobolczyk, *Czat IX – mantruję tak sobie*, „Tygiel Kultury” 2007, nr 10/12.

- Dunin K., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004.
- Fajfer Z., *Liberatura czyli Literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, wstęp W. Kalaga, Kraków 2010.
- Franczak J., *Jacques Rancière: historia literatury i polityka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3.
- Gennari J., *Baraka's Bohemian Blues*, „African American Review” 2003, № 2/3, vol. 37.
- Harris W.J., „How you sound??”. *Amiri Baraka Writes Free Jazz* [w:] *Uptown Conversation. The New Jazz Studies*, ed. R. O'Meally, B.H. Edwards, F.J. Griffin, Columbia 2004.
- Hayman C., *People's Poetics. Amiri Baraka, Hip-hop and the Dialectical Struggle for a Popular Revolutionary Poetics*, „The Massachusetts Review” 2009, № 1/2, vol. 50.
- Hoffman K., *Zaangażowanie Szczepana Kopyta*, „Czas Kultury” 2012, nr 5.
- Ilczuk D., *Ekonomika kultury*, Warszawa 2012.
- Kaczmarski P., M. Koronkiewicz, *Słowo wstępne* [w:] *Zebrano się słiny*, wybór i oprac. ciż, Kraków 2016.
- Kaczmarski P., *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018.
- Kałuża A., *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przelomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.
- , *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015.
- Kopyt S., *Muzyka, która niesie bunt* [rozmawia A. Gruszczyński], „Notes Na 6 Tygodni” 2011, nr 72.
- Kozicka D., *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków 2012.
- McClary S., *Rap, minimalizm i struktury czasowe w muzyce końca XX wieku* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. i wyb. Ch. Cox, D. Warner i in., tłum. J. Kutyla i in., wstęp M. Libera, Gdańsk 2010.
- Mościcki P., *Wydarzenia i gramatyka. Polityka sztuki w dobie kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności* [w:] *Dystrybucja nooawangardy*, red. Ł. Ronduda, Warszawa 2010.
- Niedziela J., *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2009.
- Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*

- [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
- Orska J., *Muzyka i zaangażowanie* [w:] *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarewski i in., Poznań 2014.
- Polityka literatury. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. K. Dunin, Warszawa 2009.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Reich S., *Muzyka jako stopniowy proces* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. i wyb. Ch. Cox, D. Warner i in., tłum. J. Kutyla i in., wstęp M. Libera, Gdańsk 2010.
- Ross A., *Reszta jest balasem. Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. A. Laskowski, Warszawa 2016.
- Skurtys J., *Czytanie Kopyta. O politycznej i estetycznej lekturze poety zaangażowanego*, „Literaturoznawstwo” 2012–2013, nr 6–7.
- Święściak A., *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Mikołów 2010.
- Taft M., *The Blues Lyric Formula*, New York 2006.
- Titon J.T., *Lyrics. Meaning and Significance* [w:] *Downhome Blues Lyrics. An Anthology from the Post-World War II Era*, Boston 1981.
- Van Rijn G., *Imagery in the lyrics. An initial approach* [w:] *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, ed. A.F. Moore, Cambridge 2002.
- Welsch W., *Aesthetics Beyond Aesthetics. Towards a New Form of the Discipline*, „Literature & Aesthetics” 1997, vol. 7.

Ludmyła Berbeneć

ORCID: 0000-0001-7199-7547

Instytut Literatury im. T.H. Szewczenki NAN Ukrainy

„Inni ludzie” Doroty Masłowskiej jako przykład dalszych eksperymentów z formą

Audiowizualny wymiar utworów Doroty Masłowskiej

Twórczość Doroty Masłowskiej charakteryzują ciągłe eksperymenty z formą i zwroty ku kulturze audiowizualnej. O świadomym i programowym opracowaniu specyficznej formy tworzonych przez pisarkę tekstów świadczą jej liczne wypowiedzi, między innymi odpowiedź udzielona w wywiadzie na pytanie, czy po wydaniu debiutanckiej powieści długo szukała tematu na nową: „Ja się nie znam, ale tematu się chyba nie szuka, temat rośnie wszędzie z powszechnością pokrzywy, szuka się raczej formy, która to wszystko pociągnie”¹.

W prawie wszystkich książkach Masłowskiej oprócz tekstu czytelnik odnajdzie elementy sztuk wizualnych. W *Pawiu królowej*² i *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*³ z ilustracjami Macieja Sieńczyka⁴, które to pozycje ukazały się w wydawnictwie Lampa i Iskra Boża

1 W. Staszewski, *Dorota Masłowska – rozmowa o nowej książce „Paw królowej”*, online: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,2715357.html> [dostęp: 3.09.2019].

2 D. Masłowska, *Paw królowej*, il. M. Sieńczyk, Warszawa 2005.

3 Taż, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, il. M. Sieńczyk, Warszawa 2005.

4 Omawiając ilustracje do wspomnianej edycji debiutanckiej powieści Masłowskiej, Dorota Jarecka pisze: „Nadzwyczajny jest jednak kształt plastyczny tej książki. Myśl, by literaturę podeprzeć bliską pokoleniowo plastyką, pojawiła się już w pierwszym wydaniu *Wojny polsko-ruskiej...*, do której okładkę zrobił Krzysztof Ostrowski [...]. Do drugiego wydania Ostrowski zrobił kolorowe ilustracje. Jednak to, co zrobił w najnowszym wydaniu Maciej Sieńczyk, to nie tylko ciekawa okładka i ilustracje. To także wędrujący przez całą książkę komiks, własna mininarracja powiązana z tekstem, ale odrębna”. Jak podkreśla Jarecka, *Paw królowej* był debiutem Sieńczyka w roli projektanta książek: „Kwadratowy format *Pawia...* zaproponowała pisarka, sugestia, by okładka była w stylu

w 2005 roku, znalazły się wstawki z czarno-białymi „komiksami”. Zbiór *Dwa dramaty zebrane*⁵, na który składają się sztuki *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* i *Między nami dobrze jest*, zdobią zaś kolorowe zdjęcia z różnych spektakli teatralnych wystawianych na ich podstawie. Wizualizacja (nawet statyczna) zaproponowana czytelnikowi w tej formie stwarza swoistą „iluzję” odgrywania utworów dramatycznych na scenie, łącząc w ten sposób dwa media (literackie i teatralne)⁶. Podobną strategię obrał wydawca, przygotowując czwartą edycję „powieści dresiarskiej”⁷ *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*⁸, w której zostały zamieszczone kadry z ekranizacji (reż. Xawery Żuławski)⁹. Kolejne publikacje autorki, zbiory felietonów *Więcej niż możesz zjeść. Felietony parakulinarne* (2015), *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* (2017) i *Jak przejąć kontrolę nad światem 2* (2020) także zawierają kolorowe ilustracje¹⁰, podobnie jak książka *Jak zostałam wiedźmą* (2014), którą sama autorka określiła jako „opowieść autobiograficzną dla dorosłych i dzieci”¹¹. Choć edycja najnowszego dzieła Masłowskiej *Inni ludzie*¹² też zawiera ilustracje, to w odróżnieniu od wspomnianych wcześniej wydań jej utworów mają one zdecydowanie podrzędny charakter wobec tekstu. Co ciekawe, w utworach pisarki pojawiają się

secesyjnym, wyszła od wydawcy. [...] Okładka *Parwia...* jest w dwóch kolorach, które są sztandarowymi barwami secesji – ruda czerwień i oliwkowa zieleń”, D. Jarecka, „*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*”, *Masłowska, Dorota*, online: <http://wyborcza.pl/1,75517,2791492.html> [dostęp: 3.09.2019].

5 D. Masłowska, *Dwa dramaty zebrane*, Warszawa 2010.

6 Chociaż nie warto zapominać o komercyjnym aspekcie zamieszczenia tych ilustracji w książkach, to zabieg ten pozwala również czytelnikowi porównać odmienne style pracy nad inscenizacją sztuki reprezentowane przez różnych reżyserów.

7 D. Jarecka, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną...*

8 D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2009.

9 Warto zauważyć, że edycja ta ukazała się kilka miesięcy wcześniej (styczeń 2009) niż sam film (maj 2009), a zatem była jego wizualną zapowiedzią, gdyż na okładce umieszczono zdjęcia odtwórców głównych ról (Borys Szyc – Silny, Roma Gąsiorowska – Magda). W 2009 roku wydano też po raz pierwszy audiobook *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*.

10 Tylko powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty* (2012) nie jest ilustrowana.

11 D. Masłowska, *Jak zostałam wiedźmą*, Kraków 2014.

12 Taż, *Inni ludzie*, Kraków 2018; *Inni ludzie* to najnowsza zwarta książka Masłowskiej w odróżnieniu od wydanego w 2020 roku zbioru felietonów *Jak przejąć kontrolę nad światem 2*.

także efekty audialne, zwłaszcza w *Parwiu królowej* i *Innych ludziach*.

Warto podkreślić, że działalność artystyczna Masłowskiej obejmuje formy audiowizualne. Pisarka zagrała samą siebie w filmie *Wojna polsko-ruska*, nagrała płytę muzyczną *Społeczeństwo jest niemiłe*, na której zaśpiewała piosenki własnego autorstwa pod pseudonimem Mister D.¹³, oraz rapowała w trailerze książki *Inni ludzie*¹⁴.

Celem niniejszego artykułu jest omówienie rozmaitych eksperymentów z formą w *Innych ludziach*, zwłaszcza intermedialnych i gatunkowych, jak również zestawienie utworu z *Parwiem królowej*, w którym zastosowano podobne rozwiązania formalne.

Hybrydyczność i intermedialność.

Od *Pawia królowej* (2005) do *Innych ludzi* (2018)

Parw królowej częściowo podporządkowany jest rytmowi hip-hopowej piosenki. Czytelnik ma tutaj do czynienia z eklektyczną mieszanką języka potocznego, elementów żargonu, wyrazów stylu wysokiego, różnych haseł, leksyki komputerowej, kulturowych sztamp, tekstów piosenek, nazw znaków towarowych i tak dalej. Masłowska gra tu również z językiem literatury pięknej, na końcu książki podaje „wykorzystane sample i trawestacje” (PK 153)¹⁵, gdzie odwołuje się do Mirona Białoszewskiego, Marcela Prousta, Jules’a Verne’a, Zbigniewa Herberta, Bohumila Hrabala, Witolda Gombrowicza i innych.

Do tekstu tej swoistej „powieści-piosenki” wplątane są odwołania do znanych postaci, często o charakterze ironicznym, na przykład: „jak mawiał Platon: «let nurse give you a shot»” (PK 14), „ach gdyby tak nie być nim tylko dobrym uczciwym Szwedem, Knutem, Hamsunem albo choćby Alfredem” (PK 19); „ja będę mieć na imię Lina a on Hans

13 Więcej na temat projektu zob. M. Świetlicki, *High, Pop, or Trash? Mister D.’s Rude Society of Submissive Consumers*, „Literatura Ludowa” 2017, nr 6, s. 39–51.

14 Zob. D. Masłowska, „*Inni ludzie*”. *Official book trailer*, reż. A. Terpińska, online: <https://www.youtube.com/watch?v=G8KGWvoS7zg> [dostęp: 3.09.2019].

15 Wszystkie cytaty z *Innych ludzi* oraz *Pawia królowej* Doroty Masłowskiej pochodzą z tejże, *Inni ludzie*, Kraków 2018 oraz tejże, *Parw królowej*, il. M. Sieńczyk, Warszawa 2005; w nawiasie podano skróty odpowiednio „IL” i „PK” oraz numer strony, na której znajduje się cytowany fragment [przyp. red.].

Christians Andersens” (PK 26). Czytelnik znający polską scenę muzyczną rozpozna wprowadzone do tekstu fragmenty współczesnych piosenek, na przykład słowa z wydanego w 2003 roku utworu *Jak zapomnieć* (zob. PK 20)¹⁶ wykonywanego przez hip-hopowy zespół Jeden Osiem L czy z rockowej piosenki *List* (zob. PK 26)¹⁷ formacji Hey z 1994 roku.

Sama Masłowska powiedziała w jednym z wywiadów, że tworzyła w *Pawiu królowej* „fristajl”, lecz o nierapowej tematyce:

[...] mc Doris jednocześnie kpi ze swojego fristajlu, zniekształca go, sama tematyka przecież jest zupełnie niehiphopowa, to jest pastisz. Kto rapuje o świadkach Jehowy? Z trzeciej strony mc Doris gotuje te swoje butelki i jest absolutną parodią zajebistego rapera w bluzie FUBU, więc modłę się, aby nikt mi nie powiedział: przecież to nie jest żaden hip-hop – bo padnę z zażenowania. Wreszcie jest tak, że tutaj nie ma ziomali – są ekspedientki, piosenkarze, menedżerowie, kobiety z dziećmi, kariera medialna i kultura patriarchalna¹⁸.

Wyróżniona Nagrodą Literacką Nike powieść jest więc oryginalną próbą połączenia elementów różnych gatunków (piosenka, powieść) i rodzajów sztuki¹⁹ w jednym utworze, co świadczy o metagatunkowych i intermedialnych możliwościach swobodnego postmodernistycznego pastiszu Masłowskiej, oznaczonego ironią i grą z już gotowymi samplami i tekstami.

Do tej formy autorka powróciła poniekąd w swoim intermedialnym utworze *Inni ludzie*. Już sama okładka sugeruje, że jest to zarówno książka, jak i poniekąd dzieło „muzyczne”²⁰. Po pierwsze, jej kształt

16 W tekście *Pawia królowej* zamieszczony został zmodyfikowany fragment ze wspomnianej piosenki: „dziś już nie pamiętam sytuacji, w których serce pęka”. W oryginalnym tekście jest: „tak po prostu nie pamiętać sytuacji, w których serce kłęka”.

17 Masłowska przytacza wiernie fragment piosenki: „a jutro znowu pójdziemy nad rzekę”.

18 W. Staszewski, *Dorota Masłowska – rozmowa...*

19 Jak zaznaczałam wcześniej, w tekście pojawiają się również elementy wizualne – komiksy z napisami przeplatają prowadzoną w książce narrację.

20 Wyraz „muzyczny” podaję w cudzysłowie, ponieważ chodzi nie o właściwy utwór muzyczny, tylko o tekst, który przypomina piosenkę rapową. Sama Dorota Masłowska w wypowiedziach na temat ekranizacji *Innych ludzi* podkreśla muzyczność swojego

przypomina płytę CD, po drugie, na okładce zostało zamieszczone logo „Parental Advisory Explicit Content” wskazujące na to, że płyta zawiera nieodpowiednie dla dzieci treści. Znak ten pojawia się też na większości płyt hip-hopowych. Jak wyjaśnia na swojej stronie internetowej stowarzyszenie Recording Industry Association of America (RIAA), reprezentujące przemysł muzyczny w Stanach Zjednoczonych oraz posiadające prawa do znaku towarowego, produkty z tym logo mogą zawierać wulgaryzmy i przekleństwa, opisywać akty przemocy, seks, nadużywanie środków odurzających²¹. Przez zamieszczenie omawianego logo na okładce swojej książki Masłowska nie tylko powiadamia czytelnika, jaką utwór ma treść, lecz również daje do zrozumienia, że jest to też produkt „muzyczny”.

Protagonistą *Innych ludzi* jest trzydziestodwuletni Kamil Janik, który mieszka w bloku z matką i siostrą. Chociaż mężczyzna nie ma stałej pracy i od czasu do czasu sprzedaje narkotyki, cały czas myśli o wyprodukowaniu płyty hip-hopowej, nieustannie też tworzy teksty, w których relacjonuje otaczającą go rzeczywistość. Pewnego dnia bohater poznaje Iwonę, która wydaje się nie mieć z zagubionym, dorastającym bez ojca Kamilem nic wspólnego. Kobieta jest mężatką, ma syna, piękne mieszkanie i kredyt we frankach, jednak nie jest szczęśliwa, bo mąż nie okazuje jej czułości i zdradza ją z koleżanką z pracy. Dlatego Iwona wdaje się w romans z przypadkowo poznanym Kamilem, który, jak się później okazuje, dostarcza jej martwiącemu się o kredyt mężowi Maciejowi kokainę. Zapracowany mężczyzna nie ma czasu nie tylko dla żony i synka Leonka, ale również dla Leny, córki z poprzedniego związku. Pozostali bohaterowie (dziewczyna Kamila – Aneta, jej współlokatorka – Justa, kochanka Macieja – Klaudia Bochoń) również nie wydają się szczęśliwi. W *Innych ludziach* do głosu dochodzą też poboczne postacie, które (najczęściej w refrenach) komentują lub podsumowują wydarzenia, tworząc swoisty „chór”. Wśród nich są: „BEZDOMNY W TRAMWAJU”, „DWIE BUKI

tekstu, a jednocześnie podrzędność tej muzyczności zawartej w tekście literackim wobec niego, zob. „*Inni ludzie*”. *Padł pierwszy klaps na planie ekranizacji książki Doroty Masłowskiej*, online: <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/inni-ludzie-film-wedlug-ksiazki-doroty-maslowskiej-obsada-premiera/7cvzp7x> [dostęp: 16.07.2020].

²¹ Zob. *Parental Advisory Label Standards*, <https://www.riaa.com/resources-learning/pal-standards> [dostęp: 24.10.2020].

W CZARNYCH PŁASZCZACH”, „PASAŻER 1”, „PASAŻER 2”, „PASAŻER 3”, „DZIADEK”, „BABCIA 1”, „BABCIA 2”, „PANI NA POCZCIE” i inni.

Komentatorzy i recenzenci różnie określają gatunek *Innych ludzi* – jako powieść/poemat²² lub poemat hip-hopowy²³. Na czwartej stronie okładki napisano, że „*Inni ludzie* to gatunkowa hybryda, polifoniczny utwór-potwór”. Dzieło przypomina również poemat prozą²⁴ oraz sztukę, łączy w sobie elementy epiki, liryki i dramatu²⁵. Nieprzypadkowo więc

22 Zob. M. Sowiński, *Dorota Masłowska, „Inni ludzie”*, online: <https://culture.pl/pl/dzieło/dorota-maslowska-inni-ludzie> [dostęp: 3.09.2019]. Sama Dorota Masłowska nie jest przeciwna temu, żeby *Innych ludzi* kwalifikować między innymi jako powieść, zob. na przykład wywiad z pisarką: Z. Król, *Nakręca się mrok. Rozmowa z Dorotą Masłowską*, online: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7779-nakreca-sie-mrok.html> [dostęp: 16.07.2020].

23 Zob. M. Piekutowa, *Tymczasem w teatrze na Wale Miedzeszyńskim...*, online: <http://teatralny.pl/recenzje/tymczasem-w-teatrze-na-wale-miedzeszynskim,2741.html> [dostęp: 3.09.2019].

24 Taką definicję poematu prozą podaje na przykład ukraińska *Encyklopedia literaturoznawcza*: „Odmiana poezji w prozie o znacznej objętości, synkretyczny gatunek liryki, realizowany w utworach refleksyjnych lub subiektywizowanych, odznaczających się waleriami poetyckimi, napisanych według zasad zrytmizowanej prozy [...]. [Forma – L.B.] powstała wskutek zmiany poglądów na poezję rozpowszechnionych w drugiej połowie XIX w., związanych z dekanonizacją klasycznych gatunków, próbami przybliżenia dyskursu poetyckiego do stylistyki konwersacyjnej, przy jednoczesnym zachowaniu bogactwa metafor i figur stylistycznych”, *Літературознавча енциклопедія: у двох томах*, t. 2, авт.-уклад. Ю.І. Ковалів, Київ 2007, s. 232–233. W niniejszym tekście wszystkie tłumaczenia z języków ukraińskiego i rosyjskiego na polski pochodzą od autorki [przyp. red.].

25 O połączeniu elementów epiki, liryki i dramatu w poemacie prozą zob. na przykład A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2014, s. 22–23. Granice literackie hybrydy gatunkowej, jaką jest utwór *Inni ludzie*, poszerza spektakl wyreżyserowany przez Grzegorza Jarzynę, którego premiera odbyła się 15 marca 2019 roku w TR Warszawa, jak również inscenizacje zrealizowane w Krakowie i Wrocławiu w 2020 roku. W Teatrze Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie 7 marca 2020 roku wystawiono spektakl dyplomowy studentów Wydziału Aktorskiego AST w Krakowie w reżyserii Pawła Miśkiewicza, zob. J. Karol, *Za ścianą*, online: http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/2642/za_sciana [dostęp: 23.06.2020]. Premiera kolejnej wersji scenicznej *Innych ludzi* (reż. Maciej Gorczyński) w Teatrze Barakah w Krakowie odbyła się 10 lipca 2020 roku, zob. P. Kluszczyński, *Cztery wózki z Lidla*, online: <https://ijestemspelniony.pl/cztery-wozki-z-lidla> [dostęp: 16.07.2020]. Premiera *Innych ludzi* w reżyserii Macieja Stuhra miała miejsce we Wrocławiu 8 lutego 2020 roku, zob. „*Inni ludzie*. Reż. Maciej Stuhr”, online: <http://www.ast.wroc.pl/inni-ludzie-rez-maciej-stuhr> [dostęp: 26.06.2020].

zainspirował reżysera teatralnego Grzegorza Jarzynę (który znalazł w nim „duże pokłady dramatu”²⁶). W jednym z wywiadów Jarzyna zauważył, że Masłowska opisuje wszystko, co myślą bohaterowie²⁷. W tekście utworu umieszczono w nawiasach swoiste didaskalia, w których autorka wyjaśnia, co bohaterowie myślą i robią. Przykładem takiego zabiegu jest poniższy fragment, w którym siedzący w samochodzie Maciej spotyka Lenę:

Jest i Lena.

(*pojawia się trzynastoletnia dziewczyna z wielką torbą*)

MACIEJ (*wysiada*): „Cześć”. LENA: „Cześć?”. „...może do bagażnika to [schowamy?]”

(*wyrzywa jej torbę*) – zaproponował od razu, ktoś powie, że to dziwne [zachowanie,

prawdopodobnie lubi tapicerkę prac po używania dwóch tygodniach w swoim volvie. On nie. [...]

(IL 59)

Podobnie jak w sztuce teatralnej, w tekście występują odcinki, jest on podzielony na repliki. Można to dostrzec we fragmencie opisującym rozmowę Macieja, Iwony i Leonka:

Dzwoni Maciek. MACIEJ (*nieprzyjemnie*): „Kiedy będziesz?”. „Za kwadrans”.
[„Bo młody jest głodny”.

Co więcej, w 2020 roku ruszyły zdjęcia do filmu według *Innych ludzi*, którego reżyserką jest Aleksandra Terpińska. Masłowska tak wypowiada się na temat tej ekranizacji, podkreślając hybrydyczność swojego utworu: „Pisząc «Innych ludzi» cały czas widziałam w głowie wielki klip, więc fakt, że ten klip jest teraz w produkcji przyprawia mnie o dreszcze. [...] A z drugiej strony ekscytuje mnie, że film Aleksandry jest przedsięwzięciem tak eksperymentalnym, dziwnym, po bandzie. Do niczego niepodobnym – bo tak jak ten tekst nie jest rapem, tylko rozbuchaną literacką fantazją wokół niego, tak Aleksandra, żeby go zekranizować musiała wymyślić jakąś nową, unikalną formę filmową”, *„Inni ludzie”. Padł pierwszy klaps...*

26 *Spektakl „Inni ludzie” w reż. Grzegorza Jarzyny – najnowsza premiera TR Warszawa*, audycję prowadził Tomasz Domagała, online: <https://www.polskieradio24.pl/130/6916/Artykul/2287366,Spektakl-Inni-ludzie-w-rez-Grzegorza-Jarzyny-najnowsza-premiera-TR-Warszawa> [dostęp: 3.09.2019].

27 Tamże.

Do domu w pośpiechu wraca... tam jednak inna sytuacja niż w jej
 [fantazjach,
 Maciek jakiś podenerwowany, gdzieś się spieszy, w lustrze poprawia
 [twarz. MACIEJ: „Jak tam?
 Dzwoniłaś? Coś z autem?”. IWONA: „Niee... nie chciałam odpalić”.
 [LEON: „Mama, co na obiad?”.
 MACIEJ: „A jak z tą wanną?”. IWONA: „Wanną?! Aaaa... wanną.
 [Naprawiona”.
 LEON (*grając głośno w strzelankę*): „Co na obiad?”.
 [MACIEJ: „Ścisz to. Brałaś kasę, co leżała w szufladzie?”
 (IL 27)

Taki podział nastawia odbiorcę na postrzeganie tekstu jako dialogu teatralnego lub scenariusza filmowego.

Rytmiczna proza²⁸, proza pozorną

Jak pisze Nadija Hawryluk, literaturoznawczyni zajmująca się badaniami nad wersyfikacją, z którą konsultowałam się podczas pisania artykułu, „teksty te (*Paw królowej* i *Inni ludzie*) różnią się miarą rytmizacji: w *Innych ludziach* rytmizacja jest rozsypana po tekście drobnymi porcjami, a w *Pawiu królowej* wiele jest jej na początkach, na tyle, że przypomina «prozę pozorną»²⁹, to znaczy fragmenty te można zapisać jako wiersz, przedstawić jako szereg wersów»³⁰. W przypadku obu

28 Jak zaznacza Michaił Gasparow w haśle *Rytm* zamieszczonym w *Literackim słowniku encyklopedycznym*: „Główną dziedziną pojawienia się r. [rytmu – L.B.] w utworze pozostaje dolny poziom organizacji tekstu – dźwiękowy: tutaj rytmiczne ogniska są krótsze, prostsze, łatwiejsze do zaobserwowania [...]. Różnica między rytmem wiersza a rytmem prozy polega na tym, że w wierszu tło rytmiczne, w którym pojawiają się rytmiczne powtórzenia i kontrasty, jest stałe i jednolite, natomiast w prozie jest ono inne dla każdego osobnego fragmentu tekstu”, zob. *Литературный энциклопедический словарь*, red. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, редкол. Л.Г. Андреев и др., Москва 1987, s. 875–876).

29 N. Hawryluk odnosi się tu do: M. Gasparow, *Русский стих начала XX века в комментариях*, Москва 2001, s. 18–19.

30 Korespondencja prywatna.

„hip-hopowych”³¹ utworów Masłowskiej trudno od razu powiedzieć jednoznacznie, z czym konkretnie ma się do czynienia – z prozą rytmiczną czy tak zwaną prozą pozorną. Michał Sowiński na przykład w taki sposób opisuje niejednorodność formy najnowszego dzieła pisarki: „Masłowska serwuje nam hybrydę poematu i rytmicznej prozy, w której słychać prześmiewcze (czy na pewno?) echa polskiego hip-hopu domowej roboty”³². Ma tu zapewne na myśli to, że niektóre części omawianego utworu bardziej przypominają wiersze, a niektóre prozę rytmiczną. By precyzyjnie opisać rytmiczny charakter tekstów Masłowskiej, należy przeprowadzić ich analizę wersyfikacyjną. Na razie pozwolę sobie hipotetycznie zarysować ewentualne wyniki podobnej analizy.

Na pierwszy rzut oka można by zaliczyć oba teksty do „prozy rytmicznej”³³ określanej przez autorów *Słownika terminów literackich* jako:

[...] rodzaj prozy literackiej o celowo wyrazistej organizacji brzmieniowej, polegającej na większym, niż to wynika ze zwykłej praktyki mowy, nasileniu powtarzalności jednakowych lub podobnych układów językowych: zespołów głoskowych (instrumentacja głoskowa, proza rymowana), zestrojów akcentowych, odcinków sylabicznych, układów intonacyjnych, jednostek leksykalnych i składniowych. Powtarzalność ta staje się źródłem, fragmentarycznej zazwyczaj i zmiennej, rytmizacji wypowiedzi (rytm) i upodobnia ją w pewnej mierze do wiersza. P.r. [proza rytmiczna – L.B.] jest zjawiskiem pośrednim między prozą a wierszem; od prozy różni ją

31 Piszę „hip-hopowe” (jak wyżej „muzyczne”) w cudzysłowie, ponieważ powieści Masłowskiej *Paw królowej* i *Inni ludzie* są tylko stylizowane na wzór tekstów hip-hopowych.

32 M. Sowiński, *Dorota Masłowska, „Inni ludzie”...*

33 Zagadnienie „prozy rytmicznej” poruszał też Włodzimierz Żyrmuński, który pisał: „Powtórzenie początkowych spójników współrzędnych i podrzędnych, inne formy anafory i celowego wprowadzania powtórzeń słów, gramatyczno-stylistyczny paralelizm konstrukcji współzależnych, wreszcie – obecność nieregularnych powtórzeń dźwiękowych oraz w niektórych przypadkach tendencja (bynajmniej nie obowiązkowa!) do wyrównywania liczby wyrazów, sylab lub akcentów i doboru pewnego typu końcówek tworzą podstawę do odbioru prozy artystycznej jako prozy rytmicznej. [...] Właśnie emocjonalno-liryczna treść takiej prozy sugeruje jednocześnie i owe [...] stylistyczne szczegóły, i związaną z nimi «rytmizację», В.М. Жирмунский, *О ритмической прозе* [w:] tegoż, *Теория стиха, Ленинград 1975*, s. 575–576.

silniejsza organizacja brzmieniowa, która wpływając na dobór słownictwa oraz porządek leksykalny i zdaniowy (inwersje, paralelizmy, powtórzenia), odciska się na stylu i semantyce całej wypowiedzi; od wiersza różni ją nieobecność wzorca rytmicznego oraz intonacji wierszowej, a więc brak stabilizacji rytmicznej i operowanie tylko tymi sposobami segmentacji mowy, na które pozwala intonacja zdaniowa³⁴.

W obu tekstach zobaczy się mniej lub bardziej zrytmizowane wersy, które można opisać na wiele sposobów. Na przykład na samym początku *Pawia królowej* znajduje się fragment, który mimo że jest zapisany prozą, mógłby być podzielony na wersy i uznany za wiersz:

Hej ludzie, pora się zbudzić, / **posłuchajcie** tej historii o tym, / jak był
pożar w bucie, / **posłuchajcie** o brzydkiej *dziewczyni*, / która miała ciało
psa i twarz *świni*, / oczy *kaprawe* a każde z innego zestawu, / usta pełne
zębów a każdy z innego uśmiechu [...] (PK 5) [wyróżnienia i podział na
wersy wprowadzone przeze mnie – L.B.].

Według Michaiła Gasparowa tego typu teksty można określić mianem „prozy pozornej” («мнимая проза») ³⁵.

Gdy czytelnik przyjrzy się jednemu z kolejnych fragmentów tekstu, zobaczy, że w nim też odczuwalny jest rytm, a czasami występują rymy (choć w tym przypadku to tak zwana proza rytmiczna):

Trudną partię tekstu mamy za **sobą**. W powyższym fragmencie dziewczyna bohatera zdarzeń wersję opowiada **swoją**. Trudno się w relacji połapać, anglojęzyczne pojawiają się *słowa* „*It’s a widow after Stanislas Retro*” – „*to po Stanisławie Retro wdowa*”. Ta piosenka powstała za z Unii Europejskiej pieniądze. Zawiera praktyczne informacje uproszczyć jej odbiór maksymalnie mające, aby czytelnik mógł zamiast czytania jej telewizję oglądać, a jednocześnie w publicznym dyskursie biorąc udział od nikogo

34 *Proza rytmiczna* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 443.

35 Chodzi o pojęcie „proza pozorna” (ros. „мнимая проза”) w ujęciu Michaiła Gasparowa, zob. М. Гаспаров, *Русский стих...*, s. 18–19.

nie czuć się gorszy czy że coś przed nim zatajono (PK 101) [wyróżnienia wprowadzone przeze mnie – L.B.].

W obu przytoczonych fragmentach widoczne są również cechy prozy rymowanej, takie jak rymy oraz powtarzanie jednostek leksykalnych i składniowych, co też świadczy o tym, że to proza rytmiczna.

W *Innych ludziach* można też znaleźć fragmenty mniej lub bardziej zrytmizowane oraz rymowane. Przytaczam fragment, z którego czytelnik dowiaduje się, kim jest Aneta, dziewczyna Kamila:

[...] Ale była
zgrabna, ładna z twarzy i emanowała swoistym anetyzmem. Nigdy
nie pamiętał, co studiowała, gastronomię? czy tą, dietetykę, chyba,
zaocznie w Wyższej Szkole Czegoś Imienia... Ogólnie była z Radzyna,
a pracowała w galerii, tak się zresztą *poznali*, w *Rosmanie*,
w każdym razie studentka, teges, ambitna, zawsze:
„Ej, chodźmy gdzieś na *miasto*”, „Nie dam radę, mam rano *jazdy*”,
bo prawko jeszcze robiła właśnie. Więc w soboty mieli *zjazdy*
oboje: ona w *szkole*, on po gorączce piątkowej nocy
zazwyczaj jeszcze widział *gwiazdy*, mu robiła o to *jazdy*. [...]
(IL 31) [wyróżnienia wprowadzone przeze mnie – L.B.]

Paw królowej i Inni ludzie jako próby napisania „piosenek” w stylu hip-hop (lub rap)

W analizie rytmizacji obu tekstów chcę również wskazać na to, że są one próbą napisania „piosenki” w stylu hip-hop (lub rap). Sama autorka zwraca na to uwagę³⁶. W jednym z wywiadów poświęconych *Innym ludziom* Masłowska tak mówi o szczegółach tworzenia i odbioru zrytmizowanego tekstu:

Hip-hop to dla mnie w tej chwili jedyna forma takiej literatury naturalnej;
demokratyczny, dostępny dla każdego sposób organizowania wspomnień

³⁶ Zob. na przykład wspomniane wyżej wywiady z pisarką: Z. Król *Nakręca się mrok...*; W. Staszewski, *Dorota Masłowska – rozmowa...*

i przekonani w narracje. Na początku taki zrytmizowany tekst bez muzyki robi wrażenie chromego, jak piosenki, których teksty były zawsze z tyłu magazynu „Bravo”: zdania układają się w nienaturalny sposób i to stawia opór w czytaniu. Ale w którymś momencie to zaskakuje, umysł zaczyna łapać i z tym współpracować [...]

Siadałam do komputera i najpierw dwie godziny czytałam to, co napisałam wcześniej. Nie mogłam zacząć pisanie od strony, na której skończyłam, bo nie złapałabym rytmu całości³⁷.

W *Parwiu królowej* rymy i rytm są zachowane w nadzwyczaj długich zdaniach, zaś graficznie tekst jest opracowany jako prozatorski. Jego rytmiczność odczuwa się między innymi dzięki licznym refrenom, na przykład o tym, że ta piosenka jest napisana i opłacona z funduszy UE, oraz dzięki temu, że pojawiają się w nim liczne powtórzenia wyrazów i wyrażeń.

Uważny czytelnik od razu odnotuje, że układ tekstu *Innych ludzi* przypomina wiersz – jest podzielony na linijki, chociaż te „wersy” są różnej długości. Oprócz tego między dłuższymi odcinkami tekstu pojawiają się swoiste „przyśpiewy”, które w tekście utworu są nazwane „refrenami”: „MACIEJ: «Nie widzę sensu, by był tu taki refren»” (IL 97). Są to mianowicie dwa czterowiersze, w których podsumowywana jest główna myśl wypowiedziana w poprzednim fragmencie tekstu. Kompozycja ta przypomina piosenki rapowe³⁸, które najczęściej składają się z dłuższych kupletów³⁹ i krótszych przyśpiewów między nimi, reasumujących informacje z całej piosenki. Niektóre kompozycje rapowe, zwłaszcza jeżeli chodzi o *storytelling rap*, mogą składać się z jednego długiego kupletu opowiadającego jakąś/czyjąś historię. Teksty Masłowskiej są bardzo podobne do tego typu utworów, ponieważ niektóre ich odcinki zamieszczone między „refrenami” są dużo dłuższe od kupletów piosenek rapowych (zob. IL 27–29) i opowiadają historie z życia głównych bohaterów utworów pisarki.

37 Z. Król, *Nakręca się mrok...*

38 Muzyka rap jest wraz z graffiti i breakdance elementem kultury hip-hopowej, zob. K. Sawicki, *Młodzieżowa kultura hip-hop jako tekst wielokulturowy*, „Ars inter Culturas” 2013, nr 2, s. 95–104, online: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ars_inter_Culturas/Ars_inter_Culturas-r2013-t-n2/Ars_inter_Culturas-r2013-t-n2-s95-104/Ars_inter_Culturas-r2013-t-n2-s95-104.pdf [dostęp: 3.09.2019].

39 Kuplet piosenki rapowej ma zwykle od ośmiu do szesnastu wersów.

Jak wyjaśnia Krzysztof Sawicki w artykule *Młodzieżowa kultura hip-hop jako tekst wielokulturowy*:

Muzyka *rap* to jeden z podstawowych, jeżeli nie konstytutywny element kultury hip-hop. Jej źródła doszukiwać się można w muzyce reggae czy dub, która łączona była przez DJ-ów (disc jockeyów) z innymi formami muzycznymi przy wykorzystaniu *samplingu*, *scratchingu* czy *mixingu*. Tego rodzaju podkład muzyczny jest tłem dla rapera lub mc (od *Master of Ceremony*) improwizującego rymowany tekst⁴⁰.

Sawicki pisze, że tematy podejmowane w rapie dotyczą wydarzeń z przeszłości lub teraźniejszości pewnej grupy; w piosenkach rapowych wykonawców afroamerykańskich poruszane są też tematy rasizmu, przestępczości, narkomanii, nadużywania władzy przez policję, gwałtów⁴¹. Odwołując się do badaczy tego nurtu, autor artykułu zaznacza: „muzyka hip-hopowa propaguje pogardę dla drugiego człowieka, a preferowany styl życia nacechowany jest «bylejakością», legitymizuje «nicnierobienie». Jego obrońcy zaś wskazują, że w tej muzyce prezentuje się rzeczywiste warunki życia młodzieży oraz ich najbliższych; to swoisty «raport z i o codzienności»⁴². We fragmencie o muzyce hip-hopowej w Polsce⁴³ autor artykułu podkreśla, że jego „czołowi wykonawcy (Wzgórze Ya-Pa 3, Nagły Atak Spawacza czy Kaliber 44) w swoich tekstach odnoszą się do opisywania realiów życia młodzieży w blokowiskach, krytycznie wyrażając się o trudach codzienności”⁴⁴.

Tematy poruszane przez Masłowską w *Innych ludziach* odpowiadają tematowi piosenek rapowych: życie młodzieży w blokowiskach, zażywanie i sprzedaż narkotyków, „nicnierobienie”, brak tolerancji wobec innego. Co ciekawe, przeplatając losy Kamila oraz Iwony i Macieja, przedstawicielei innej grupy społecznej, autorka pokazuje, jak w ciągu ostatnich kilku lat polski hip-hop wyszedł poza stereotypowe ramy blokowisk, stając się zarówno środkiem ekspresji młodego pokolenia polskiej

40 K. Sawicki, *Młodzieżowa kultura hip-hop...*, s. 98.

41 Tamże, s. 98–99.

42 Tamże, s. 99.

43 O rapie w Polsce zob. D. Węclawek i in., *Antologia polskiego rapu*, Warszawa 2014.

44 K. Sawicki, *Młodzieżowa kultura hip-hop...*, s. 102.

inteligencji (Taco Hemingway, Mata), jak i najczęściej słuchanym gatunkiem muzycznym wśród polskiej młodzieży (Quebonafide, Żabson).

By przedstawić schematycznie tendencje rytmiczne zawarte w tekście Masłowskiej, warto przywołać słowa Jaryny Chodakiwskiej, która pisze, że:

[...] Wykonawcy rapują teksty w ściśle wyznaczonym rytmie muzycznym. Tekst tracku ([...] w sensie utworu „muzycznopoetyckiego”) wygłaszają w taki sposób, że każdy wers odpowiada jednemu taktowi muzyki. Metrum muzyczne najczęściej stosowane w hip-hopie to cztery czwarte, tzn. każdy takt mieści cztery rytmiczne części („beaty”) i wersy zorganizowane są wokół czterech akcentów⁴⁵.

Jeżeli między akcentowanymi sylabami „jest jedna sylaba lub zero sylab, wymowa może być zwolniona, przeciągła, a jeśli w interwale mieści się od trzech do pięciu sylab, tempo czytania przyspiesza”⁴⁶ – wyjaśnia Chodakiwska. Jak zaznacza badaczka, kuplety piosenki rapowej są czytane, a przyspiew może być czytany lub śpiewany, między kupletami a przyspiewem jest łącznik: „Każdy kuplet, jest to zwykle od ośmiu do szesnastu wersów-taktów, czyta się nieprzerwanie, bez pauz między wersami, które pojawiają się w przypadku czytania wiersza deklamacyjnego (przecież w muzyce nie ma pauz między taktami)”⁴⁷. Chodakiwska odnotowuje istotny fakt, że „na akcenty rytmiczne w tekstach hip-hopu nie zawsze przypadają sylaby uważane za «mocne» w analizie wersyfikacyjnej”⁴⁸. W trakcie czytania rapu akcentowane mogą być również sylaby, które zazwyczaj nie są akcentowane⁴⁹.

Badaczka podkreśla, że ze względu na podobną akcentuację „[...] w trakcie analizy rytmiki tekstów rapu trzeba brać pod uwagę nie tyle zapis graficzny, ile brzmienie i styl wykonania. (Przypuszczamy, że różni raperzy mogą wykonywać jeden tekst na różne sposoby i odmiennie

45 Я. Ходаковская, *Стих украинского репа* [w:] *Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова*, red. А.М. Молдован, Москва 2017, вып. XI: *Славянский стих*, s. 171.

46 Тамże.

47 Тамże.

48 Тамże, s. 172.

49 Тамże.

zestawiać go z rytmem)”⁵⁰. Oprócz tego Chodakiwska wyjaśnia, że „taka osobliwość rapu zbliża go do utworów folklorystycznych”⁵¹ oraz tak zwanego taktowika, związanego genetycznie z kołomyjkami i czastuszkami⁵². Warto też pamiętać, że – jak pisze badaczka – „tylko wsłuchując się w brzmienie rapu, można zauważyć, że czasami w miejscu akcentu muzycznego (części) tekstu w ogóle się nie wymawia”, słyhać w tym przypadku tylko beat, nie tekst⁵³. Dlatego można w pełni zgodzić się, że teksty rapowe należy analizować na podstawie ich brzmienia, „muzyczno-rytmicznej, a nie właśnie wersyfikacyjnej”⁵⁴ analizy.

Aby przeanalizować w taki sposób tekst *Innych ludzi*, trzeba przeprowadzić osobne badanie struktury rytmicznej. Badaczowi, który nie wie, jaki ma być rytm wykonania muzycznego, dosyć trudno to zrobić⁵⁵. Masłowska jednak podaje czytelnikom pomysł na wykonanie muzyczne tekstu jej utworu. Na YouTube można znaleźć dwa nagrania, które ilustrują, w jaki sposób uwagi teoretyczne odnośnie do rytmu piosenki w stylu rap dotyczą brzmienia tekstu *Innych ludzi*. Pierwsze nagranie to promocja audiobooka, drugie – recytatyw wykonany przez Masłowską do trailera *Innych ludzi*⁵⁶. Można usłyszeć w nich brzmienie tego samego odcinka tekstu (audiobook od 1 minuty i 18 sekund)⁵⁷ przeczytanego na dwa różne sposoby. W zwykłym tempie audiobooka akcenty odpowiadają akcentom wyrazowym, co przysłania (możliwy) hip-hopowy rytm tekstu⁵⁸. Natomiast recytatyw proponowany

50 Tamże, s. 172–173.

51 Tamże.

52 Tamże, s. 174–175.

53 Tamże, s. 173.

54 Tamże, s. 174.

55 Warto zaznaczyć, iż teksty piosenek hip-hopowych łatwiej pisze się na podstawie określonego beatu, to znaczy najpierw wybiera się rytm, a później dopasowuje się do niego tekst, zob. *Write Your Own Rhymes*, online: <https://www.flacabulary.com/warp/hip-hop-songwriting> [dostęp: 3.09.2019].

56 Zob. D. Masłowska, „*Inni ludzie*”. *Official book trailer*, reż. A. Terpińska, online: <https://www.youtube.com/watch?v=G8KGWvoS7zg> [dostęp: 3.09.2019].

57 Zob. Taż, *Inni ludzie*. *Audiobook*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=hVWm691wj3k&t=186s> [dostęp: 16.07.2020].

58 Jak pisałam wyżej, nie zawsze i niekoniecznie w trakcie rapowania akcentowane są „mocne” (według analizy wersyfikacyjnej) sylaby, akcentuacja zależy bowiem od rytmu wykonania tekstu piosenki hip-hopowej.

w trailerze opiera się na tekście zamieszczonym na początku *Innych ludzi*. Tekst książki jest nieznacznie zaadaptowany do rytmu piosenki rapowej: niektóre słowa czy frazy zostały usunięte, inne – dodane⁵⁹.

Słychać więc różnicę brzmieniową i widać, że cały zrytmizowany tekst *Innych ludzi* może być przeczytany jako rap. Ale w trakcie zwykłego czytania (po cichu i na głos) zauważy się w pierwszej kolejności, że tekst jest w pewnym stopniu zrytmizowany i potraktuje się go jako prozę rytmiczną. Nie wszędzie da się odczytać/wyczuć, że może być on wykonany w pewnym rytmie muzycznym. Tekst jest sporadycznie rymowany, jak na przykład we fragmentach, w których dobrze dostrzegalne są rymy wewnętrzne i wielokrotne, anafory, liczne asonanse i aliteracje, sprzyjające tworzeniu rymów niedokładnych, charakterystycznych zwłaszcza dla piosenek hip-hopowych:

W *Rosmanie* jest na *przeczekanie*, żeby gdzieś się póki co *zaczepić*,
niby spoko, ale to nie jest dla niej pracować na *sklepie* na dłuższą *metę*.
Ona zna swoją cenę i *niestety*, ale trochę wyżej mierzy [...].
(IL 50) [wyróżnienia wprowadzone przeze mnie – L.B.]

Bywa, że kocha to miasto i ten *klimat*, lecz Nie lubię to! Też często *klika*.
Klika, oparta na mafii i *politykach*, na *ulicach znieczulica*
[...]
nikt na nikogo nie *liczy*, choć każdy na *coś liczy*, *coś przelicza*,
matematyka stosowana ciągle się odbywa / na każdym kroku *ręka rękę*
[myje *chytra*
w Lidlach jedni przebierają w winach, drudzy w zamrażarnikach
[w *kopytkach*,
w *frytkach* albo *drożdżówce* za *złotówkę* im opchnie biedna *emerytka*.
Dla *jednych* poezja, dla *innych* proza życia.
Dla *jeszcze innych* dramat. Apropoz dramatu, to nie ubrał szalika,
a w *tramwaju* tak sikami *daje* od jakiegoś *zipa*,
że się aż zacina *plyta*...
(IL 70) [wyróżnienia wprowadzone przeze mnie – L.B.]

59 Por. D. Masłowska, *Inni ludzie*., Kraków 2018, s. 7–9 oraz też, „*Inni ludzie*”. *Official book trailer*...

Ale denerwowały ją **obie**, że się z niej śmieją za jej plecami, myślała **ciągle**.
Wszędzie się **ciągnie** ten smród jointów, i te ich *farmazony*,

[z Archiwum x wyciągi...]

Ona jest **niewierząca**. Nie ufa w żadne UFA, *Jezusy Chrystusy* i inne
[*zabobony*.

(IL 88) [wyróżnienia wprowadzone przeze mnie – L.B.]

Widać więc, że rymy w tekście *Innych ludzi*, podobnie jak i w rapie, niekoniecznie są precyzyjne, nie zawsze pojawiają się w klauzuli „wersu”⁶⁰, gdyż mogą również znaleźć się w środku⁶¹. O rytmizacji tekstu *Innych ludzi* świadczą też refreny i rozmaite powtórzenia – głosek, wyrazów, wyrażeń, zdań.

Słuszne jest również przypuszczenie, że najbardziej zrytmizowane i hybrydyczne utwory Masłowskiej *Paw królowej* i *Inni ludzie* można analizować, porównując rytm prozy i wiersza⁶²; tekstu rapowego i recytatywu; różnorodności gatunkowej i tematycznej; swoistego *Gesamtkunstwerk*.

W przypadku *Innych ludzi* bardziej widoczna jest struktura tekstu rapowego, gdyż jest on pocięty na „wersy”. Z kolei *Paw królowej* takiego podziału nie ma, choć w niektórych fragmentach można by go wprowadzić, ponieważ tekst też jest zrytmizowany, częściowo rymowany i mógłby być czytany jako rap.

Co więcej, utwory te można przeanalizować w kontekście relacji intermedialnych między literaturą a muzyką, a mianowicie w świetle fenomenu muzykalizacji beletrystyki, co jednak wykracza poza ramy tego artykułu⁶³.

60 Podział prozaicznego tekstu *Innych ludzi* na wersy o różnej długości jest raczej chwytem graficznym, nie zabiegiem rytmicznym.

61 O rodzajach rymów w tekście piosenki rapowej zob. E. Escher, A. Rappaport, A. van Héé, *The Rapper's Handbook. A Guide to Freestyling, Writing Rhymes, and Battling*, New York 2006, s. 22–49.

62 Zob. na przykład M. Гаспаров, *Русский стих...*, s. 18–19; M. Гиршман, *Ритм художественной прозы*, Moskwa 1982; В. Жирмунский *О ритмической прозе* [w:] tegoż, *Теория стиха*, Ленинград 1975, s. 569–585; Ю. Орлицкий, *Стих и проза в русской литературе*, Moskwa 2002.

63 Na ten temat zob. na przykład W. Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam–Atlanta 1999; A. Hejmej,

Podsumowanie

Utwór Masłowskiej *Inni ludzie*, jak również pozostałe jej dzieła i projekty, jest przykładem wizualnych, audialnych i audiowizualnych eksperymentów artystki z formą dzieła literackiego. Jego kompozycja i treść świadczą o tym, że jest on hybrydą gatunkową (epika–liryka–dramat) oraz intermedialną (literatura–muzyka–teatr–kino).

Dzięki temu, że tekst omawianego utworu jest w znacznym stopniu zrytmizowany i rymowany, *Innych ludzi* można potraktować jako powieść pisaną rytmiczną oraz rymowaną prozą, a nawet jako poemat prozą. Ponadto książka ta jest przykładem dzieła intermedialnego łączącego w sobie elementy literatury i muzyki. Tekst *Innych ludzi* (podobnie jak *Paw królowej*⁶⁴) przypomina piosenkę hip-hopową (tematycznie, rytmicznie, kompozycyjnie, graficznie) oraz może być rozpatrywany jako przykład muzykalizacji beletrystyki.

Bibliografia podmiotowa

- Masłowska D., *Dwa dramaty zebrane*, Warszawa 2010.
 –, *Inni ludzie*, Kraków 2018.
 –, *Jak zostałam wiedźmą*, Kraków 2014.
 –, *Paw królowej*, Warszawa 2005.
 –, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2009.

Bibliografia przedmiotowa

Escher E., A. Rappaport, A. Van Hée, *The Rapper's Handbook. A Guide to Freestyling, Writing Rhymes, and Battling*, New York 2006.

Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej, Kraków 2012; tenże, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012; M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011; С. Маценка, *Партитура роману*, Львів 2014.

64 Także *Pawia królowej* autorka tworzyła jako piosenkę hip-hopową, mimo że omawiane w nim tematy nie są typowe dla tego gatunku muzycznego, zob. W. Staszewski, *Dorota Masłowska – rozmowa...*

- Kluba A., *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2014.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.
- Гаспаров М., *Русский стих начала XX века в комментариях*, Москва 2001.
- Гиршман М., *Ритм художественной прозы*, Москва 1982.
- Жирмунский В.М., *О ритмической прозе* [w:] tegoż, *Теория стиха*, Ленинград 1975.
- Литературный энциклопедический словарь*, под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, Л.Г. Бочаров и др., Москва 1987.
- Літературознавча енциклопедія: у двох томах, т. 2*, авт.-уклад. Ю.І. Ковалів, Київ 2007.
- Орлицкий Ю., *Стих и проза в русской литературе*, Москва 2002.
- Ходаковская Я., *Стих украинского рена* [w:] *Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова*, red. А.М. Молдован, вып. XI: *Славянский стих*, Москва 2017.

Źródła internetowe

- „Inni ludzie”. Padł pierwszy klaps na planie ekranizacji książki Doroty Masłowskiej, online: <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/inni-ludzie-film-wedlug-ksiazki-doroty-maslowskiej-obsada-premiera/7cvzp7x>.
- Jarecka D., „*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*”, *Masłowska, Dorota – Recenzja Doroty Jareckiej*, online: <http://wyborcza.pl/1,75517,2791492.html>.
- Król Z., *Nakręca się mrok. Rozmowa z Dorotą Masłowską*, online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7779-nakreca-sie-mrok.html>.
- Piekutowa M., *Tymczasem w teatrze na Wale Miedzeszyńskim...*, online: <http://teatralny.pl/recenzje/tymczasem-w-teatrze-na-wale-miedzeszynskim,2741.html>.
- Sawicki K., *Młodzieżowa kultura hip-hop jako tekst wielokulturowy*, „*Ars inter Culturas*” 2013, nr 2, online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-cec577bo-d41b-44da-9cc1-7e49db6e00a>.

Sowiński M., *Dorota Masłowska*, „*Inni ludzie*”, online: <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie>.

Staszewski W., *Dorota Masłowska – rozmowa o nowej książce „Paw królowej”*, online: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,2715357.html>.

Tomasz Pyzik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

„Niepojętość Zieloności”
O zbiorze poetyckim
„Zielone pola” Mariana Kisiele

Marian Kisiel w najnowszym, swoim trzynastym zbiorze poezji, przenosi nas na tytułowe *Zielone pola*. Mówimy o zbiorze wierszy, bo taki jest też dopisek pod tytułem tomu, jednak zaprezentowane utwory zaklasyfikować należy do małych form prozatorskich. Dla pogodzenia formy i treści napiszmy, że jest to proza poetycka w miniaturze. Teksty mają formę monad, wśród których za Piotrem Michałowskim rozróżnimy następujące gatunki: obraz, wyznanie, twierdzenie, pytanie, zagadkę¹. W stychiach (przyjmijmy deskrypcję przypisaną liryce) konstrukcjach napotkamy również wypowiedzi narracyjne oraz utwory zdialogizowane oparte na zasadzie triady dialektycznej².

Nawiązując do poprzedniego tomiku poezji katowickiego artysty, możemy powiedzieć, że na wspomniane pola opadamy z wiatrem. Zresztą o pewnym związku z poetycką książką *Uniesie nas wiatr* z 2018 roku świadczy inicjalny utwór *Zielonych pól*, czyli... *Wiatr*. Wiatr jest jednym z tych zjawisk rzeczywistości, które – w odróżnieniu od innych bytów składających się na świat przedstawiony – nie mijają, lecz trwa ponad śmiertelność. Podmiot wierszy Kisiele równolegle obserwuje zmienność i trwałość, obu tym kategoriom poświęca uwagę, chłonąc fenomeny natury:

Ucichł wiatr, zawsze cichnie o zmierzchu. Ja-
łowce się rozrosły jak potężne choiny. Siedzę na

¹ P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 2, s. 131.

² Tamże, s. 127.

tarasie, muskam spojrzeniem kwiaty. W oddali
rechoczą żaby, krzyczy bażant. I wnet to minie.
A wiatr o zmierzchu będzie spał w jałowcach³.

(ZPOL 5)

Świadomość nieuchronności przemijania zamknięta w konstatacji „I wnet to minie” mówi jednocześnie o czymś, co przetrwa. Wiersz otwierający tomik może być kluczem do zrozumienia przesłania całego zbioru. Obrazowanie budowane jest tu bowiem w formie okalającej sekwencji: wiatr – człowiek i przyroda ożywiona – wiatr. Środkowa część utworu, w której ujawnia się „ja” poznające zmysłami wzroku i słuchu efemeryczne byty, spięta jest klamrą mówiącą o wietrze. Człowiek wraz z fauną i florą jawi się jako figura będąca częścią większej całości, jako swoisty element wiecznego bytu zawierającego w sobie śmiertelne jednostki⁴. Otoczenie przez ów zewnętrzny, niezależny i niewątpliwie transcendentny podmiot, przedstawiony tu jako zanimizowany, symboliczny wiatr, sprawia, że jednostki te są przez wieczność niejako przykryte, wchłonięte. Podobny sposób obrazowania stosowała Halina Poświatowska, która w ostatnich dwóch strofach *Koniugacji* pisała:

minąłeś
minęłam
już nas nie ma
a ten szum wyżej
to wiatr
on tak będzie jeszcze wieczność wiał

3 Wszystkie cytaty wierszy z omawianego zbioru podano za wydaniem: M. Kisiel, *Zielone pola*, posł. E. Wróbel, Katowice 2020, zachowując układ graficzny utworów; w nawiasie podano skrót „ZPOL” oraz numer strony, na której znajduje się cytowany fragment [przyj. red.].

4 O „ewolucji nastawienia podmiotu lirycznego wierszy Kisiela do natury, postrzeganej już nie tylko w kategoriach estetycznych, ale też ontologiczno-epistemologicznych” w tomie *Uniesie nas wiatr* pisała Barbara Gutkowska, zob. B. Gutkowska, *Poeta i tropiciel „tajemnic ustanowionych w słowie” [w:] Pergamin wspomnień. Szkice o poezji Mariana Kisiela*, red. E. Bartos, P. Majerski, K. Niesporek, Gdańsk 2019, s. 113.

nad nami
nad wodą
nad ziemią⁵

I co dalej? „Uniesie nas wiatr” – można by powtórzyć za Marianem Kisielem, jeśli połączy się poetyckie wyobrażenie twórców, którzy – jak się okazuje w zarysowanym kontekście motywu przemijania – są sobie bliscy. I u Poświatowskiej, i u Kisiele wiatr jest omenem nieskończoności.

W tomie pojawia się także inny żywioł – ziemia, która w całej swej zmienności wykazuje pewną stałość wynikającą ze zdolności do odradzania życia. Odsłania się nam dzięki temu kolejny trop interpretacyjny. Współczesny artysta słowa zachłannie rejestruje różnorodne przejawy istnienia obecne na „zielonych polach”. Wybór tytułowego epitetu jest oczywiście znaczący – wyraża nadzieję, podkreśla siłę życia i w jakimś sensie przerzuca pomost nad śmiercią. Liryczne impresje utrwalają rzeczy, które wkrótce przemina, „bo świat jest tak urządzony” – mówi fragment utworu *Kot*. Ta świadomość nie wywołuje jednak żadnego niepokoju. Przeciwnie, afirmacja, z jaką podmiot przyjmuje świat, wynika z zastosowania pewnego paradygmatu. W miniaturach Kisielela występuje bowiem, jak sądzę, połączenie przeciwnych perspektyw oglądu rzeczywistości, o których pisał Michałowski:

[...] W syntezie celem jest kondensacja: minimum słów i maksimum sensu, a więc – napięcie ilościowe między znaczącym a oznaczanym. W analizie ten konflikt słowa i sensu zanika, a krótkość utworu ma charakter niewymuszony: zwięzłość jest naturalną konsekwencją portretowania szczegółu. W miniaturach współwystępują zatem dwie przeciwne perspektywy oglądu świata, a każdej z nich przypisany jest inny cel poezji⁶.

Materiał literacki autora *Zielonych pól* to koniunkcja analizy i syntezy. Namysł nad szczegółem prowadzi do maksymalistycznych sensów. Przyjrzyjmy się utworowi *Sarna*:

5 H. Poświatowska, *Koniugacja* [w:] tejeż, *Wiersze wybrane*, wyb. i wstęp J. Zych, Kraków 1995, s. 328–329.

6 P. Michałowski, *Miniatura poetycka...*, s. 134.

Przemknęła sarna. Wybiła kopytkiem tropy na ozimie. Złękniona naszą obecnością, szusuje w stronę lasu. Nie chcieliśmy jej spłoszyć. Wnet urosną trawy i zaszumią zboża. Niech zielone pola będą dla niej wytchnieniem po strachliwym biegu. O, jakże błogie będzie schronienie w muskającym wietrze.

(ZPOL 9)

Tekst można potraktować jako parabolę życia. Podmiot obserwujący świat natury dostrzega sarnę, której „strachliwy bieg”, „tropy na ozimie”, szybkie przemknięcie przed ludźmi symbolizują dramat istnienia, „krótkość żywota”, marność. Motyw wanitatywny, tak często obecny w poezji Kisiela, zostaje przełamany. Poetycka analiza skoncentrowana na tym, co „tu i teraz”, gładko przechodzi w syntezę sięgającą ponad teraźniejszość. Baczny obserwator rzeczywistości wie, że będzie coś więcej, a następny rozdział istnienia jawi się jako znacznie lepszy od poprzedniego. W rzeczonym utworze pojawiają się słowa z tytułu zbioru, „zielone pola” przedstawione zostały nie tylko jako zapowiedź wiosny. Myślę, że trzeba w tej symbolicznej przestrzeni dostrzec inny, głębszy wymiar. Kontrast, na którym zbudowane jest obrazowanie, czyli z jednej strony lęk, pośpiech, ruch, a z drugiej wytchnienie, błogość, schronienie, ewokuje artystyczną wizję epifanii, zawołowaną wskazówkę dotyczącą tego, co będzie dalej. W tle słyszymy słowa z *Psalmu 23*:

Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego.
Pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach.
Prowadzi mnie nad wody, gdzie mogę odpocząć⁷

Sytuacja, którą zarysował psalmista, zbiega się z tym, co widzi podmiot wiersza Kisiela. Biblijne „zielone pastwiska” to „zielone pola”, które mają dać wytchnienie obserwowanemu zwierzęciu. O czym zatem mówi liryczny obrazek zatytułowany *Sarna*? O tajemnicy „ustanowionej” w słowie⁸. Wbijają się w przestrzeń, która pozostaje niedostępna

7 Ps 23, 1–2. Wszystkie cytaty z Pisma Świętego podaję za Biblią Tysiąclecia.

8 Zob. M. Kisiel, *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*, Katowice 2015, s. 9.

bezpośredniemu rozumieniu, zakryta dramatem przemijania kończącym egzystencję. Kończącym ją jednak tylko w wymiarze doczesnym. Ufny psalmista śpiewający o zielonych pastwiskach napisze kilka wersów dalej:

Tak, dobroć i łaska pójdą w ślad za mną
przez wszystkie dni mego życia
i zamieszkać w domu Pańskim
po najdłuższe czasy⁹.

Starotestamentowy bohater wybiega w wieczność, nie obawia się śmierci. Ostateczną ulgę i błogie schronienie znajdzie w „domu Pańskim”. Tytułowa sarna doczeka się czegoś podobnego na „zielonych polach”.

Natura w najnowszej poezji autora *Kroniki nocy* staje się narzędziem wydobywania tajemnicy, służy potwierdzeniu istnienia silniejszego od śmierci. Bohaterowie tej liryki nadają jej cechy twórczości z nurtu franciszkańskiego. Obok poznanej już *Sarny* widzimy takie tytuły jak *Kot, Jeż*, a nawet... *Pomrowy*. O tych ostatnich czytamy:

Nikt nie lubi pomrowów. Są tłuste i pełzną.
Tyle śmierci im zadano, a one wciąż się odra-
dzają. Pewnie jest w tym sens, lecz nie umiemy
go pojąć. Oddaleni od ziemi, nie słyszący jej
głosu.

(ZPOL 10)

Odradzanie na przekór śmierci, nieustanne rozpoczynanie życia od nowa – oto fascynująca tajemnica dostrzeżona w stworzeniach, które na ogół budzą obrzydzenie. Poeta dążący do istoty rzeczy nie odwraca się od takiego widoku, nie lekceważy takiej formy życia, lecz w różnych gatunkach zwierząt dostrzega ciągłość będącą śladem wyższego sensu. Ewa Bartos następująco klasyfikuje twórcę *Zielonych pól*: „Marian Kisiel jest poetą anamnēsis – «przywołuje» z pamięci obrazy, a także «ewokuje» sensory wymykające się racjonalnym

9 Ps 23, 6.

opisom”¹⁰. W *Pomrowach* mamy do czynienia z dwoistością: z analizą bytu i syntezującą pointą, która odsyła do Myśli przekraczającej nasze możliwości poznawcze.

W zapisie prozą – być może przez przypadek, być może nie – ostatnia linijka utworu wypadła jako jedno słowo akcentujące „głos”, który chce być słyszany. To głos ziemi, głos „zielonych pól”.

Przeto z taką uwagą podmiot poznający chłonie kolejne małe-wielkie wydarzenia, jak choćby to, które dzieje się w *Stawie*:

Staw pokrył się rzęsą jak pola kielkami zbóż.
Skaczą żabki po liściach grzybieni, a z lustra
wody wystają ich oczy. Z tej perspektywy świat
jest ogromnym kosmosem, w którym co chwili-
kę ktoś przemyka chyłkiem.

(ZPOL II)

Liryczna impresja ponownie zatrzymuje się na ujęciu mikrokosmosu. Niech nas nie zmyli ludzająca prostota tematu. Żabia perspektywa oglądu świata sprawia, że jest to powiastka metafizyczna uzmysławiająca istnienie makrokosmosu. Ta swoista „przypowieść o żabach” nawiązuje do obrazowania zawartego w *Przypowieści o maku* Czesława Miłosza. Pozorna naiwność skrywa dojrzałą refleksję filozoficzną. Zwróćmy uwagę, jak subtelnie poeta prowadzi czytelnika do znaczących asocjacji. Już w pierwszym zdaniu poprzez porównanie nakładają się na siebie dwa ujęcia. Staw przypomina kielkujące zbożami pola, czyli „zielone pola”. Głos ziemi objawia się w innym kształcie, natura w bogactwie stworzenia ukazuje ulotne piękno ożywionych form, które wypełniają przeznaczoną sobie przestrzeń. Staw pokrywa się rzęsą, a pola kielkami zbóż. Części wypełniają całość. Ale to nie jest ostateczna całość. Coś ją jeszcze obejmuje. Żabom Kisiela i makowym psom Miłosza zapewne „Że jest świat większy, nie przyszło do głowy”¹¹. Jednak obserwator tego widowiska z pewnością jest tego świadom,

10 E. Bartos, „Komunia dusz”. *O wyobraźni poetyckiej Mariana Kisiela* [w:] *Pergamin wspomnień...*, s. 338.

11 C. Miłosz, *Przypowieść o maku* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, red. A. Szulczyńska, Kraków 2018, s. 212.

poezję autora *Zielonych pól* charakteryzuje bowiem pozorne niedookreślenie, myśl znajdująca się już poza słowami utworu, ale istotowo z nim złączona. Ów przeskok ku niedopisanej rzeczywistości świadczy o poznawczym maksymalizmie.

Krzysztof Kuczkowski mówi w tym kontekście o zjawisku wglądu, czyli

[...] nagłej zmiany percepcji prowadzącej do nowego, oryginalnego widzenia czegoś, co z uwagi na swoją powszedniość do tej pory nie bardzo nas zajmowało. [...] To jest tak, jakbyśmy na moment zobaczyli pozawidzialną rzeczywistość i ukryte znaczenie rzeczy. Świat i jego cień. I w tym właśnie sensie poezja jest maksymalistyczna. Zajmują ją bowiem fenomeny mentalne, duchowe i psychiczne, które są większe od wiersza¹².

Innym przykładem poezji maksymalistycznej w zbiorze *Zielone pola* jest wiersz *Tatarak*. Można go potraktować jako dalszy ciąg utworu *Staw*, gdyż akcja umiejscowiona jest nad wspomnianym zbiornikiem wodnym:

Nad stawem obłoki zasnuwają niebo. Kłębią
się jak para w dawnych parowozach. Pochylo-
ny tatarak muska wodną węgę, chce odsłonić
błękit uwięziony w bieli.

(ZPOL 40)

Pozostajemy w poetyckim albumie natury. Tym razem jednak bohaterem impresji nie jest już fauna, lecz świat flory. Powszedni obrazek zanurzyć trzeba w metaforycznym rozumieniu treści niczym kliszę w wywoływaczu, by utajony przekaz stał się jawny. Zarysowana sytuacja w sposób przenośny dotyka problematyki epistemologicznej – możliwości poznania zmysłowego oraz istnienia przestrzeni prawdziwych idei. To, co stało się nad stawem, przypomina wydarzenie z jaskini Platona. Znamy tę historię. Niebo symbolizujące

¹² K. Kuczkowski, *Kładka. Dwanaście notatek o poezji [w:] Konstelacja Topoi o rzeczach najważniejszych. Wybór tekstów krytycznych*, wyb., wstęp i red. A. Gień, Sopot 2017, s. 58.

świat idealistyczny jest coraz mniej widoczne, staje się ono w końcu niedostępne, o czym sugestywnie mówi porównanie w drugim zdaniu. Zantropomorfizowany tatarak pełni tu rolę swoistego jeńca przykutego do ściany jaskini. Jego możliwości są ograniczone. Może jedynie powierzchownie muskać to, co ma wokół siebie. A co ma? „Wodną watę”, coś nieokreślonego, rozmytego, niedoskonałego. Nie ma mowy o realnym, dogłębnym poznaniu otoczenia wszystkimi zmysłami. Tatarak musi zadowolić się bielą „wodnej waty”, która jest marnym odbiciem błękitu nieba, odbiciem tak zaburzonym, że nawet kolor nie może być w pełni oddany. Tytułowy bohater, co z pewnością jest najważniejsze, „chce odsłonić błękit”, jest świadomy jego istnienia. Ułomne i skazane na porażkę poszukiwania podmiotu są zwycięstwem myśli, która o błękitcie nieba wie, dzięki czemu może o sobie powiedzieć, że jest wolna od zmysłowych okowów i ograniczeń przestrzeni.

Intuicyjne przeczuwanie innej rzeczywistości, jakże różnej od dostępnej nam bieli „wodnej waty”, rzeczywistości mieniającej się prawdziwymi kolorami, znalazło się w poetyckim ujęciu zatytułowanym *Róże*. Jak zauważymy, poeta dyskretnie wprowadza czytelnika w obszar rozważań transcendentnych:

Połowa grudnia, a one wciąż kwitną. Jakby się
zbuntowały przeciwko naturze lub jakby natura
wypowiedziała posłuszeństwo śmierci. Niech
życie trwa, póki jeszcze jest – szepczą krople
deszczu, szumi rzeński wiatr. Słońce się uśmie-
cha, a noc – lekko szczypiąc w płatki – nadaje
im koloru, jakiego nikt nigdy nie widział.

(ZPOL 13)

Pogodowa anomalia jest argumentem za możliwością istnienia bytów pomimo zmienności, wbrew śmierci. Fenomen róż, to, co się z nimi dzieje, wprowadza głębsze znaczenia. Żywoły natury służą wydobyciu czegoś, co nigdy dotąd nie było widoczne. Tu już nie ma mowy o rzeczach nieokreślonych w swej bieli. Niemal bajkowa konwencja z szepczeniem deszczu, szumem wiatru, uśmiechem słońca, szczypiącym dotykiem nocy metaforycznie sięga istoty zjawiska wglądu i skutkuje widzeniem tego

samego jako czegoś zupełnie innego¹³. Róże nabierają koloru, „jakiego nikt nigdy nie widział”. Zamknięcie deskrypcji na tym określeniu ewokuje, jak sądzę, rzeczywistość transcendentną, która przekracza zwykłe możliwości percepcji. Róże z zaprezentowanego wiersza nie są już marnymi odbiciami. Są to róże prawdziwe, wywiedzione ze świata idei, spoza platońskiej jaskini, ze świata, w którym śmierć nie istnieje.

Taki wniosek nasuwa się jeszcze mocniej w lekturze opisu innych kwiatów. Poeta pisze w wierszu *Wrzosa*:

Wrzosa już obumarła, winniśmy je ściąć już dawno. A jednak ten susz śmierci jakoś nas powstrzymał przed tak radykalną decyzją. I oto po kilku latach zieleń wyrosła na pędach. Śmierć nie ustępuje, od dołu płóży się brązem. Ale na wierzchu życie zaświadcza, że śmierć jest niczym.

(ZPOL 12)

Oczywiście nie jest to zwyczajny opis stanu roślin w ogrodzie. To walka życia ze śmiercią. Zwycięstwo śmierci wydaje się przesądzone, los zwiędłych kwiatów również. Szczęśliwie pewna opieszałość powstrzymała właścicieli ogrodu przed całkowitym usunięciem roślin. Dzięki temu dokonano niespodziewanego odkrycia. Życie okazało się silniejsze od śmierci. Z obumarłych kwiatów wybiły zielone pędy. Witalizm „zielonych pól” i skrywana w nich tajemnica dały o sobie znać kolejny raz w obrazowy sposób¹⁴. Liryk *Wrzosa* jawi się jako florystyczna parabola smartwychwstania, mocy życia, które tylko na chwilę straciło blask.

13 Ksiądz Jan Sochoń rozpoznałby w tym przypadku metafizyczną aurę wiersza: „Opis najdrobniejszego pyłku czy zachmurzonego nieba zyskuje w takiej poezji pewną uniwersalną skalę, gdzie konkret przeradza się w historiozoficzny albo antropologiczno-społeczny plan. Po prostu, poezja nie zatrzymuje się tutaj na poziomie literackości (choć on jest najważniejszy), lecz wykracza poza nią, by wejść w przestrzeń zarezerwowaną dla pytań o byt, jego istotę, ostateczne uzasadnienia”, J. Sochoń, *Metafizyczność poezji*, „Topos” 2019, nr 6, s. 15.

14 Możemy tu dostrzec ślad filozofii twórczej Henriego Bergsona, którą Iwo Leszczyński charakteryzuje następująco: „Nie ma gatunku zwierzęcego ani roślinnego, który nie miałby tej mocy – pęd życia (*élan vital*) jest silniejszy niż to, co martwe. [...]”

Ostatnie słowa wiersza brzmią nadzwyczaj wyraźnie i zostają jeszcze długo w rozmyślaniu czytelnika. Co uczynił poeta, wypowiadając „śmierć jest niczym”? Unieważnił śmierć, zdeprecjonował jej znaczenie. Katarzyna Niesporek w interpretacji tanatycznej wyobraźni artysty doszła do takiego wniosku:

W wierszach Mariana Kisiela nieuchwytny przez człowieka wyższy byt zostaje ucieleśniony i tym ucieleśnieniem umiejscowiony w najbliższej przestrzeni życia istoty ludzkiej. Poeta próbuje sprowadzić śmierć z niedostępnej człowiekowi sfery do tego, co codzienne i powszechne. Twórca zmienia w ten sposób obraz śmierci, której człowiek boi się i lęka. W pewnym sensie umniejsza także jej moc, potęgę i niedotykalność i na swój sposób odbiera jej powagę i dostojność¹⁵.

Autor *Zielonych pól* iskrą lirycznej iluminacji rozświetlił przestrzeń tajemnicy, która jest większa od śmierci. Wypełnił tym samym teoretyczne założenia poezji sformułowane przez Zbigniewa Chojnowskiego:

Podstawowa idea poezji opiera się na przekonaniu, że jest ona próbą ogarnięcia umysłem niepoznawalnego, wykracza poza poczucie przygodności bytu [...]. Poezja jest udzielającym się językowi duchowym zmaganiem człowieka z Niewytlumaczalnym, stawaniem po stronie nieskończoności, wydobywaniem się z przemocy bezmyślności, rozwijaniem wyobraźni i niezgodą na niszczenie, stagnację lub zanik sfery symbolicznej¹⁶.

Sfera symboliczna znalazła swoje miejsce w zaprezentowanym materiale literackim. Towarzyszy ona jak cień obserwowanej faunie i florze, nadając światu natury funkcję tajemnego kodu, który skrywa prawdę

Ewolucyjna wizja twórczości jest dla Bergsona podstawą opisu wszelkiego życia. Twórczość nie musi więc być wyłącznie przedmiotem badań z zakresu estetyki; może być potraktowana o wiele szerzej – jako pojęcie metafizyczne, jako ontologiczna zasada, która kształtuje rzeczywistość”, I. Leszczyński, *Problem twórczości w filozofii Henryka Bergsona*, „Filo-Sofija” 2015, nr 31, s. 215.

15 K. Niesporek, *Ona. O tanatycznej wyobraźni Mariana Kisiela* [w:] *Pergamin wspomnień...*, s. 293.

16 Z. Chojnowski, *Idee i wartości poezji oraz poezja o ideach i wartościach* [w:] *Konstelacja Topoi...*, s. 217.

o istnieniu. Symboliczność poezji Kisiela wynika nie tylko z umiejętnego operowania homonimią znaczeń wpisanych w kontemplowane wycinki rzeczywistości. Jego siła tkwi również w umiejętności wyciszenia przekazu w odpowiednim momencie. Zatrzymanie lirycznej narracji skłania do obcowania z ukazanym obrazem, który został nam podsunęty jakby nie w pełni, jakbyśmy sami musieli poszukiwać jego dalszych planów. Czytając utwory Kisiela, odnoszę wrażenie, że obrazowanie jest często urywane w punkcie kulminacyjnym. Chciałoby się wiedzieć, co jest dalej, jak ta sugerowana warstwa znaczeń wygląda. W jakimś sensie zatem są to liryki niedokończone. I takie być muszą, bo same sięgają w nieskończoność. Przemysłany paradygmat twórczy artysty pozostawia miejsca pozornie niedopowiedziane, dyskretnie sugerujące pewne treści¹⁷. To przestrzeń na tajemnicę, która tak samo figuruje w świecie. Jest nieobjęta, ale wyczuwalna.

Ogromną rolę w zgłębianiu niepoznawalnego odgrywa autorska świadomość czytelnika. Poeta nie pisze wierszy tylko dla siebie, jego utwory swoistą przerzutnią sensów sięgają do odbiorcy. Impresje liryczne Kisiela otwierają oczy na ukryty komunikat znaków natury, na głos „zielonych pól”, na to samo, lecz Inne. Wojciech Kudyba notuje:

Dążysz do przekroczenia „tego-samego”, to tyle, co być otwartym na dar.
[...]

Poeta to także ktoś, kto próbuje przekroczyć granice własnego „ja” [...], otworzyć je na sferę wartości przekraczających wymiary „tu-i-teraz”. To ktoś, kto wprowadza mowę w „zupełnie inne” i buduje miejsca wspólne, miejsca wspólnoty wobec „zupełnie-innego”¹⁸.

Poezja ta uczy bycia poetą, widzenia więcej. Uczy tego nie tylko na przykładzie natury. Filozoficzny namysł nad transcendencją odbywa się również w ukierunkowaniu na drugiego człowieka. Budowanie „miejsc

17 U Jana Sochońia czytamy: „[...] sugerujące formy ekspresji prowadzą poza obręb faktyczności, sięgając do tego, co niewyraźalne. Formuła «sięgając» nie oznacza całkowitego istotowego opanowania danego wydarzenia czy zjawiska, lecz tylko rozświetlenie przeuczonych treści, wejście w ich sferę jednostkowej świadomości, gdzie nadal pozostają one nieco zaciemnione, pozbawione słownej klarowności”, J. Sochoń, *Metafizyczność poezji...*, s. 17.

18 W. Kudyba, *Druga [w:] Konstelacja Topoi...*, s. 138, 140.

wspólnoty”, o których wspominał Kudyba, tworzy się w literackiej materii Kisiela poprzez spojrzenie na tych, którzy już odeszli lub są na granicy życia i śmierci.

W poruszającym wierszu *Mama* osoba mówiąca, po opisie trudnej sytuacji związanej z chorobą tytułowej bohaterki, włącza się w jej doświadczenie umierania. Ostatnia fraza utworu nie zaskakuje. Można się było spodziewać, że poeta osadzi go na takim koncepcie:

[...] Oddała się od nas tak szybko, jak może.
A przecież łączywie chwytła się naszych rąk.
Nie chce upaść. I my też nie chcemy. Umiera-
my wzajemnie, jakbyśmy zapomnieli, że jeste-
śmy dla siebie. Po to, by żyć.
(ZPOL 19)

Tej smutnej historii nie zamyka śmierć – na końcu jest życie¹⁹. Śmierć znowu „jest niczym”. Przeskok w kierunku życia wykonany w takim kontekście, w napięciu potęgowanym osobistym zaangażowaniem poety, przesuwa całość obrazu w kierunku Innego. Przekraczamy wymiar „tu-i-teraz”. Z jeszcze większą mocą poetyckiej dykcji stykamy się w utworze *Mama* (11), w którym zostało zbudowane to, o czym pisał Kudyba – miejsce wspólnoty wobec „zupełnie Innego”:

Śniesz mi się często, uśmiechnięta i młoda. Jak-
byś chciała odegnać to, co nieuchronne. I co
mnie dosięgnie, gdy nie będę przeczując, że
nadeszła pora i trzeba się żegnać. Cieszę się,
że mnie odwiedzasz z tej otchłani czasu, musi
to być wysiłek nie tylko miłości. Powiedz też,
proszę, ojcu, aby i on czasem zjawił się w śnie
moim, bo strasznie się leni. Wpadnie raz na

19 Elżbieta Wróbel w *Postłowiu* do zbioru pisze: „Zdecydowanie jednak w nowym tomie nastąpiła zmiana perspektywy poety, który tym razem zwrócił się ku fenomenowi życia. [...] W nowym zbiorze zanotowana została radość istnienia nie dlatego, że śmierci nie ma, ale pomimo jej permanentnej obecności w ludzkim życiu, które przestaje być wyłącznie sztuką umierania, stając się sztuką życia”, E. Wróbel, *Postłowie* [w:] M. Kisiel, *Zielone pola...*, s. 57.

czas jakiś i tyle mam z niego. Więc powiedz
mu, leniowi, niechże wpadnie we śnie. Ma całą
wieczność, aby być z innymi.

(ZPOL 20)

Wzruszający monolog skierowany do mamy będącej już po drugiej stronie „odpomina” przeszłość, przywołuje wspomnienie rodzinnego domu, zaświadcza o kochających rodzicach. Oniryczna konwencja wiersza wpływa na zawieszenie czasu. Mama jest „uśmiechnięta i młoda”, a poeta – można odnieść wrażenie – subtelnie stylizuje wypowiedź na język dziecka tęskniącego za ojcem. I znowu ostatnie zdanie wiersza niejako odrywa się od całości, pointując monolog filozoficznym spostrzeżeniem w eschatologicznej tonacji: „Ma całą / wieczność, aby być z innymi”. Trudno znaleźć we współczesnej poezji drugi utwór o takim nagromadzeniu emocji łączących czasy historyczny, rzeczywisty i przyszły. Co je spaja? Słowo „jest”. Finalna konstatacja zakłada bycie gdzieś w „otchłani czasu”, która zawiera w sobie „jest” przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Marian Kisiel w eseju *Śmierć w drugiej osobie* tłumaczył:

Jeśli jednak śmierć odkrywa przed nami jakąś prawdę, to nie mieści się ona w samym podmiocie, jego życiu jako tym, co istnieje i w sposób nieodwołalny musi przestać istnieć. Nie mieści się w obrazach pamięci, emocjach, pragnieniach. Prawda śmierci odkrywa się zwyczajnie, w prostym słówku „jest”, które tyleż ma charakter czasowy, co opiera się czasowości. [...] Właśnie w owej inności śmierci mieści się granica między „jest” i „nie ma”. Inność nie jest tutaj rozumiana jako obcość, przeciwnie – jak związanie „mnie” z „drugim”, „pierwszej osoby” z „drugą osobą” liczby pojedynczej²⁰.

Z takim związaniem podmiotu z drugą osobą, czyli bliską zmarłą, mieliśmy tu do czynienia. „Śmierć w drugiej osobie” pozwoliła odkryć prawdę o tym, że „jest” wciąż trwa, choć odbywa się to na różnych poziomach rzeczywistości. Doskonałą ilustracją rzeczzonego współistnienia będzie również wiersz *Do Stefana, miast pogrzebowej mowy*:

20 M. Kisiel, *Śmierć w drugiej osobie* [w:] tegoż, *Pożegnania*, Kraków 2018, s. 7.

Już się wypełniło. Czego nie wiedziałeś, wiesz.
Jesteśmy oddzielnie w bycie i w niebycie.

Ty po zielonych polach, jeśli one takie. Ja po
mokrym śniegu, bo znów spadł dziś śnieg.

[...]

Dwa światy, inna droga, a wciąż tyle spraw. Je-
śli tu nie umiałeś, może tam się dowiesz. Jeśli
ja nie umiem, dowiem się od ciebie. Czy było
warte to, w co teraz wierzę.

(ZPOL 17)

Rozważania podmiotu przebiegają dwubiegunowo. Liryczne „ja” niejako mówi także w imieniu swego przyjaciela, Stefana Szymutko, zmarłego w 2009 roku. Myśli sięgają nierozwiązanych dociekań, które dla adresata najpewniej odsłoniły już swą tajemnicę. Nie to jest jednak najważniejsze. Istota poetyckiego namysłu osadza się na ontologicznym odkryciu, które promieniuje w stronę metafizyki: „Jesteśmy oddzielnie w bycie i w niebycie”. Zwróćmy uwagę na słowo „Jesteśmy” utrzymujące „jest” przyjaciela, ratujące tę drugą osobę z otchłani śmierci i lokujące ją, inaczej być nie mogło, na znanych nam już „zielonych polach”. Zaświatowa destynacja jawi się arkadyjsko, ewokując skojarzenia z krainą szczęśliwości i wiecznej wiosny. W obrazowym kontraście do takiej wizji leży deskrypcja dotycząca „tu-i-teraz”: „Ja po / mokrym śniegu, bo znów spadł dziś śnieg”. To rzeczywiście „dwa światy” i zapewne z tego rozdzwiewku między doświadczanym a wyobrażonym, między realnym a metafizycznym wynika niecierpliwe oczekiwanie na zwiastuny wiosny w przyrodzie wyrażone w utworze *Przesilenie*. Dla poety będą one nie tylko fizycznym objawem nowej pory roku, lecz także wyjątkowym głosem z głębin bytu, potwierdzeniem nieprzerwanego rdzenia życia:

Śnieg wniknął w ziemię i słońce świeci moc-
niej. Ale gdzie podziały się ptaki, wierne nam
dotąd przez wszystkie mrozy. Czeka na nie sło-
necznik, zawieszony na krzewie, zapraszają na
uczta korale ostrokrzewu. Lecz nie ma ptaków
i przestały śpiewać, jakby się obrażyły na nie-

stałość pogody. Wracajcie kosy, drozdy, bogotki. Przybywajcie wilgi! Czekamy na was! Nagie gałęzie proszą o wasz śpiew. Gdy będzie cicho, kto obudzi listki?

(ZPOL 50)

Na co z taką niecierpliwością czeka podmiot mówiący? Co wzbudza jego niepokój? Ostatni wiersz zbioru ponownie przenosi nas w świat przyrody, na pola, które jeszcze nie są zielone. *Przesilenie* powstrzymuje naturę, zanim pozwoli jej ostatecznie wybuchnąć zielonością. Liryczny obserwator nie może się już tego doczekać. Zwołuje na pomoc różne gatunki ptaków, by pomogły „obudzić listki” na nagich gałęziach, by pola mogły się w końcu zazielenić. Skąd ta szczególna tęsknota za „zielonymi polami”? Wynika ona z tego, że *Przesilenie* tylko powierzchownie dotyczy okresu przejścia zimy w wiosnę. Pod słowami kryje się tajemnica – metafora dramatycznego ocalenia myśli o życiu po śmierci, o istnieniu nieskończoności. *Przesilenie*, jak i cały tom *Zielone pola*, to także wynik pewnego przełamania, ewolucji twórczych poszukiwań śląskiego autora widocznych również w tytule zbioru. Wcześniej w znamiennej pod tym kątem książce poetyckiej *Martwa natura* poeta pisał tak:

Pamiętasz?

To było tak niedawno.

Kładłeś się na brzuchu
w upalny dzień.

Łąka śpiewała,
kłaniały się trawy.

Upajał cię gnilny zapach mchu.

Wchłaniałeś go
otwartymi nozdrzami.

Wypełniałeś nim młodą,
jeszcze naiwną pierś.

Ileż w tym było radości,
ileż głupiej radości z wakacji.

A dzisiaj łąka cię przeraża.

Boisz się,
żeby mech nie wpił się

w twoje,
wciąż żywe,

ciało²¹.

Dzisiaj łąka już jednak nie przeraża. Jej zieloność, zieloność pól, nabrała nowego wymiaru. Idzie w kierunku życia wbrew śmierci, a więc nie jest to już „martwa natura”, lecz natura żywa (zielona). Żeby zrozumieć przebytą drogę filozoficznych dociekań ujętą w artystycznym zgłębianiu tajemnicy „zielonych pól”, na doświadczenia podmiotu wierszy zawartych w najnowszym zbiorze Mariana Kisielea musimy nałożyć to, co wydarzyło się w poemacie, który w pewnym sensie synonimicznie dotyka tytułu omawianego tomiku poezji. Chodzi o *Łąkę* Bolesława Leśmiana. W jednej ze strof tytułowa bohaterka mówi:

Przyszły do mnie motyle, utrudzone lotem,
Przyszły pszczoły z kadzidłem i mirrą i złotem,
Przyszła sama Nieskończoność,
By popatrzeć w mą zieloność –
Popatrzyła i odejść nie chciała z powrotem...²²

Za taką łąką, za taką zielonością na polach i gałęziach tęskni liryczne „ja” w *Przesileniu*. Ich zimowy brak odziera istnienie z doczesnego wejrzania w tajemnicę nieskończoności²³. Zaprezentowany w tomie *Zielone pola*

21 Tenże, *Zapach mchu* [w:] tegoż, *Martwa natura*, Katowice 2015, s. 18.

22 B. Leśmian, *Łąka* [w:] tegoż, *Poezje*, wyb. i wstęp B. Zadura, Lublin 1982, s. 152.

23 Agata Kadłubowska pisze: „Zieleń w wierszach autora *Łąki* jest symbolem w tym specyficznym znaczeniu. Pozostaje zielenią, ale nie jest tylko nazwaniem barwy czy

album poetyckich impresji zaświadcza, że poeta tym szczególnym wglądem dysponuje i może powtórzyć za jedną z postaci poematu Leśmiana:

Za daleka mi byłaś wpośród kwiatów cienia,
Łąko – zielona Łąko, szumna od istnienia!
Chcę, byś była taka bliska,
Jak ta łąka, co gardło ściska,
Kiedy w nim się zapóźni śpiew twego imienia!²⁴

Podmiot wierszy Kisiela w jakimś stopniu doświadcza też tego, co czuł Czesław Miłosz, gdy pisał o swojej *Łące*:

Całe życie szukałem jej, znalazłem i rozpoznałem:
Rosły tu trawy i kwiaty kiedyś znajome dziecku.
Przez na wpoł przymknięte powieki wchłaniałem światłość.
I zapach mnie ogarnął, ustało wszelkie wiedzenie.
Nagle poczułem, że znikam i płacząc ze szczęścia²⁵.

I Miłosz, i Leśmian, i Kisiel w swej twórczości odcisnęli ślad dualizmu natury. Przekroczyli granicę naoczności, zaszczepiając w słowach tajemnicę bytu.

A my? Dzięki lirycznym miniaturom Mariana Kisiela, dzięki jego „szumnym od istnienia” *Zielonym polom* przedstawionym w symbolicznej formie mowy wiązanej możemy powiedzieć za gawiedzią z Leśmianowej *Łąki*:

Widzieliśmy, ludzie prości,
Niepojętość Zieloności²⁶

określeniem przyrody. Leśmianowska zieleń jest czymś więcej – wypełnia ją metafizyka. [...] Na zieleń z tomu *Łąka* nie można patrzeć zwyczajnie, nie doświadczając przy tym rzeczywistości pozamaterialnej”, A. Kadłubowska, *Czym jest zieleń Leśmiana? (na podstawie tomu „Łąka”)*, online: <https://niewinni-czarodzieje.pl/czym-jest-zielen-le-smiana-na-podstawie-tomu-laka> [dostęp: 22.02.2020].

24 B. Leśmian, *Łąka* [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 156.

25 C. Miłosz, *Łąka* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie...*, s. 1083.

26 B. Leśmian, *Łąka...*, s. 157.

Bibliografia podmiotowa

Kisiel M., *Zielone pola*, posł. E. Wróbel, Katowice 2020.

Bibliografia przedmiotowa

- Kisiel M., *Martwa natura*, Katowice 2015.
–, *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*, Katowice 2015.
–, *Pożegnania*, Kraków 2018.
Konstelacja Topoi. O rzeczach najważniejszych, red. A. Gleń, Sopot 2017.
Leszczyński I., *Problem twórczości w filozofii Henryka Bergsona* [w:] „Filo-Sofija” 2015, nr 31.
Leśmian B., *Poezje*, wyb. i wstęp B. Zadura, Lublin 1982.
Michałowski P., *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 2.
Miłosz C., *Wiersze wszystkie*, red. A. Szulczyńska, Kraków 2018.
Pergamin wspomnień. Szkice o poezji Mariana Kisielea, red. E. Bartos, P. Majerski, K. Niesporek, Gdańsk 2019.
Poświatowska H., *Wiersze wybrane*, wyb. i wstęp J. Zych, Kraków 1995.
Sochoń J., *Metafizyczność poezji*, „Topos” 2019, nr 6.
Wróbel E., *Postowie* [w:] M. Kisiel, *Zielone pola*. Katowice 2020.

Źródła internetowe

- Kadłubowska A., *Czym jest zieleń Leśmiana? (na podstawie tomu „Łąka”)*, online: <https://niewinni-czarodzieje.pl/czym-jest-zielen-lesmiana-na-podstawie-tomu-laka>.

Krzysztof Lipka

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

„Uparty jak kąkol, leniwy jak łośpuch...” Refleksje nad książką Macieja Lepianki „Abel, brat mój” (2013)

Refleksję nad książką rozpocząć należy od opowieści o autorze, gdyż nie należy on do pisarzy powszechnie znanych. Moim zdaniem, oczywiście niesłusznie, ale trzeba przyznać, że Maciej Lepianka (urodzony w 1965 roku) sam jest sobie w pewnej mierze winien. Nie należy bowiem do pisarzy, którzy lubią szum wokół siebie, żyje głęboko zanurzony w literaturze, woli pisać niż poszukiwać wydawnictwa, woli czytać niż występować na wieczorach literackich.

Abel, brat mój jest dopiero drugą publikacją książkową wydaną przez autora, także z jego własnej winy. Píše wolno, smakuje każde zdanie, miesiącami wędruje ze strony na stronę. Ale efekty tego są imponujące. Dwie powstałe dotąd powieści, pierwsza *I w następnym dniu...* (1996) i druga *Abel, brat mój* (2013), są diametralnie różne, tak pod względem treści, jak i formy, choć bez wątpienia widoczna jest w nich osobowość autora, która wyraźnie oba teksty łączy. Przede wszystkim powieści te przedstawiają dwa różne światy – pierwsza toczy się w Warszawie, mówiąc umownie, „międzywojennej”, druga na wsi polskiej w latach mniej więcej 1960–2010. Zmiana środowiska akcji powieściowej wynika stąd, że autor po ślubie w latach 90. przeniósł się ze stolicy w Beskid Żywiecki i w związku z tym zmienił również teren swych obserwacji. Jego stosunek do człowieka jako istoty „etycznej” nigdy nie był zbyt entuzjastyczny, jednak to, co zaobserwował w swoim nowym otoczeniu, zdecydowanie tę opinię pogorszyło. Żadna z książek nie została zauważona przez krytykę, przy czym bardziej mnie dziwi, że nie została zauważona pierwsza, mniej, że – jako lepsza – druga.

W kilku słowach należy teraz przedstawić zarys fabuły powieści (a może większej noweli) *Abel, brat mój*. Rzecz opowiada o chłopskiej rodzinie Kamieni – nie chcę użyć słowa „typowej” – złożonej z dwóch

pokoleń, rodziców i dwóch braci, Joachima i Huberta. Bracia bardzo się różnią; Joachim, starszy, narrator opowieści, wciela niewątpliwie najgorsze cechy. Przede wszystkim w miarę dorastania rośnie w nim sprzeciw wobec otaczającego świata, lecz sprzeciw ten nie objawia się buntem, tylko biernym oporem. Jego sprzeciw nie wynika ze zła zakorzenionego w świecie, lecz ze zła pochodzącego z głębi duszy Joachima (w ludowym zdrobnieniu Jochanka). Żeby oddać w kilku słowach jego charakter, trzeba rzec, że egoizm, lenistwo, kłamliwość i tchórzostwo to jego cechy zasadnicze, a ze względu na ich nasilenie – groźne. Stąd głównym problemem Jochanka jest nienawiść, a tematem powieści – studium jej panowania wśród najbliższych, wynikającego z przyczyn pozaobiektywnych, z niemożności zaakceptowania niczego poza własnymi potrzebami, chęciami, pragnieniami, poza własnym punktem widzenia. Nienawiść to głównie do pracy w gospodarstwie, do wszystkiego poza własną wygodą. Ta niechęć zostaje przeniesiona na ludzi, a przede wszystkim na młodszego brata, jedyną w rodzinie całkiem bezbronną osobę, a w dodatku niedotkniętą skazami Jochanka. Ta nienawiść ciągnie się od małości: kiedy Hubert ma dwanaście lat, starszy od niego o pięć lat Jochanek mówi mu wprost: „zabiję cię”. Zabije młodszego brata, łagodnego, zgodnego, ustępliwego, a jak się z upływem czasu okaże, także bystrego, zaradnego, przedsiębiorczego, pomysłowego, z łatwością realizującego wytyczone sobie cele. Można by ocenić, że Hubert nie jest zdolniejszy od Jochanka, ma tylko łatwiejszy charakter, zamiast stawić światu opór, próbuje go sobie podporządkować i to z dobrym skutkiem. Do nienawiści Jochanka dochodzi więc także zawiść o osiągnięcia młodszego brata. Uczucia te kielkują i rozwijają się bez racjonalnych przyczyn, biorą się z życia, którego narrator nie lubi, z obowiązków, których nie chce wypełniać, z dramatyzacji drobnych spraw. I jak się dowiemy, z tych powodów zostaje na Huberta wydany wyrok.

Jochanek walkę ze światem (i z młodszym bratem, nad którym jako jedynym potrafi – choć tylko początkowo i częściowo – zapanować) z premedytacją rozpoczyna od symulacji rozmaitych dolegliwości, które zwalniają go od pracy w obejściu. Jednak stopniowo, w miarę wylegiwania się całymi dniami w pościeli i pobierania dużej ilości zbędnych i szkodliwych leków, dolegliwości stają się coraz trudniejsze do zniesienia (brak sprawności, otyłość, odleżyny, wyniszczenie przewodu pokarmowego), aż przekształcają się rzeczywiście w całkowitą

niewydolność organizmu i skutkują wszelkimi możliwymi chorobami. Dochodzi do nich rozregulowanie psychiki, wiecznie nastawionej na udawanie i zarazem na obserwację, czy przypadkiem inni tej symulacji już nie zdemaskowali. Ten stan staje się pułapką komplikującą się latami i nie może doprowadzić do niczego innego jak tylko do całkowitej degeneracji tak fizycznej, jak i psychicznej Jochanka.

Zanim dojdzie do rozwiązania konfliktów, wydarzy się jeszcze wiele rzeczy nader ważkich. Przede wszystkim Hubert dorasta, zaczyna się kształcić w różnych szkołach, zawiera pożyteczne znajomości, stopniowo robi majątek i ostatecznie dochodzi do prawdziwej fortuny. Jego droga do zamożności nie jest szczególnie chwalebna, jednak gorzej, że jest nie na rękę ani ojcu, ani bratu. Ojciec, dorobkiewicz starej daty, chłop przywiązany do ziemi, która go żywi, własną ciężką pracą stopniowo wydobywa się z nędzy i z uporem dochodzi do całkiem niezłego stanu posiadania; od dawna już skupywał okazjnie działki, doskonalili obróbkę ziemi i hodowlę trzody kosztem daleko posuniętej oszczędności w życiu codziennym. Ten chłop, niechcący się pogodzić z myślą, że młodszy, zdolny syn, nowoczesny spekulant, nie pozostanie na ojcowiznie, stanowi dla Jochanka, który wciąż kalkuluje, co będzie w przyszłości, najtrudniejszy do rozwiązania problem.

Wreszcie nienawiść narratora przekracza granicę wytrzymałości i Jochanek postanawia działać; doprowadza do wypadku brata, luzując linki hamulcowe w rowerze, na którym jazda jest jedną z pasji Huberta. Po wypadku młodszy brat jest skazany na wegetację. Sytuacja staje się całkiem patowa: starszy symulant jest inwalidą, młodszy – geniusz na miarę rodu Kamieni – siedzi drętwy na wózku. Jochanek dalej odczuwa niepewność i rosnące zagrożenie.

W efekcie dramatycznych wydarzeń następuje śmierć załamanej matki, jedynej osoby, która – według Jochanka – była mało szkodliwym członkiem rodziny Kamieni; później dochodzi do wypadku ojca, który ginie pod lawiną w samodzielnie uruchomionym prywatnym kamieniołomie; z punktu widzenia narratora ta tragedia to okoliczność zdecydowanie sprzyjająca. Akcja książki rozpoczyna się właśnie w dniu pogrzebu starego Kamienia. Jochanek przy pomocy sąsiadów odbywa pieszą drogę na cmentarz. Na tym dość długim szlaku narrator wspomina i rozmyśla, a zbudowana z epizodów akcja powieści rozkłada się pomiędzy teraźniejszość i przeszłość.

Kiedy tak streszczam fabułę, może się wydawać, że mamy do czynienia z jedną ze zwykłych książek mówiących o trudnej sytuacji na wsi, o kłopotach dnia powszedniego, o rodzinnych konfliktach, o tragedii, która długo wisiała na włosku, nim wywołała dramatyczne efekty. Tak właśnie jest, tyle tylko, że powieść nie jest zwykła, nie jest typowa, nie jest o rodzinnych kłopotach w trudnych warunkach. Napięcie emocjonalne budowane w utworze, doprowadzone do krańcowości prostymi, lecz wyszukаныmi środkami, czyni z książki dzieło niepowtarzalne (nie waham się powiedzieć: swoiste arcydzieło), czyni z niej głęboki moralitet o ogromnej sile oddziaływania. Nie idzie tu bowiem o zmaistrowanie wypadku i pozbycie się niewygodnego członka rodziny. Idzie o nienawiść, która już w punkcie wyjścia jest potężna i która buduje się latami z najdrobniejszych szczegółów, która narasta wokół pozornie nieistotnych wydarzeń, która zżera człowieka od wewnątrz i doprowadza do wybuchu tak potwornej perfidii, że wydaje się, iż nic nie może po niej pozostać nietknięte; człowiek przestaje być człowiekiem, a świat staje się tylko scenerią i narzędziem aktu zemsty...

Zemsty za co? Za nic. A raczej za świadome zniszczenie i doprowadzenie do ostatecznej gangreny samego siebie, własnej duszy. Każdy szczegół tekstu podporządkowany jest tej maszynarii budowy nienawiści i zła, które nie wynika z niczego, bierze się z braku winy po niczyjej stronie, z jakiegoś wewnętrznego defektu, na który skazany jest narrator. Skazany być może przez los, ale los ten zostaje świadomie zaakceptowany i metodycznie doprowadzony do punktu, w którym etyka w ogóle już nie istnieje, a szatan może być bardziej zrozumiały niż człowiek.

Jest jeszcze szereg spraw, o których trzeba wspomnieć, żeby stało się jasne, czym jest omawiana książka. Mowa o wszystkim tym, co stopniowo powoduje eskalację nienawiści i co bohater zawsze odbiera jako skierowane przeciwko sobie: to wszelkie drobne życiowe działania, które w jego oczach urastają do rozmiarów potwornej czynionej mu krzywdy. To pisanie listów we wszystkich sprawach ważnych i nieważnych, prawnych, urzędowych, administracyjnych, formalnych; to akcja kupowania i sprzedawania działek, to problem instalowania, a następnie użytkowania w chałupie telewizji, to kupno i eksploatacja roweru Huberta, to trzymanie na odległość znajomości przez młodszego brata, to jego powodzenie w interesach i finansach – wszystko jest odbierane przez Jochanka jako ciężka osobista tragedia, jako działania

skierowane przeciw niemu, jako systematyczne szykany, wymagające w przyszłości bezwzględnej zemsty, na którą on potrafi czekać i ostatecznie ją sprokurować.

Jochanek finalnie pozoruje samobójstwo brata tylko po to, by mieć wreszcie spokój. W dalszym ciągu urwanej już fabuły nie będzie mógł wykorzystać niczego, co po bracie i reszcie rodziny Kamieni pozostanie. Nie będzie mógł, bo sam nie jest już zdolny do życia, bo sam zniszczył najpierw siebie, fizycznie i psychicznie, potem rodzinę, której jest ostatnią pozostałością. Jest strzępem człowieka niebędącym w stanie egzystować. Czy sam w pełni to rozumie? Zupełnie nie – popełniona zbrodnia jest w jego przekonaniu najmniejszą przeszkodą w dalszym życiu. Lecz dalsze życie pojmowane w ludzkich kategoriach nie jest możliwe, bo Jochanek nie jest już człowiekiem. Nie ma w nim nic ludzkiego. Nawet świadomości własnej zatraty.

Z tak przeprowadzonej fabuły – będącej majstersztykiem – wynika kilka problemów. Najpierw powstaje pytanie o Jochanka w początkach świadomego życia. Czy to, że był zły, było główną i jedyną cechą jego charakteru? Otóż nie, Jochanek jest z początku inteligentny, w przeciwieństwie do ojca despoty wybiera wolność, marzenie, ciekawość świata. Tylko jego inercja czyni go niezdolnym do jakiegokolwiek działalności wbrew sobie. Tymczasem on, typ nieprzydatny do żadnej pracy trafia właśnie na dół wyjątkowo wymagającą poświęcenia fizycznego.

Stawiając wszystkiemu opór, bohater coś jednak musi przecież robić. W czasie leniwych dni w łóżku, kiedy symuluje chorobę, zaczyna czytać. Czyta literaturę kiepską, czyta dla gawiedzi, ale jednak czyta, pochłania dosłownie niezliczone tomy. Niczego się z nich nie uczy, poza... językiem. Tym językiem posługuje się jako narrator. Jest to język wy rafinowany, o dziwnym, litanijskim, biblijnym nieco charakterze, język wystylizowany. Jochanek nieświadomie pisze tak, jak pisałby chłop samouk, chłop nasiąknięty obcą sobie stylistyką, a zatem niewyżbyty z jednej strony rozmaitych chłopsko-ludowych pozostałości, z drugiej niezbyt przetrwawionych ideałów języka literackiego. Trzeba jednak zaznaczyć, że ani w temacie, ani w podejściu do środowiska, ani przede wszystkim w języku nie ma nic z ludowości spod znaku literatury czy choćby klimatu PRL, jest natomiast ludowość widziana dzisiaj wprost przez obserwującego pisarza. Jochanek-narrator jest tegoż pisarza konstruktem, jest kreacją współczesnego człowieka z pogranicza

kultur, człowieka na zakręcie. Jako narrator Jochanek jest znakomitym obserwatorem, nie umknie jego chłopskiej chytrności, ale także bezwzględnemu mechanizmowi samoobrony i pielęgnowanej wobec wszystkiego agresji.

Dlaczego literatura nie uczyniła Jochanka lepszym człowiekiem? Dlatego, że nie szukał w literaturze niczego poza sposobem zabicia czasu, cokolwiek z niej wyniósł, wyniósł bezwiednie. Ale to, co wyniósł, owocuje; znakomita narracja autentycznie wciąga, wszystko jest przedstawione równie interesująco: wypadki, psychika bohaterów, drobne zachowania, które najlepiej charakteryzują postaci, opisy topografii i problemów socjalnych, prawie nieobecne dialogi. Przede wszystkim piorunujące wrażenie robi mistrzowskie naszpikowanie opowieści małodusznyymi szczegółami. A dzięki temu, że główny bohater jest narratorem, nie ma mowy o żadnych elementach sensacji czy o typowych brutalizmach – Jochanek relacjonuje rzeczowo i bez poczucia winy.

Książka jest niezwykle przemyślana, ani jeden motyw, ani jedno zdanie nie wymknęło się Lepiance spod kontroli. Ogromna dyscyplina myślenia, formułowania refleksji, konstruowania narracji i formy – wszystko to dało w sumie tekst zwarty, jednolity, oryginalny, celowo przebrany w manierę nastawioną na NIE. Konsekwencja, z jaką Lepianka potrafi przez dwieście stron posługiwać się tak wymyślonym i skonstruowanym językiem, w którym jednocześnie nie ma niczego sztucznego, który – przeciwnie – uwiarygodnia psychiczne skrzywienie głównego bohatera i przeobrażenie tego skrzywienia w potworność, jest godna najwyższego podziwu. Jest to jedyna znana mi w literaturze najnowszej książka, w której autor potrafi wykreować całkowicie stylizowaną, samodzielnie i świadomie nietypową, idealnie odpowiednią dla tematu narrację.

Można by zapytać, czy Lepianka miał po temu wzory. Oczywiście, wzory w literaturze są na wszystko, ale wzory te przez język autora nie przebijają. Sam powołuje się na Thomasa Bernharda (rozmowa prywatna), ale osobiście takiego pokrewieństwa nie widzę. Podobnie jak nie dostrzegam żadnego powinowactwa z prozą iberoamerykańską, która autorowi jest czy była, jak twierdzi, bliska. Z powodu szczególnego rodzaju przesączenia tematyką etyczną, a także nadzwyczaj zręcznie i dogłębnie odmalowanej psychiki głównego bohatera odnoszę wrażenie, że jedynym pokrewieństwem, choć dalekim, może

być Dostojewski. Lepianka jednak protestuje, nie, Dostojewski na pewno nie, tylko Gogol i Czechow są mu z rosyjskiej literatury bliscy. A tak w ogóle, to najbliższy jest mu Thomas Mann, przy czym – jak powiada – sam nie dostrzega tego rodzaju pokrewieństwa. Ja także nie zauważam, może tylko czasami rodzaj złośliwego humoru (z którego powieściowy narrator nie zdaje sobie sprawy) zbliża się do nieco podobnych fragmentów Manna (z *Wyznań hochsztaplera Feliksa Krulla* czy z niektórych opowiadań).

Pewne zwroty w prozie Lepianki, które wydają się bliskie językowi Pisma Świętego, też wcale nie takiego są pochodzenia, są to raczej tylko aluzyjnie biblijne frazy, do dzisiaj czasem spotykane w stylistyce ludowej czy też, kmiecie w charakterze, archaizmy. Z Biblią bezpośredni związek ma wyłącznie aluzja w tytule, stwierdzająca że tekst pisany jest z pozycji Kaina. W tekście nie ma żadnego odniesienia do tej tematyki, a sam tytuł być może tylko tyle mówi, że w pewnych sytuacjach czy środowiskach „człowiek człowiekowi Kainem jest” czy też, że „wszyscy jesteśmy Kainami”. Warto również zauważyć, że w Starym Testamencie poznajemy Abła i Kaina, kiedy są już w pewnym wieku, jako świadomych swego działania. Przecież jakimis nieopisanymi drogami do narodzenia się braterskiej zawiści musiało dojść. Książka Lepianki pokazuje właśnie taką drogę, uzupełnia czasową lukę dorastania „Kaina”, precyzuje, jak od drobiazgu do drobiazgu narasta katastrofa.

Przesłanie książki można bowiem odczytać również tak, że pewne niesprzyjające czy obmierzłe warunki samoczynnie wydobywają zło, którego załóżek zawsze w nas tkwi, i mogą doprowadzić do wybujałego jego wykwitnięcia czy raczej wyrodzenia. Ale taka interpretacja byłaby banalna, gdyby nie umiejętność doprowadzenia w opisie nienawiści do tak perfidnej zawziętości i ostateczności. Ta ostatnia cecha, nieprawdopodobna wręcz namiętność w dążeniu do zła, przywodzi mi na myśl jedynie *Wichrowe wzgórze*, choć tam nie jest zawarta aż taka jak tutaj pewność i oczywistość.

Inna sprawa to pytanie, czy Lepianka dostrzega w świecie jedynie zło. Otóż nie, przeczy temu jego poprzednia powieść, w której widoczne było także sporo międzyludzkiej czułości, choć przez wiele lat, które powieści dzielą, autor mógł nieco zmienić zdanie. Rzeczywiście, w *Abli, bracie moim* nie ma w zasadzie bohaterów pozytywnych, ale to dlatego, że tak ludzi postrzega narrator. Z jego punktu widzenia akceptowalna

jest jedynie „mniej szkodliwa” matka, ale o żadnej miłości też nie ma mowy, matka jest co najwyżej tolerowana. Wszyscy, powierzchownie zresztą, odmalowani sąsiedzi zawsze są ukazani co najmniej od strony wad, a przywoływani o tyle, o ile mogą się do czegoś przydać.

W powieści nie widać jednak najmniejszej skłonności autora do krytykanctwa – książka napisana jest raczej z przerażenia i z rozżalenia upadkiem etyki w pewnych środowiskach. Narrator ze swego punktu widzenia wszędzie dostrzega tylko zło, wady, braki, usterki, niedoskonałości, w jego obserwacjach wszystko jest felerne, bo taki jest on sam, wszystko krytykuje (nawet pory roku), we wszystkim czuje się poszkodowany, jest podejrzliwy w stosunku do najmniejszego gestu. Jeżeli cokolwiek pozytywnie zwraca jego uwagę, należy to do świata pozaludzkiego: las czy przyroda ze względu tylko na to, że tam panuje całkowita wolność, oczywiście pojmowana jak najgorzej. Jeżeli nawet na świecie jest cokolwiek dobrego czy pięknego, to i tak zdecydowanie przeważa wszystko, co okropne.

Trudno podejrzewać, aby autor tak zbudowanej fabuły i ogólnego zawartego w niej negatywnego stanowiska lubił swoich bohaterów. Maluje po prostu tendencyjnie zinterpretowany świat, tendencyjnie tak, jak widzi go Jochanek: bez miłości, trzeźwo, złośliwie, utylitarnie. Ta wizja narratora nie jest przesadzona. Główny bohater tak czuje i postrzega, czego dowodem, że i samego siebie nie wybiela, własne zło demonstruje jako zrozumiałą oczywistość. To obserwuje i analizuje Lepianka. Sam autor nie widzi w świecie zła i nie zło bada – podobnie jak św. Augustyn obserwuje brak dobra. Ta postawa zostaje udowodniona przez głęboki humanizm i etyczną interpretację, które w książce paradoksalnie zostają wydobyte na wierzch i silnie zaakcentowane właśnie w postaci braku. Braku jako metody przywołania. Jest to konsekwencją założonej stylistycznej manieri, świadomej dla autora, nieświadomej w głosie narratora.

Nie ma tu dystansu, autoironii, narrator takiej postawy nawet by nie zrozumiał. Stąd naprężona emocjonalność książki nie pojawia się w tekście, rodzi się pomiędzy książką i czytelnikiem, rodzi się jako sprzeciw czytelnika, jako reakcja na brak otwartej oceny etycznej postawy Jochanka. I ten zawieszony pomiędzy autorem, bohaterem i czytelnikiem brak oceny etycznej budzi gorycz niespełnienia i tym silniejszą reakcję emocjonalną. Jest to zamierzona i konsekwentnie realizowana taktyka pisarska Lepianki.

Książka ma też, w pewnym sensie, tragiczny wymiar dokumentalny. Warto pamiętać, że akcja toczy się w końcowym okresie PRL i w czasach rodzenia się nowego kapitalizmu. Obraz wsi zmienia się nieprędko, zastarzałe mechanizmy i zwyczaje prowadzą do degradacji gospodarki, ośpienia ludzi, rezygnacji z marzeń. Nie można orzec, że Jochanek jest produktem swych czasów (nawet nietypowym), lecz niewątpliwie tamten okres sprzyjał produkcji wszelkiego rodzaju nieudaczników czy zwyrodnialców. Z drugiej strony obfitował także w rzutki jednostki budujące „dzikie” fortuny, jak Hubert. Warto też pamiętać, że autor książki oparł się na kontaktach z ludźmi wychowanymi i ukształtowanymi w tamtych czasach, a tekst jego stanowi niezwykle wnikliwy obraz stosunków na wsi i psychiki ludzi z tamtej epoki. To właśnie rozumiem jako walor dokumentalny *Abel, brata mojego*. I również w tej warstwie powieści Lepianka jest niezwykle przekonujący.

Bibliografia podmiotowa

Lepianka M., *Abel, brat mój*, Gdynia 2013.

Małgorzata Peroń
ORCID: 0000-0002-3244-7443

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Gesty pożegnania Ignacy Karpowicz, Marcin Wicha, Marek Bieńczyk

W książce *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej* (1999) Anna Legeżyńska traktuje tytułowe zagadnienie jako konwencję literacką występującą we współczesnej poezji polskiej. Autorka – wprowadzając do analizy topos Starego Poety – bada ostatnie wiersze poetów, takich jak Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Ewa Lipska, Stanisław Barańczak. Do głównych składowych konwencji gestu pożegnania zalicza: odautorską potrzebę retrospekcji, której efektem jest *summa vitae*, rachunek elegijny, nostalgiczno-melancholijną tematykę przemijania (upływ czasu, starość, śmierć, podsumowanie klęsk i zwycięstw, próba scalenia życia, przygotowanie się do nadchodzącego kresu, mityzacja przeszłości). W rachunku elegijnym kluczowe są nie tylko pytania etyczne (o moralny aspekt podejmowanych wyborów), lecz także artystyczne – o trwałość własnego dzieła poetyckiego. Istotne są pryncypialne pytania o świat i o to, co po drugiej stronie życia (jak u Iwaszkiewicza: „co się kryje za zasłoną tego piękna?”¹). Jednymi z najistotniejszych są zagadnienia związane z poszukiwaniem Boga oraz problemem Jego utraty. Refleksja metafizyczna spotyka się z diagnozą antropologiczną, przez co gatunkowo teksty te zbliżają się do traktatu poetyckiego. Legeżyńska podkreśla, że współcześnie liryka elegijna nie ma już wyrazistych reguł formalnych, wyróżnikiem staje się tematyka: upływ czasu, starość, śmierć. Dzisiejsza elegia jest szczególnym przypadkiem świadomości nostalgicznej, która ściśle łączy się z ironią – rozumianą jako zdolność do odkrywania sprzeczności w świecie, takich na przykład jak

1 J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Warszawa 2000, s. 13.

postrzeganie aktu twórczego jako swoistego gestu *exegi monumentum* przy jednoczesnej świadomości kruchości własnego życia.

Celem mojej pracy jest sprawdzenie, na ile możliwe jest odczytanie najnowszej tak zwanej literatury żałobnej przez pryzmat konwencji opisanej przez Annę Legeżyńską. Charakteryzowałyby ją następujące elementy: tematyka żałobna (utrata, pożegnanie), antropologiczna, metaliteracka (sens twórczości), perspektywa metafizyczna i religijna, świadomość elegijno-ironiczna.

Termin „literatura żałobna” pojawia się w opracowaniach krytycznych książek, które są literackim zapisem doświadczenia śmierci kogoś bliskiego, wspomnienia go, szukania pocieszenia i miejsca w świecie po utracie. Współczesna krytyka polska ma już bogaty zbiór tekstów omawiających ten dział twórczości piśmiennej, wśród których można wymienić Przemysława Czaplińskiego *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej* (2001), Krzysztofa Kłosińskiego *Poezję żalu* (2001), Anny Spółnej *Norwe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka* (2007).

W ostatnich latach ukazało się kilka książek prozatorskich, których motywem przewodnim jest doświadczenie śmierci, a dokładnie – śmierci matki. Ten krąg tematyczny wyznaczył u schyłku XX wieku tom Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi* (1999). Istotnym punktem odniesienia jest dla pisarzy też *Dziennik żałobny...* Rolanda Barthes’a (wydany w 2009 roku, dwadzieścia dziewięć lat po śmierci krytyka, w Polsce ukazał się w 2013 roku w przekładzie Kajetana Marii Jaksendera²). Do książek, których tematyka koncentruje się na opowieści syna-twórcy (pisarza, poety, eseisty) o umieraniu matki, należą: *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* Marcina Wichy (2017), *Kontener* Marka Bieńczyka (2018), *Gesty* Ignacego Karpowicza (2008).

Na tym tle niezwykle ciekawie rysuje się wiele innych pozycji wydawniczych, które ze względu na podjętą tematykę śmierci rodzica należą do kręgu polskiej literatury żałobno-wspomnieniowej. Wewnątrz tego kręgu można dokonywać wielu kategoryzacji: na przykład książka Ingi Iwasiów *Umarł mi. Notatnik żałoby* (2013) to autobiograficzny zapis córki-pisarki po śmierci ojca. Zatem – pierwszy wyznacznik – o stracie

2 R. Barthes, *Dziennik żałobny. 26 października 1977–15 września 1979*, edycja i oprac. N. Léger, tłum. K.M. Jaksender, Wrocław 2013, s. 28.

pisze się z perspektywy autobiograficznej i metalitearckiej (zadając pytanie: czym jest pisanie po śmierci i o śmierci bliskiej osoby). Ten krąg zagadnień poszerzają poetyckie zmagania z doświadczeniem utraty: *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* (2008) i *Kochanka Norwida* (2014) Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego³ czy pisany w czasie stanu wojennego, a opublikowany w 1994 roku poemat *Cisza* Bohdana Zadury. Autobiograficzny wymiar mają dzienniki żałobne, wspomnieniowe, wywiady rzeki pisane po śmierci znanych osób kultury, sztuki, polityki przez ich dzieci i bliskich, na przykład *Moi rodzice* Marty Kaczyńskiej (2014). Jeszcze inaczej sytuują się w kręgu literatury żałobno-wspomnieniowej książki reportersko-autobiograficzne, jak choćby *Dziedzictwo* (1993) Henryka Grynberga i *Nie ma* (2018) Mariusza Szczygła. Jeszcze inaczej w kręgu fikcji literackiej funkcjonuje doświadczenie śmierci rodzica (lub przekonania bohatera o tym fakcie) w prozie Joanny Bator (*Ciemno, prawie noc*, 2012), Wioletty Grzegorzewskiej (*Guguty*, 2014), Tomasza Organka (*Teoria opanowywania trwogi*, 2019). Przedstawiciele tej ostatniej dobranej według kryterium tematycznego grupy różni przede wszystkim natężenie wątków autobiograficznych, koncepcja struktury powieściowej, aspiracje eseistyczne (lub ich brak), stosunek narratora do ukazanych wydarzeń oraz pisarski (i marketingowy) cel tworzenia tego typu dzieł.

Trzy książki, którym poświęcony jest ten tekst – Karpowicza, Wichy oraz Bieńczyka – łączy tematyka. Obejmuje ona pożegnanie z matką, przygotowywanie się do jej śmierci oraz (w przypadku Wichy i Bieńczyka) próby odnalezienia się w życiu po utracie rodzicielki. Obszar wspólny to także obecność wątków autobiograficznych – w *Gestach* Karpowicza jedynie sygnalizowanych, odległych, zapisanych na marginesie fabuły, ale powracających stale jak echo także w innych powieściach laureata Paszportu „Polityki” i – jak pisze Bartosz Staszczyn – jednego z najlepszych pisarzy młodego pokolenia⁴. Tymi nawracającymi motywami są powrót do miasta rodzinnego i świadomość wychowania na

3 Zob. J. Tabaszewska, *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 399–417.

4 B. Staszczyn, *Ignacy Karpowicz*, online: <https://culture.pl/pl/tworca/ignacy-karpowicz> [dostęp 23.07.2019].

pograniczu polsko-białoruskim⁵. W książkach Marcina Wichy oraz Marka Bieńczyka narracji pierwszoosobowej towarzyszy zgodność z biografią, potwierdzana w wywiadach po publikacjach oraz przy okazji otrzymanych nagród literackich i nominacji do nich⁶.

Tożsamość artystyczna wobec doświadczenia śmierci

Chcę podkreślić, że wyznaczniki konwencji gestów pożegnania opracowane przez Annę Legeżyńską mają cechy uniwersalne i są przeze mnie dostosowane do nowej sytuacji badawczej: Legeżyńska bada utwory liryczne, ja zaś książki prozatorskie (o ich cechach gatunkowych jeszcze będzie mowa). Ponadto autorka słynnej książki *Dom i poetycka bezdomność w literaturze współczesnej* przygląda się sytuacjom lirycznym wyznaczonym przez samoświadomość odejścia Starego Poety. W przywołanych przeze mnie trzech publikacjach opowiadacz historii jest twórcą, pisarzem, człowiekiem słowa – ale nie Starym Poetą. Co więcej, pożegnanie nie jest aktem dokonującym się pomiędzy nim a światem, ale pomiędzy nim a matką. Narrator jest zatem niejako obserwatorem cudzej śmierci, takiej, która nie jest jego, ale jednocześnie go dotyka. W koncepcji Legeżyńskiej bohater liryczny ustosunkowuje się do własnego kresu, podsumowując drogę życia osobistego i artystycznego. W obu sytuacjach bohater to pisarz, twórca, dlatego podstawowym zagadnieniem jest wyrażalność lub niewyrażalność doświadczenia śmierci za pomocą literatury i sztuki. Śmierć matki zmusza do zadawania pytań podobnych do tych, które stawiał sobie Stary Poeta – o własną tożsamość artystyczną (kim jestem?), o twórczość (co tworzę?) i funkcję literatury (w jakim celu tworzę?). W literaturze żałobnej bardzo mocno splatają się role bohatera: syna i pisarza. Zależność ta – między byciem synem i byciem pisarzem – wyraźnie obecna jest w tomie *Matka odchodzi* Różewicza, wybrzmiewa także w notatkach z *Dziennika żałobnego...* Barthes'a:

5 Motyw ten pojawia się w książkach Karpowicza *Niehalo* (2006), *Cud* (2007), *Balladyny i romanse* (2010) oraz *Sońka* (2014).

6 Książka *Rzeczy których nie wyrzuciłem* w 2018 roku otrzymała literacką nagrodę Nike oraz Paszport „Polityki”, *Kontener* Bieńczyka został nominowany do nagrody Nike 2019.

Myśl – zdumiewająca, jednakże nie przykra – że ona nie była dla mnie „wszystkim”. W przeciwnym razie nie napisałbym *dzieła*. Od chwili, gdy zacząłem się nią opiekować, faktycznie więc przez sześć miesięcy, była dla mnie wszystkim i zupełnie zapomniałem, że w ogóle pisałem. Nieprzytomnie byłem już tylko dla niej. Wcześniej ona starała się być przezroczysta, abym ja mógł pisać⁷.

Przyjrzyjmy się, kim są bohaterowie przywołanych książek. W *Gestach* Ignacego Karpowicza główną postacią jest Grzegorz – reżyser i scenarzysta teatralny. To czterdziestoletni mieszkaniec Warszawy, piszący scenariusze dla Teatru Współczesnego. Kiedy dowiaduje się, że jego matka jest śmiertelnie chora, postanawia wrócić do rodzinnego miasta i towarzyszyć jej w ostatnich chwilach. O tym, jaki jest cel tego powrotu, bohater mówi następująco:

Nasze kilkudniowe wspólne zamieszkiwanie jest przypięcętowaniem niezwerbalizowanej umowy, transakcji związanej, w której – wiemy oboje – trudno będzie związać koniec z końcem. Ja: chcę zostać dobrym synem, chcę zrozumieć, dlaczego jestem właśnie tym, kim jestem, a nie jakimś mną innym, równoległym, chcę zanurzyć się ponownie w mieście, w którym dorosłem, z pełną świadomością, że dwakroć nie wchodzi się do tej samej rzeki. Matka: chce słyszeć czyjś głos, potencjalny, przede wszystkim potencjalny, chce potwierdzenia, że jej wcześniejsze trudne decyzje nie okazały się błędne, nie do końca, chce pomóc sobie, ale też chce pomóc mi – w jakimś atawistycznym odruchu, w paroksyzmie macierzyństwa i zasupłanych genów (GES 55–56)⁸.

Narracja prowadzona jest dwutorowo: rozmowy z umierającą przeplatane są nieustającym monologiem wewnętrznym. Grzegorz poza pracą jest reżyserem własnego życia, odgrywa monodram. W utworze pojawiają się partie narracyjne, które stylizowane są na fragmenty

7 R. Barthes, *Dziennik żalobny...*, s. 28.

8 Wszystkie cytaty z omawianych utworów za: I. Karpowicz, *Gesty*, Kraków 2018; M. Bieńczyk, *Kontener*, Warszawa 2018; M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017; w nawiasie podano skróty odpowiednio „GES”, „KON”, „RKNW” i numer strony, na której znajduje się cytowany fragment.

przedstawienia teatralnego. Matka staje się aktorką, syn aktorem, dom sceną. Bohaterom odebrana jest zdolność do działania, poddani są poleceniom reżysera. Zabieg ten pozwala na wprowadzenie, obok dominującej, pierwszoosobowej narracji, narracji drugoosobowej, chłodnej, pozwalającej na wyrwanie się z trudnej sytuacji i wzięcie jej w nawias sztuki, gry, nieprawdziwości (co znosi lub zawiesza perspektywę śmierci). Możliwe jest wówczas zadawanie pytań nie tylko o to, jakie role odgrywa się wobec innych i jakie gesty się wykonuje, ale także o przeniesienie wspomnień w sferę sztuki. Dla bohatera sfera sztuki to przestrzeń upamiętniania, realizacji *exegi monumentum*, a zatem kontrastująca z tym, co kruche, przemijające, skazane na zapomnienie.

Teatr, zacierający granice pomiędzy życiem a sztuką, jest jednym z głównych motywów twórczości prozatorskiej Karpowicza. W *Słońce* pogrzeb tytułowej bohaterki odbywa się na deskach teatralnych. W powieści *Cud* główna postać kobieca reżyseruje na nowo swoje życie i odgrywa swoisty oszukańczy spektakl, którego celem jest osiągnięcie upragnionego szczęścia⁹. Teatr jest nie tylko elementem tworzącym fabułę powieści, lecz także, jak w *Gestach*, staje się metaforą ludzkiego życia. Karpowicz pisze:

Bardzo często czuję się jak jeden z antagonistów mało zajmującej sztuki. Sztuka, niepojętym zrzędzeniem, nie schodzi z afisza od lat, chociaż składa się z samych błędów i niezręczności. Po pierwsze, bohaterowie źle rozpisani, motywacje mętne, nie gra nikt znany. Po drugie, dramaturgia siada, pierwsze interesujące zdarzenie pojawia się po czterdziestu latach i od razu grzęźnie w kiepskich dialogach, nie wykorzystane.

Pocieszam się, że nie mogę dobrze grać, nie mogę zbudować pełno-krwistej postaci, ponieważ nie doczytałem scenariusza do końca: reżyser, a właściwie tylko sufler, podrzuca bieżące kwestie.

Wiem, że na końcu opadnie kurtyna. Nie sądzę, by rozległy się oklaski, byśmy mieli bisować (GES 221).

9 Zob. M. Kościańczuk, *Odmiany śmierci i umierania w prozie Ignacego Karpowicza*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2012, nr 9: *Wobec śmierci*, s. 193–201.

Zagadnienia związane z tożsamością twórczą widoczne są także w niezwykle przemyślanej strukturze powieści Ignacego Karłowicza. Ta tożsamość podporządkowana jest słowu, które ma ukazać swoją rolę dominującą nad wydarzeniami – pisanie porządkuje świat bohatera oraz wskazuje drogę do osiągnięcia celu, którym jest samopoznanie. Słowa są budulcem warstwy fabularnej (bohater tworzy auto-opowieść), a ich alfabetyczny układ jest główną zasadą kompozycyjną książki.

Tom składa się z czterdziestu krótkich (mających od jednej do kilku stron) rozdziałów. Każdy z nich jest tytułowany jednym lub dwoma słowami, najczęściej zaczynającymi się od litery G. Wiąże się to z imieniem bohatera – Grzegorza, który w obliczu wiadomości o śmiertelnej chorobie matki (a następnie swojej własnej) podejmuje próbę uporządkowania życia. Jarosław Czechowicz pisze, że mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju prozatorskim tautogramem, a litera prowadząca jest czymś na kształt kategorii poznawczej¹⁰. Wybrane słowa są hasłami wywoławczymi, w których ogniskują się znaczące elementy biografii bohatera. Natalia Kotarba podkreśla, że każde z czterdziestu słów-tytułów przypada na jeden rok życia Grzegorza¹¹. Jedno słowo wywołuje jedną historię, która związana jest z jednym rokiem jego życia. Spis treści, który zamieszczono na końcu powieści, jest dopełniony przez kolejny: to odsyłacz do czterdziestu kwestii, które pojawiają się w monologu mężczyzny. Książka jest przemyślaną konstrukcją, która prowadzi czytelnika do stawiania pytań pozafabularnych o rolę literatury w życiu. Układ kompozycyjny i edytorski książki – staranny, pomyślany jako gra z odbiorcą – jest jedną z wyróżniających cech najnowszej literatury żałobnej. Tę tendencję zapoczątkował już Różewicz, który w tomie *Matka odchodzi* precyzyjnie złożył w doskonałą całość elementy prozatorskie, poetyckie, epistolarne, dziennikowe oraz fotografie. Jak podaje wydawca książki¹², autor zaprojektował także okładkę, na której umieścił zdjęcie matki – Stefanii Różewicz. Ma ono formę owalnego medalionu, przypominającego porcelanowe, jakie spotkać można na nagrobkach. Już ten

10 J. Czechowicz, „Gesty” Ignacy Karłowicz, recenzja, online: <http://krytycznym-okiem.blogspot.com/2008/10/gesty-ignacy-karpowicz.html> [dostęp: 17.10.2020].

11 N. Kotarba, *Zapisać świat, by odnaleźć siebie... czyli o roli słowa w „Gestach” Ignacego Karłowicza oraz „Kraju bez kapelusza” Dany’ego Laferrrière’a*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, s. 201.

12 T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 140.

gest – umieszczenie na okładce kopii fotografii, otwiera dyskusję na temat wielu ważnych kategorii: funkcji pamięci, upamiętnienia, konwencji artystycznej, reprezentacji literackiej i wizualnej, relacji słowa i obrazu.

Podobne koncepcje opracowania graficznego tekstu towarzyszą książkom Marcina Wichy *Rzeczy których nie wyrzuciłem* i Marka Bieńczyka *Kontener*. Okładka książki Wichy, zaprojektowana przez Przemka Dębowskiego, współgra doskonale z koncepcją autora, który jest nie tylko pisarzem, lecz także grafikiem i rysownikiem. Z tej aktywności twórczej wyrosła debiutancka książka Wichy *Jak przestałem kochać design* (2015). Tom *Rzeczy...* w zamierzeniu autora ma zmuszać do pytań o sens literackiego upamiętniania i wyznania już na poziomie grafiki. Oto nie tylko proces interpretacji umożliwia odczytywanie znaków, ale sam kontakt z książką jako przedmiotem – spojrzenie, dotyk. Okładka wykonana została z szarego, niefoliowanego papieru, który łatwo się brudzi, przez co zapisuje na sobie ślady dłoni czytelnika. Jest to o tyle istotne, że w warstwie fabularnej oś wydarzeń stanowi spotkanie z księgozbiorem matki. Czytelnik powtarza niejako gest bohatera – bierze książkę do ręki i pozostawia na niej ślad. W jednym z wywiadów Marcin Wicha mówił, że wybór szarej okładki z papieru, który łatwo się brudzi, jest celowy¹³. Każdy z czytelników zostawi bowiem na niej choćby odcisk palca. Podobna dbałość o wzbogacenie warstwy semantycznej – przez stronę wizualną książki – jest widoczna także w *Kontenerze* Bieńczyka. Autor zbudował swój najnowszy tom ze stu trzech tytułowanych części, w których partie prozatorskie wzbogacają liczne cytaty poetyckie, tłumaczenia, motta. W doskonale przemyślanej koncepcji fabularno-eseistycznej przeplatają się, niczym w tkanym na krosnach przemijania i pragnienia życia, odsłony tych samych motywów, obrazów, słów. Rytmiczność i powtórzenia utrzymują stałą melodię tego tomu, pełną erudycyjnych odniesień, która ostatecznie jest i żalobnym lamentem, i hymnem pochwalnym na cześć życia.

Podobnie jak w *Gestach*, również w *Rzeczach...* poszukiwanie odpowiedzi na pytania o zadania literatury oraz własną tożsamość artystyczną odbywa się w obliczu śmierci matki bohatera. Książka Wichy zbudowana jest z trzech części. W pierwszej, zatytułowanej *Kuchnia mojej*

13 Wypowiedź Marcina Wichy dla portalu „Polityki”, *Zdumiewające, że książki wywołują emocje*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=4jhwVVEZRkw> [dostęp: 17.10.2020].

matki bohater przygląda się przede wszystkim czytelniczym zwyczajom zmarłej. Jak pisze Kamila Czaja, rozszyfrowywanie zawartości biblioteki to rozszyfrowywanie matki. Opowieści o książkach, a zwłaszcza o ich okładkach, noszących ślady lekturowych doświadczeń, są opowieściami nie tylko o ich właścicielce, ale również o tym, jak zmieniał się świat¹⁴. Gest porządkowania rzeczy to jednocześnie porządkowanie życia przez syna mierzącego się ze śmiercią matki¹⁵. Podobnie jak w *Gestach*, także w tej książce ujawnia się przekonanie bohatera, że literatura może pełnić rolę nośnika pamięci – jako książka-pamiątka, ale także jako zapisana w niej opowieść. Wicha ma jednak świadomość, że jest to niedoskonała forma pamięci i zarazem jedyna możliwa do skonstruowania przez osieroconego syna-artystę (człowieka słowa, obrazu). W swojej książce Wicha przywołuje historię walki matki o poprawę jakości życia. W domu rodzinnym z powodu licznych awarii zdarzało się, że brakowało wody. Matka snuła wizje o publikowaniu w prasie artykułów na temat opieszałości pracowników spółdzielni. Wierzyła w sprawczą siłę słowa pisanego. W poinczie tej historii znajduje się komentarz autora, który wskazuje na świadomość własnego gestu twórczego i jednocześnie jego ułomności. Wicha pisze: „I wtedy zrozumiałem. To nasza siła. Potrafimy opisać cieknący kran. Niesłowność hydraulików. Ułożymy wypracowanie, w tym jesteśmy dobrzy. [...] Bo potrafimy to opisać” (RKNW 98).

Ostatnie zdanie odnosi się nie tylko do wydarzeń z przeszłości, lecz także do obecnych – już po śmierci matki. Pytania związane z motywami, celem oraz sposobami zapisywania śmierci i straty, żałoby i zmartwienia – jak pisze Bięczyk – są kluczowe dla współczesnej literatury żałobnej. Nie są jednak jej odkryciem. W *Dzienniku żałobnym...* Barthes pisał: „Pisać gwoli pamięci? Nie po to, aby samemu pamiętać, ale po to, by walczyć z rozdarciem zapomnienia anonsującego się jako absolutne. Z tym – już wkrótce – «brakiem śladu», nigdzie, w nikim”¹⁶.

14 Zob. K. Czaja, *Książka niewyrzucalna*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2, s. 182

15 Zob. H. Gosk, „Wychowywać się w momencie historycznego przelomu, to żadna przyjemność...”. *O postzależnościowych aspektach polskiej prozy ostatnich lat [w:] Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, wstęp i red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 93–113; K. Czaja, *Książka niewyrzucalna...*, s. 182.

16 R. Barthes, *Dziennik żałobny...*, s. 127.

Barthes twierdził, że pisanie ma w sobie coś z fotografii upamiętniającej to, czego już nie ma, jest dokumentowaniem ruchu myśli¹⁷. W obliczu śmierci matki słowo pisane jest potwierdzeniem i upamiętnieniem straty¹⁸.

Kolejna część książki *Wichy*, zatytułowana *Słownik*, jest najbardziej retrospektywna, sięga do czasów wspólnego mieszkania w domu rodzinnym. W niej również autor przygląda się roli słowa oraz niedopowiedzenia. Funkcjonują one na wielu płaszczyznach: jako elementy mowy i porozumienia, ale także jako fasada, tajemnica. Ta funkcja jest istotna dla odkrywania przed czytelnikiem przeszłości matki, w tym jej zatajonych, nawet przed najbliższymi, korzeni żydowskich¹⁹. Kończąca książkę część, której tytułem są ostatnie słowa matki – *Śmiałam się w odpowiednich momentach* – jest zapisem umierania. W tej części (w porównaniu z poprzednimi dwiema) zdania są krótsze, mają charakter sprawozdawczy. Język przeszedł proces oczyszczenia z wszelkich zabiegów stylizacyjnych, staje się przezroczysty. Ma się wrażenie, że zarówno dotychczasowe koncepty, jak i sam język gasną. Po opisie odejścia matki następuje nagle i ostateczne zerwanie ciągłości narracji. Ostatni bowiem fragment książki *Wichy* to spis książek, które syn postanowił zatrzymać. To ułożona w porządku alfabetycznym bibliografia siedemnastu publikacji. Książki te były wspomniane przez bohatera *Rzeczy...*, teraz zostały niejako ustawione obok siebie jako te, które najbardziej będą przypominać o ich nieobecnej właścicielce. Nie ma tu już opowieści, zostaje suchy spis. Wspomnieniowa relacja, która wybrzmiewała jeszcze kilka stron wcześniej, ma jednak tę moc, że pozwala przypisać każdej wymienionej pozycji intymną, osobistą historię.

W książce Marka Bieńczyka *Kontener* towarzyszący matce do śmierci bohater odkrywa jeszcze jedną ważną cechę literatury. Przynosi ona słowa – wyłowione z powieści, esejów, dzienników innych autorów – które otwierają drogę do mówienia o własnym doświadczeniu. Marek Bieńczyk przywołuje nazwiska trzydziestu siedmiu pisarzy

17 Tamże.

18 Zob. M. Opoczyńska-Morasiewicz, M. Wojciechowska, *Fragmenty żałobne. O utracie matki z perspektywy egzystencjalnej*, „Psychoterapia” 2017, nr 4, s. 101.

19 Zob. J. Nowak, *Marcin Wicha*, „*Rzeczy, których nie wyrzucilem*”, *Karakter, Kraków* 2017, „Ruch Filozoficzny” 2018, nr 2, s. 165–168.

i szuka w ich twórczości obrazów o tematyce pożegnania i śmierci. Cała książka oparta jest na powracających w różnych kontekstach motywach związanych z żałobą i stratą. Nad nimi prowadzony jest dyskurs o oddechu – jako woli życia, elemencie wspólnoty, bliskości z drugim człowiekiem. Wyszukane, erudycyjne tropy literackie rozsiane są po całym dziele jako komentarze do fragmentów książek, wykładów. Bieńczyk nie tylko komentuje i interpretuje, ale także obszernie cytuje, przytacza oraz dokonuje przekładów. Jego tom, który wyrasta, jak sam pisze, także z lęku przed banałem, można określić słowami, których autor użył do opisu książki *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* Rolanda Barthes'a (zob. KON 81). *Kontener* to „esej zadomowiony w kulturze i przeżywany bardzo osobiście, pełen kulturowych odniesień, czytelnym dla innych, lecz napędzany żarem intymnego doświadczenia utraty” (KON 116).

Bieńczyk sprawdza w literaturze, jak doświadczenie śmierci najbliższej osoby, zwłaszcza matki, wyrazili inni pisarze. Autor *Melancholii. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* traktuje literackie fragmenty jak lustro tego, czego doświadczył sam, kiedy umierała jego matka. Z jednej strony zatem potwierdza, że literatura wyrasta z życia i do niego się odnosi. Przez akt pisania nie tylko włącza swoje doświadczenie w krąg literatury żałobnej, ale również zawiązuje wspólnotę osób, które doświadczyły utraty. Jedną z najważniejszych zasad tworzenia narracji w książce *Kontener* jest budowanie jej z niewielkich fragmentów, na które składają się historie przytoczone z innego tekstu kultury, następnie zaś odbicie ich w opisie tego, czego doświadczył sam autor. Zdarzenia z innych książek powtórzyły się niejako podczas jego pożegnania z matką. Bieńczyk tropi na przykład zapisy ostatnich słów, które matki wypowiedziały do swoich synów lub innych bliskich tuż przed śmiercią. Sprawdza, co zanotował w *Dzienniku żałobnym...* Barthes, co wypowiada babka Marcela, bohatera *W poszukiwaniu straconego czasu*. Przygląda się temu, na co zwracał uwagę Różewicz w dniach tuż po śmierci mamy, czym się zajmował i jak opisał to w *Dzienniku gliwickim* (zamieszczonym w tomie *Matka odchodzi*). Sprawdza, jak w literacką kreację śmierć najbliższej osoby ubrali Thomas Bernhard, Rainer Maria Rilke, Gustave Flaubert, Joseph Conrad, Albert Camus, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Sprawdza, by odnaleźć wspólnotę, a także inaczej spojrzeć na odejście bliskiej osoby. Niemal wszystkie opisy śmierci matki są przez Bieńczyka

niejako anonsowane przez wymyki z literatury. Tytułowy kontener staje się pojemną przestrzenią, w której zebranych zostało kilkadziesiąt odniesień intertekstualnych. Przykładem może być fragment pod tytułem *Włosy*, w którym znajduje się odwołanie do Prousta:

Gdy babka Marcela umiera, służąca Franciszka czesze jej siwe włosy; poruszająca chwila, za którą Barthes był Proustowi wyjątkowo wdzięczny. Za tę uważność dla, to słowa Barthes'a, „konkrety”. Przerzedzone zwoje, które nabierają nieco kształtu, ostatni dar dla żywych. Joanna zaczęła czesać włosy matki, mojej, w chwilę po jej śmierci. Były krótkie, niezbyt liczne, lecz wystarczająco do czesania zdatne. Czesła je w sposób niewiarygodnie delikatny i czuły, najbardziej uważny i najczulszy z możliwych; czułością, którą mogła wyzwolić tylko ta chwila, żadna inna. Czesła je tak, jakby matka była jeszcze żywa, czy raczej jakby Joanna nie zwracała uwagi na to, że już nie żyje, by nie zrobić jej, martwej, przykrości. To uważne, najcichsze wodzenie grzebieniem przy czole w tamtej chwili było pięknem, jakiego gdzie indziej, w innym miejscu, pomyślałem, nie dałoby się zobaczyć (KON 256–257).

Ze względu na swoją eseistyczną formę *Kontener* Bieńczyka jest najbardziej rozbudowany pod względem refleksji metaliterackiej spośród omawianych utworów. Można powiedzieć, że autor *Terminalu* stworzył wykładnię tego, czym jest autobiografia, proces twórczy i dzieło literackie wobec egzystencji. Za potwierdzenie tej koncepcji posłużyła mu jedna z ostatnich scen trzeciego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Pisarz podkreślił, że scena, w której umiera babka Marcela, ma podwójny rytm. Pierwszy wyznacza warstwa fabularna – Bieńczyk cytuje fragment, w którym Proust w mistrzowski sposób opisuje ostatni oddech kobiety. Drugi rytm związany jest z melodią słów opisujących zdarzenie, które – jak pisze Bieńczyk – dzięki słowom oddycha, trwa. Proust pokazuje, zdaniem Bieńczyka, że zadaniem literatury jest budowanie drugiego świata – nad naszym, realnym; świata, który będzie odporny na śmierć.

Wśród licznych literackich aluzji w *Kontenerze* silnie wybrzmiewają głosy „poetów oddechu” – Paula Celana i Stanisława Barańczaka. Istotne są obszerne fragmenty wykładów Eliasa Canettiego o „pamięci oddechu”. Wszystkie one wpisują się, jak stwierdza Jacek

Bielawa, w projekt literatury jako ćwiczenia oddechu²⁰. U podstaw tego projektu leży koncepcja somaestetyki, którą Richard Shusterman rozumie jako działalność twórczą, wypływającą z doświadczenia tego, co i jak przeżywa nasze ciało, które jest jednocześnie miejscem naszej zmysłowej oceny oraz twórczej autokreacji²¹. U Bieńczyka, inaczej niż u Wichy, pamięć o zmarłych przechowuje ciało, a nie przedmioty. Bieńczyk tworzy niezwykle ciekawą koncepcję oddechu, wydobywając go ze sfery nieuświadomienia i oczywistości. Oddech zmarłego ma swoją kontynuację w oddechu tych, którzy zostają. Ostatni oddech jest zatem swoistym przekazaniem pałeczki w sztafecie, w której biegną żywi i umarli²². Wiele fragmentów *Kontenera* dotyczy nasłuchiwanie czyjegoś oddechu, analizowania go, wydobywania przez jego dźwięk prawdy o napotkanym człowieku i relacji łączącej z nim opowiadającego. Niezwykłą siłą osobistego wyznania mają fragmenty, w których zapisane są okoliczności ostatniego tchnienia matki. Opisy oddechu autor wzbogaca o znaczenia metaforyczne. Oddech to zatem dziedzictwo i nośnik pamięci o zmarłych. Należy podkreślić, że cała książka przetykana jest rozdziałami o treningach sportowych, w których uczestniczy bohater. Celem ćwiczeń jest uzyskanie sprawności fizycznej, a także zapanowanie nad własnym oddechem. Te reporterskie wstawki z treningów, czytane w otoczeniu literackich i filozoficznych rozważań o roli oddechu w kulturze, łączą się w rozbudowaną opowieść o życiu i pamięci. Stanowią doskonałą fabularną przeciwwagę dla partii eseistycznych.

W konwencji gestu pożegnania tworzenie rachunku elegijnego przez Starego Poetę jest jednym ze składników wieńczących biografię artystyczną²³. W przywoływanych przeze mnie przykładach prozatorskich biografii artystyczna (literacka, teatralna) w obliczu śmierci matki musi zostać poddana analizie, a dotychczasowe przekonania autora o literaturze – sprawdzone na nowo pod kątem możliwości przybliżenia się za jej pomocą do utraconej osoby, zrozumienia faktu śmierci oraz

20 J. Bielawa, *Literatura jako ćwiczenie oddechu*, „Nowe Książki” 2019, nr 7–8, s. 69–70.

21 Zob. R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2010, s. 19.

22 Zob. J. Bielawa, *Literatura jako ćwiczenie...*, s. 70.

23 A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 15.

utrwalenia nieobecnej osoby w słowie. Zagadnienia te przesunięte są z warstwy fabularnej w stronę rozważań metatekstowych. Funkcjonują jako refleksje metaliterackie oraz autotematyczne, bohaterowie dokonują analizy aktu pisania, wypowiadają się na temat możliwości i granic reprezentacji językowej. Cechuje ich silnie zaakcentowana świadomość aktu twórczego i słowa²⁴.

Perspektywa egzystencjalna wobec doświadczenia śmierci

Anna Legeżyńska podkreśla, że w konwencji gestu pożegnania refleksja metafizyczna spotyka się z diagnozą antropologiczną. Najważniejsze są problemy utraty wiary i poszukiwania Boga²⁵. W omawianych przeze mnie książkach to zagadnienie nie istnieje. Tematyka związana z poszukiwaniem Boga, z odkrywaniem Jego obecności nie jest poruszana. Nie ma odwołań kulturowych, choćby w warstwie słownej czy w opisach obrzędów pogrzebowych. U *Wichy* to pogrzeb świecki, przytoczona jest przemowa tak zwanej mistrzyni ceremonii. Ostatecznie mowę ułożono ze wspomnień bliskich zmarłej, którzy przywołują spotkania z nią, opisują jej charakter i osobowość. U Karpowicza, pomimo że bohater odbywa rozmowę z matką na temat swojej tożsamości religijnej – rodzina jest prawosławna – nie rozmawia się o tym, czy istnieje coś po śmierci. Wynika to z założonej przez pisarza rozproszonej tożsamości bohatera, którą bez skutku próbuje się scalić. Jej cechą stałą jest zmienność, a kluczowym problemem niemożność powrotu do miejsca, z którego się wywodzi. Karpowicz pisze:

Zdarza mi się zapomnieć, kim jestem i kim nie jestem. Imię i nazwisko, data urodzenia, adres zameldowania, zawód – to pamiętam. Obywatelstwo polskie, gdybym miał wątpliwości, mógłbym zerknąć w paszport. Ale cała reszta: zbiory, grupy, podzbiory i poglądy, to wszystko jest płynne. Przypominam równanie z ogromną liczbą niewiadomych; nie potrafię siebie rozwiązać. Zасыpiam jako ateista, budzę się jako gorliwy chrześcijanin;

24 A. Dziadek, *Styl somatyczny. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki [w:] Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 61.

25 A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*, s. 16.

w sobotni poranek mam korzenie żydowskie, a po południu uważam, że antysemityzm to wymysł; podpisuję deklarację obrońców praw zwierząt, żeby za chwilę kupić futro z norek, szynszyli, nutrii czy innego drobiazgu, zależnie od bieżącej mody, gustu obdarowanej i posiadanych wolnych środków na koncie (GES 138).

Także Marek Bieńczyk nie sięga do perspektywy transcendentnej. W kilku fragmentach książki można znaleźć refleksje na temat obecności zmarłej po śmierci. Przykładem jest przywołanie sceny z filmu Jima Jarmuscha pod tytułem *Truposz* (1995), w której umierający bohater płynie w indiańskim kanu. Drugim wizualnym bodźcem dla autora był film o podobnej tematyce oglądany w Muzeum Antropologii w Vancouver. Opowiadający rozmyśla, co się dzieje z matką:

[...] chciałem wyobrazić sobie ciało matki złożone w kanu i wiezione przez orła i Indian, ani wolno, ani szybko, poza ziemskimi miarami. Opuściła ziemię błyskawicznie i w dalszy jej czas nie było wglądu. Już nic z tym ciałem nie miałem wspólnego – bo tylko mit grecki, oswojony, ofiarowuje wciąż jakąś nitkę do trzymania; rytuał indiański pozostawał poza zasięgiem ręki [...]. Postaci nie z tego, nie z naszego nawierzchniowego i nie z naszego nawet podziemnego świata, nie z tej cywilizacji w strojach nie z mojej planety, poruszane *sacrum* nie z mojej wyobraźni przyjęły matkę w swoją niepojętą dla mnie przestrzeń. Do tego miejsca nie było już wstępu, lecz je w głuchym bólu uznawałem. I kłaniałem się w muzeum tym przewoźnikom (KON 101).

W *Kontenerze* odczucie obecności matki realizuje się na płaszczyźnie pozareligijnej, można powiedzieć – panteistycznej. Obraz ten zawarty jest w sześciu rozdziałach, które są tytułowane tym samym słowem: *Jętki*. Rozdziały te, z których jeden otwiera i jeden zamyka tom, opowiadają prostą fabularnie historię: bohater wraz z przyjaciółmi odpoczywa nad rzeką, nagle ich obozowisko otacza chmara owadów – efemeryd. Każdy z rozdziałów zaczyna niemal to samo zdanie. W pierwszym brzmi ono: „Matka nie żyła od sześciu miesięcy, kiedy przyleciały efemerydy”, w pozostałych: „Matka nie żyła już od sześciu miesięcy, kiedy przyleciały efemerydy”. Następnie pojawia się opis spotkania, który w kolejnych częściach jest nieznacznie przekształcany,

jakby piszący coraz lepiej rozumiał to zaskakujące zdarzenie. W kolejnych odsłonach pojawia się na przykład motyw świateł wyłaniających się nagle na krańcu rzeki, tuż po odlocie owadów. W finalnej części uwidacznia się zrozumienie: w locie stworzeń, ich tańcu wokół bohatera, bladej, niemal przeźroczystej powłoce ciała bohater dostrzega idealną harmonię ludzkiej egzystencji, w której jest i życie, i śmierć. W tej opowieści rzeczywistość widzialnego zostaje postawiona powyżej wartości literatury, słowa. Istotne jest to, co rejestrowane poprzez wzrok i dotyk (to swoista gra z czytelnikiem, bo przecież całe zdarzenie wyłania się w różnych literackich odsłonach). Bieńczyk utożsamia lot owadzi z matką, pisze:

Efemerydy nie były stąd, lecz w pustce nocy kreśliły granice naszego istnienia i teraz widziałem, że ci, co odeszli, nigdy nie będą już w słowach, lecz w ich, jętek, ciałach. Tam byłaś, *madre*, w tej kawalkadzie odnóży i błon, na froncie powietrznych linii, w wibracji lotnych paprochów, w tej przewiewnej szybkości, gdziekolwiek się obracałem i gdziekolwiek stawiałem krok; tam byłaś i gdziekolwiek bym się obrócił i gdziekolwiek postawił krok, aby przedrzeć się dalej, tam się odsuwałaś i kręciłaś w powietrzu zygzaki niby błyski oddechu [...].

A później białe smugi z latareczek, kreślących niepełne kółka nad rzeką, odegrały w oddaleniu nasze spotkanie, i Ty byłaś smugą i ja byłem cieniem (KON 296–297).

Zdaje się, że dla współczesnych pisarzy teologiczna strona pytania, co spotyka człowieka po śmierci, po prostu nie jest istotna. Dlatego zupełnie inaczej czytamy tom Różewicza *Matka odchodzi*, w którym przecież nie ma wyznania wiary poety, ale jest miejsce, w którym matka spogląda na syna z „tamtej strony”. Różewicz nie projektuje wizji nieba, ale dopuszcza w swojej literackiej konstrukcji jego istnienie – często niebo jest synonimem domu, jest jednak również puste. Różewicz stawia pytania o ponowne spotkanie ze zmarłymi, czemu dał wyraz w swojej poezji, na przykład w wierszu *Powrót* z tomu *Czerwona rękawiczka*²⁶. W książce

26 T. Różewicz, *Powrót* [w:] tegoż, *Poezja*, t. I, Kraków 1988, s. 39. O religijności wierszy Różewicza zob. R. Krupa, *Inna wiara, inny Bóg. Problem wiary w twórczości lirycznej Tadeusza Różewicza*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria

Różewicza *Nasz starszy brat* (1992) znajduje się ważne pytanie: czy się spotkamy, czy się poznamy, gdy ja (żyjący) jestem już staruszką²⁷.

Znakiem pamięci jest wiara w to, że sam gest zapisania umożliwi przetrwanie – w pamięci bliskich, a także w świadomości odbiorcy. Zmarły płynie spokojnie w nurcie literatury żałobnej, która nie zakreśliła (nie tylko dla niego) drugiego brzegu.

Bibliografia podmiotowa

Bieńczyk M., *Kontener*, Warszawa 2018.

Karpowicz I., *Gesty*, Kraków 2008.

Wicha M., *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017.

Bibliografia przedmiotowa

Barthes R., *Dziennik żałobny. 26 października 1977–15 września 1979*, tekst przygot. i oprac. N. Léger, tłum. K.M. Jaksender, Wrocław 2013.

Bielawa J., *Literatura jako ćwiczenie oddechu*, „Nowe Książki” 2019, nr 7–8.

Czaja K., *Książka niewyrzucalna*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2.

Dziadek A., *Styl somatyczny. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki* [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.

Gosk H., „*Wychowywać się w momencie historycznego przełomu, to żadna przyjemność...*”. *O postzależnościowych aspektach polskiej prozy ostatnich lat* [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, wstęp i red. H. Gosk, Warszawa 2010.

Iwaszkiewicz J., *Książka o Sycylii*, Warszawa 2000.

Polonica” 2001, t. 4, s. 219–236; W. Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005; J.M. Ruszar, *Mane, tekel, fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Biblioteka Pana Cogito, Wydawnictwo Naukowe ATH–Instytut Literatury, Bielsko-Biała–Kraków 2019.

²⁷ Zob. A. Spólna, *Wskreszenie brata. Tadeusza Różewicza historie rodzinne*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej” 2013, nr 19, s. 228–246.

- Kościańczuk M., *Odmiany śmierci i umierania w prozie Ignacego Karłowicza*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2012, nr 9: *Wobec śmierci*.
- Kotarba N., *Zapisać świat, by odnaleźć siebie...*, czyli o roli słowa w „*Gestach*” Ignacego Karłowicza oraz „*Kraju bez kapelusza*” Dany’ego Laferrière’a, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7.
- Krupa R., *Inna wiara, inny Bóg. Problem wiary w twórczości lirycznej Tadeusza Różewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4.
- Kruszewski W., *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Nowak J., *Marcin Wicha*, „*Rzeczy, których nie wyrzucilem*”, *Karakter, Kraków* 2017, „Ruch Filozoficzny” 2018, nr 2.
- Opczyńska-Morasiewicz M., M. Wojciechowska, *Fragmety żałobne. O utracie matki z perspektywy egzystencjalnej*, „*Psychoterapia*” 2017, nr 4.
- Ruszar J.M., *Mane, tekel, fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Biblioteka Pana Cogito, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Literatury, Bielsko-Biała–Kraków 2019.
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małcki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.
- Spólna A., *Wskreszenie brata. Tadeusza Różewicza historie rodzinne*, „*Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej*” 2013, nr 19.
- Tabaszewska J., *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „*Teksty Drugie*” 2017, nr 2.

Źródła internetowe

- Czechowicz J., „*Gesty*” Ignacy Karłowicz, recenzja, online: <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2008/10/gesty-ignacy-karpowicz.html>.
- Staszczyn B., *Ignacy Karłowicz*, online: <https://culture.pl/pl/tworca/ignacy-karpowicz>.
- Wypowiedź Marcina Wichy dla portalu „Polityki”, *Zdumiewające, że książki wywołują emocje*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=4jhwVVEZRkw>.

Iryna Spatar

ORCID: 0000-0001-7115-2739

Przykarpacki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stefanyka

Strategie gry z czytelnikiem w utworach „Terminal” Marka Bieńczyka i „Wyspa Krk” Jurija Izdryka

W ramach współczesnego dyskursu literaturoznawczego wielokrotnie poddawano analizie poetykę oraz treściowe i formalne praktyki eksperymentalne postmodernistycznych narracji literackich. Wśród wielu oznak i cech tekstu postmodernistycznego – takich jak intertekstualność, kolaż, fragmentaryczność, ironia, pastisz – rolę szczególną odgrywa czytelnik jako odbiorca i zarazem aktywny współtwórca. Badaczka Tetiana Szadrina jest przekonana, że:

Czytelnik, który zabiera się do tekstu postmodernistycznego, faktycznie zgadza się na autorskie „warunki gry” i daje autorowi możliwość wciągnięcia siebie w akcję utworu, gdzie ważniejszym i ciekawszym przeżawnie okazuje się nie wynik, a proces¹.

Taki „tandem” w grze umacnia aktywną pozycję czytelnika i – zgodnie z założeniami estetyki receptywnej – przewiduje kreowanie jego doświadczenia estetycznego na drodze interakcji z dziełem. Odbiór jest wynikiem komunikacji literackiej, w której według Hansa Roberta Jaussa „uczestniczą trzy czynniki: autor, dzieło i czytelnicy”².

¹ Т.В. Шадріна, *Специфіка діалогу між автором та читачем у літературі постмодернізму*, „Держава та регіони” 2008, nr 1, s. 13. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady pochodzą od tłumaczki artykułu – K.G.

² H.R. Jauss, *Estetyka recepcji i komunikacja literacka* [w:] *Teoria literatury i metodologia badań literackich*, wyb., wstęp D. Ulicka, Warszawa 1999, s. 267.

Za pośrednictwem tekstu czytelnik dołącza do procesu gry autorskiej, staje się jej bezpośrednim uczestnikiem i jednocześnie wraz z autorem udaje się w podróż, której jednym z celów jest kulturowo-historyczne, mentalne i emocjonalno-psychologiczne poznanie. Innym fundamentalnym zadaniem gry, wynikającym z immanentnej istoty takiego procesu komunikacyjnego, jest reagowanie na otrzymaną informację i tworzenie na jej tle indywidualnej wizji artystycznej w drodze poszukiwania i budowy własnych znaczeń. Odbiór tekstów postmodernistycznych, jak uważa Maria Zubryćka, przypomina grę, w której gracz (czytelnik) otrzymuje propozycję samodzielnego tworzenia tekstu z odrębnych fragmentów, fraz, cytatów, czyli jest to gra z samym tekstem, w której czytelnik uczestniczy na różne sposoby: „przekodowuje” tekst, gra w tekst (jak w grę), a także gra tekstem³.

W pracach filozofów i teoretyków postmodernizmu (Ihab Hassan⁴, Jacques Derrida⁵, John Barth⁶, Gilles Deleuze⁷) niejednokrotnie podkreślano rolę gry, „na jakiej opiera się ludzkie istnienie”⁸. Fenomen gry stał się też obiektem badań Johana Huizingi w monografii *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*⁹.

Refleksja twórcza jako następstwo kontaktu z utworem rodzi się w granicach ustanowionych przez pisarza współrzędnych literackich, takich jak aluzja, reminiscencja, cytaty, styl tekstu. Konstatacja ich istnienia, rozszyfrowanie i interpretacja spoczywa na odbiorcy. W postmodernizmie tekst stanowi grę kodów, których rozszyfrowanie w płaszczyźnie narracyjnej ma znaczenie kluczowe. Według opinii Rolanda Barthes’a wyrażonej w *Analizie tekstualnej opowiadania Edgara Poe’go* kody to „pola asocjacyjne,

3 M. Zubryćka, *Homo legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004, s. 32.

4 Zob. I. Hassan, *The dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York 1982, s. 345.

5 Zob. Ж. Деррида, *О грамматологии*, Москва 2000, s. 512.

6 Zob. P. Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва 1989, s. 616.

7 Zob. Ж. Делез, *Различие и повторение*, online: <http://www.bim-bad.ru/docs/deleuze1.pdf> [dostęp: 30.09.2019].

8 T. Miczka, *Wielkie Żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1992, nr 1283, s. 64, online: http://www.sbc.org.pl/Content/61442/wielkie_zarcie_i_postmodernizm.pdf [dostęp: 30.09.2019].

9 J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.

suprategstualna organizacja zapisu”, różne wersje tego, co „już *zobaczone*, już *przeczytane*, już *zrobione*. Kod stanowi formę tego już, tworzącego pismo świata”¹⁰. Według Barthesa kod to nie tylko nieskończoność i wielokrotność tekstu, lecz także brak możliwości ustanowienia bytu poza nim, co wynika z różnorodności, nieprzewidywalności i grze interpretacji.

Włączenie odbiorcy do postmodernistycznej przestrzeni przedstawionej przewiduje pewną praktykę demiurgiczną, której urzeczywistnienie zależy od doświadczenia estetycznego i potencjału twórczego czytelnika. W postmodernistycznym dyskursie literackim strategia gry dokonuje się przede wszystkim za pośrednictwem języka, intertekstualności i dekonstrukcji na różnych poziomach (gatunkowym, narracyjnym i czasoprzestrzennym). Zanurzając się w żywiole gry tekstologicznej, czytelnik na drodze dekodowania ukrytych znaczeń i nadania sensu ewentualnym kontekstom poznaje nowe prawdy będące podstawą dalszej aktywnej deszyfracji jako fundamentalnej składowej procesu poszukiwania i najważniejszego etapu gry.

Sytuacja postmodernistyczna w literaturze to sytuacja ironicznego przemyślenia i parodiowania doświadczenia kulturowego (jako reakcja) oraz poszukiwanie w drgającym chaosie sensów wielkich, głębokich sposobów zrozumienia głównego przedmiotu twórczości – człowieka i świata oraz ich wzajemnych powiązań

– konstatuje Lilia Ławrynowycz¹¹.

Propozycja gry jako radykalnej dominanty narracyjnej, która w pewnej mierze była uwarunkowana społecznym kryzysem światopoglądowym, umożliwiła pluralizm interpretacyjny elementu materialnego i duchowego, świadomego i podświadomego na tle „oswajania przestrzeni egzystencjalnej traktowanej jako zbiór subiektywnych symbolów i znaków oraz nadawania jej sensu”¹².

¹⁰ R. Barthes, *Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poeego*, tłum. M.P. Markowski [w:] tegoż, *Lektury*, wyb., oprac., posł. M.P. Markowski, tłum. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Legeżyńska, Warszawa 2001, s. 161.

¹¹ Л.Б. Лавринович, *Типологія постмодерного персонажа*, online: http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/2758/1/filolog_is2002.pdf [dostęp: 30.09.2019].

¹² І. Кропивко, *Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір)*, Київ 2019, s. 40.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie sposobów konstruowania gry z czytelnikiem w powieściach współczesnych pisarzy: Marka Bieńczyka (*Terminal*, 1994) i Jurija Izdryka (*Wyspa Krk*, 1994). Należy zaznaczyć, że twórczość tych autorów wywarła ogromny wpływ na zapoczątkowanie i rozwój postmodernizmu w literaturze polskiej i ukraińskiej. Wymienione utwory to debiuty prozatorskie proponujące oryginalne wcielenie zasad poetyki postmodernistycznej, zwłaszcza autorskiej strategii modelowania przestrzeni gry.

Jedną z cech szczególnych *Terminalu* i *Wyspy Krk* jest przewidziane przez twórców obu powieści współdziałanie autora i czytelnika. Warto zaznaczyć, że w postmodernistycznej przestrzeni przedstawionej doszło do zmiany ról odbiorcy i autora, przy czym zwłaszcza ten drugi nie identyfikuje się z wszechwiedzącym wyrazicielem jednoznacznego stanowiska czy wiarygodnym narratorem. Teza Barthes'a o „śmierci autora”, niszcząc tradycyjne sposoby analizy intencji pisarza, ustaliła mocną pozycję interpretatora. W tekstach postmodernistycznych twórczość rodzi się w komunikacji między podmiotami mówienia. Autora zastępuje skryptor istniejący jedynie w granicach tekstu, czytelnik staje się „współtwórcą”, a proces lektury rozwija się równolegle z intuicyjno-skojarzeniową improwizacją odbiorcy. Jednak w utworach Bieńczyka i Izdryka mamy do czynienia z ciekawym ujęciem figury autora, którego możemy określić jako „autora romantycznego”. Figura ta zakłada współlistnienie absolutnie odmiennych ról: „autora”, „narratora”, „bohatera”. Ławrinowycz połączenie ich w jedno zjawisko narracyjne podsumowuje następująco: „W postmodernizmie autor romantyczny objawia się bardziej natrętnie niż kiedykolwiek dotąd, przy czym zarówno na poziomie narracji (jako narrator), jak i poziomie obrazowania (jako bohater)”¹³.

Od pierwszych stron powieści *Terminal* autor ujawnia się za pomocą licznych niby-przypadkowych wtrąceń podkreślających podobieństwo głównego bohatera i pisarza – Marka Bieńczyka. Ponieważ narracja jest pierwszoosobowa, a narrator jest bezpośrednim uczestnikiem wydarzeń, wszystkie zbieżności, zwłaszcza te obecne w zwrotach do odbiorcy, stają się dla czytelnika oczywistym argumentem na korzyść formalnego utożsamienia bohatera z autorem: „Na imię mam tak jak

13 А. Лавринович, *Типологія постмодерного...*

na okładce [...]” (TER 5)¹⁴. Mimo to przypuszczenie, że utwór stanowi wariant autobiografii Bieńczyka, jest tylko następstwem świadomej gry ze strony autora. Taki zabieg literacki prowokuje czytelnika i sprawia, że ten utożsamia narratora z autorem powieści. Tym bardziej, że taką możliwość wzmacniają aluzje dotyczące jego imienia: „[...] ładne imię, międzynarodowe, i cesarz był taki, dobry pisarz, smutny, i ewangelista, jeden z czterech” (TER 6) – rzecz jasna chodzi o rzymskiego imperatora i pisarza Marka Aureliusza oraz jednego z czterech ewangelistów – Marka. W *Terminalu* świadomie zastosowano konkretne aluzje do obecności autora i umotywowano to ważnym celem – by zainteresować czytelnika, włączyć go w grę tekstologiczną: „[...] a wy po to być może kupiliście tę książkę, po to, by dowiedzieć się, co sły chać u innych” (TER 5). Strategicznie sugestywne nawiązanie kontaktu i dialogu/polilogu z odbiorcą odbywa się na drodze tworzenia „przyjaznej atmosfery” i „szczerzej relacji”, w której czytelnik ma możliwość poczuć się wyjątkowym (bo jest jednym z „zaproszonych”) partnerem w grze nie tylko z autorem, ale i z innymi potencjalnymi czytelnikami: „Coś wam opowiem”; „Bo muszę wam powiedzieć”; „Więc zostańcie jeszcze ze mną, a ja obiecuję wam dużo łez, w końcu mnie także coś od świata różni” (TER 5, 6, 7). Dla przeciętnego czytelnika fabuła powieści i możliwy temat gry są aktualne i bliskie, ponieważ wiążą się one z najważniejszymi przeżyciami egzystencjalnymi: „Moja historia jest o miłości, od razu mówię” (TER 5).

Narrator jawi się czytelnikowi nie tyle w funkcji podmiotu narracji, ile w roli głównego bohatera – we wzmiance o swoim bezpośrednim stosunku do opowiadanej historii proponuje skrócenie imienia Marek do inicjału M.: „[...] słyszę nadal: tak, tak, mój M., brawo, mój M., ho, ho, mój M., tym razem poszło ci lepiej” (TER 6). Bieńczyk bawi się z czytelnikiem, stwarza iluzję swojej obecności w dziele w roli pisarza, autora i podmiotu, tworzy polisemantyczne obrazy będące jednocześnie stylizacją i parodią, zatem warto odbierać je tylko w wymiarze dialektycznym:

¹⁴ Wszystkie cytaty z omawianych utworów za: M. Bieńczyk, *Terminal*, Warszawa 2012; J. Izdryk, *Wyspa Krk*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 10, s. 151–179; w nawiasie podano skróty odpowiednio „TER” i „WK” oraz numer strony, na której znajduje się cytowany fragment [przyp. red.].

Po drodze w przydrożnym kurzu znalazłem pieniądze, zanim chuchnąłem nań i schowałem do kieszeni z suwakiem, wymówiłem życzenie, żeby więcej wojen nie było i klęski suszy i powodzi, żeby stypendium mi przedłużyli, żeby Węgrowi urodziły się trojaczki, żeby miłość zapukała do mojego zimnego serca i długo w nim zagościła, a z mej ręki spłynęła poezja. No i domyślcie się sami, co z tego wyszło (TER 38).

Okazuje się, że narrator – postać romantyczna – jest nad wyraz wyczulony na świat, wierzy w jego znaki i przeznaczenie oraz marzy o idealnej miłości, chociaż potrafi także ironizować na ten temat. Znalazłszy na drodze monetę, wypowiada życzenia zbieżne z podstawowymi założeniami romantyzmu, którymi są: uczuciowość, poezja i twórczość jako podstawy percepcji świata, ofiarna miłość. Jednak koncepcja romantyczna okazała się niepraktyczna, stąd narrator nadał jej inny, ironiczny sens: „może za dużo żądałem, może nominal był za mały” (TER 38).

Zarówno zaanonsowana na początku utworu kolizja miłosna, jak i cały tekst mają kilka perspektyw interpretacyjnych: ironiczną (ironiczny stosunek do życia jako dominanta kulturowa epoki; aluzja do masowej literatury bulwarowej), dramatyczną (uczucie samotności i bezpowrotnej utraty; tęsknota za szczęśliwą przeszłością), psychologiczną (głębokie przeżycia wewnętrzne aktualizujące się przez pryzmat wspomnień), artystyczną i twórczą (narrator-pisarz tworzy nowe opowiadanie z wykorzystaniem doświadczeń płynących z własnych emocji i uczuć).

Autor proponuje taką formę dialogu, w której przestrzeń komunikacji wolna jest od ustalonych szablonów społecznych, na przykład w utworze nie ma imion głównych bohaterów: liczy się przede wszystkim osobowość. Najistotniejszy jest proces poszukiwania w labiryntach zarówno własnej, jak i kulturowej przestrzeni, wolna gra, swoboda intelektualna, nieograniczone konwenansami zachowanie. Odbiorca jako uczestnik gry może współprzeżywać, ironizować, oburzać się, wyobrażać sobie, tworzyć i tak dalej, generując i przekształcając znane konteksty, obrazy, odczucia, ale też przeżywać je w inny sposób, tworzyć inny tekst na postawie destrukcji i chaosu (fragmentaryczności).

Narrator w powieści Izdryka *Wyspa Krk* wyłania się przed odbiorcą zdezorientowany, zmęczony emocjami płynącymi z nieszczęśliwej miłości. Autor zaczyna intelektualną grę z czytelnikiem przy pomocy

metaforycznej autoidentyfikacji z bohaterem, osobą, która znalazła się „[...] na samej górze, na chórach, gdzie w oparach wypełniających wielką salę omdlewali chłopcy – to ich głosami zaczynało się i kończyło przedstawienie” (WK 15), a „na scenie znajdowali się Patriarcha, Prokurator i chór, który z wielkim oddaniem imitował bicie serca” (WK, 151). W autokomentarzu Izdryk wyjaśnił, że opisane wydarzenie odtwarza prezentację czasopisma literackiego „Czetwer”¹⁵, w której uczestniczyli członkowie grupy poetyckiej Bu-Ba-Bu. Ten fragment wyraża swoiste pragnienie autora, aby zorientować czytelnika w sytuacji po to, by ten nie błąkał się po manowcach własnych domysłów, a od razu znalazł się w środowisku „stanisławowskiej”¹⁶ przestrzeni literackiej, do której należał Izdryk. Właśnie ten fakt może prowokować odbiorcę do utożsamienia narratora z autorem lub do przypisania bohatera do świata literatów. W odróżnieniu od *Terminalu*, w którym narrator zwraca się do „gracza” w liczbie mnogiej, na przykład w formie: „dobrze słyszycie”, „o tym szczegółowo opowiem jutro [...], bo teraz chciałbym, abyście spokojnie poszli sobie spać” (TER 7, 12), co sprawia wrażenie wielości uczestników gry; w *Wyspie Krk* zwrot do czytelnika ma formę liczby pojedynczej („rozumiesz”, „wiesz”) i jest podobny lub raczej stwarza efekt podobieństwa do otwartej, rozpaczliwej spowiedzi, potrzebnej tak samemu bohaterowi, jak i odbiorcy. W porównaniu z powieścią Bieńczyka strategia gry z czytelnikiem w utworze Izdryka rozwija się na innej płaszczyźnie procesu poszukiwań. Dramatyczny wybuch uczuć bohatera *Wyspy Krk*, jego niejednoznaczne zachowanie, ciągłe zmiany nastroju wywołują u czytelnika skrajnie różne przeżycia. Jak czuje się bohater? Jest szczęśliwie zakochany? („Spotkał [on – I. S.] kobietę, którą chciał spędzić życie, której właściwie całe życie szukał. Do diabła z tym całym patosem”, WK 170–171). A może cierpi, szuka, lecz nie może znaleźć odpowiedzi na pytanie, czego właściwie potrzebuje do szczęścia

15 Izdryk w latach 90. był redaktorem naczelnym „czasopisma tekstów i wizji” – „Czetwer”.

16 W Iwano-Frankowsku (niegdyś Stanisławowie) pod koniec lat 80. XX wieku grupa pisarzy i artystów (Jurij Izdryk, Jurij Andruchowycz, Taras Prochaško, Hałyna Petrosaniak) sformowała środowisko literackie nazwane „fenomenem stanisławowskim” (nazwę tę zaproponował i wprowadził w obieg członek grupy – Wołodomyr Jeszkilew). Ich twórczość stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych zjawisk w ukraińskim postmodernizmie.

(„Myślisz, że [ja – I.S.] prosiłem Boga o tak wielką radość? O całe to wasze wszawie kochanie? O spokój prosiłem, o niezmacony spokój, no i chleba naszego powszedniego, tradycyjnie”, wk 171)? Zaimki osobowe „on”, „ja” charakteryzują jedną postać – bohatera, ale też rozgraniczają różne uczucia: trzecia osoba liczby pojedynczej „on” – to pozytywne emocje, romantyczny kontekst podświadomego pragnienia idealnych, wymarzonych stosunków – a pierwsza osoba liczby pojedynczej („ja”) i druga liczby mnogiej („waszego”) – to rozczarowanie, złość i rozpacz jako reakcja na utratę upragnionych celów.

Narrator *Wyspy Krk* konstruuje platformę gry na podstawie składników językowych, zwłaszcza ciągu synonimów, zdań pytających i wykrzyknikowych, jak również konkretnego rytmu, którego odczuwanie związane jest z budową utworu. Tekst pisarza ukraińskiego składa się z dziesięciu fragmentów, wyraźnych wspomnień z określonego odcinka czasu. Narrator-bohater, odtwarzając w pamięci historie nietrwałych stosunków, odczuwa radość i ból, przypomina sobie szczęśliwe i zarazem pełnie trwogi chwile spędzone z kobietą, która go porzuciła. Emocjonalne fragmenty tekstu dynamizują go, niektóre partie zbliżone są do strumienia świadomości:

Byłem mokry, jak szczur. Ludzie omijali mnie podejrzliwie.

Tym razem odpuściło.

Tym razem podniosłem się i zobaczyłem, że wszystko jest w porządku.

Teraz – nie wiadomo.

Teraz boję się tak myśleć (wk 49).

W dziele Izdryka gra staje się uniwersalną platformą służącą ukazaniu tragicznego doświadczenia wewnętrznego, alternatywą harmonii istniejącej poza granicami znaczenia semiotycznego czy porządku logicznego. Totalne niszczenie całości i absolutu aktywizowało i narzucało proces gry jako strategii nadania nowego sensu dziejom i kulturze. Według Tatiany Hołobrodowej w postmodernizmie koncepcja gry ma nieco inny kontekst niż w tradycyjnych sposobach jej rozumienia, ponieważ zostaje w niej naruszony warunek wierności zasadom oraz anulowana opozycja „rzeczywistość realna – gra”, ma ona natomiast charakter totalny. Pretendując do roli fundamentu ontologicznego kultury, w postmodernizmie gra pochłania wszystkie inne formy jej bytu. W szczególności

sposób operuje ona karnawalem tekstów kultury, transformując własną uniwersalność w niemożliwość znalezienia jakiegokolwiek przestrzeni „powagi”. „Sprzeciwiając się absolutowi, gra sama staje się absolutem”¹⁷. Narrator w powieści *Wyspa Krk* pojmuje istotę gry jako dialektyczny proces. Kiedy przypomina rozmowę z ukochaną, zaznacza, że: „Nie, ona po prostu nie mogła istnieć bez słów, co więcej – święcie wierzyła we wszystko, co mówiła, ale to była tylko gra, gra, która skrywała istotę rzeczy, która po to tylko istniała, żeby ją skrywać” (wk 174).

Zarówno w utworze Bieńczyka, jak i w powieści Izdryka pytania, dialektyczne sprzeczności i wątpliwości przeważają nad odpowiedziami, co stanowi jedną z cech światopoglądu postmodernistycznego. Cechą wyróżniającą *Wyspę Krk* są zamieszczone w publikacji autorskie ilustracje. Dopełniają one silną – emocjonalną, żywiołową – fałę uczuć bohatera, a także odwracają uwagę od zanadto burzliwie zwerbalizowanego pragnienia bliskości seksualnej z ukochaną, będącą obiektem żądzy, dającym rozkosz cielesną i zapewniającym komfort egzystencjalny:

Ona była jedyną kobietą, z jaką lubiłem spać. Spać, po prostu spać, rozumiesz? Nie znoszę, kiedy w nocy ktoś poci się obok mnie, sapie mi do ucha, kiedy czyjes włosy włożą mi w oczy. Ale z nią wszystko było jakoś inaczej. Uwierzyłem, że można spać razem, obejmując się, przez całą noc. Że można budzić się w nocy tylko po to, żeby objąć się jeszcze mocniej (wk 178).

W kontekście postmodernistycznego modelu organizowania tekstu *Terminal* i *Wyspa Krk* reprezentują grę rozwijaną w ramach świadomie konstruowanej narracji dialogicznej. W tym celu obydwaj pisarze stosują najróżniejsze zabiegi narracyjne, między innymi „maskę autorską”, imitację obecności autora, pełniącą funkcję elementu spajającego chaos tekstu.

Specyficzna więź między autorem narracji a odbiorcą, obecność „maski autorskiej” związanej z zabiegiem „nagości”, gdy autor wychodzi poza granice swego tekstu, doprowadzają w obydwu utworach

¹⁷ Т.Н. Голобородова, *Феномен игры в культуре постмодернизма: проблемы философского анализа* [автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.2013], Барнаул 2000, s. 21.

do otwartych finałów. Na przykład w powieści Bieńczyka koniec relacji otwiera nowy chaos rozwijany na tle przyznania się do intrygi – tego, co było przyczyną dramatu osobistego: „Kocham cię. Kocham cię, kocham [...]” (TER 223). Uczucia zakochanych postaci są najbardziej widoczne wtedy, gdy dziewczyna przez łzy żegna się z bohaterem, bo powinna wejść na pokład samolotu, aby wrócić tam, skąd przybyła – a scena ta daje impuls kolejnej intrydze. Czytelnik nie wie, czy kobieta na pewno odleciała, a jeśli tak, to czy mimo to ich relacje przetrwają. Bohater w myślach także nie traci nadziei i sam daje podstawę przypuszczeniu, że ta historia będzie miała ciąg dalszy: „Może jeszcze wrócisz, myślałem [...], może z czarnych pian zrodzisz się na nowo, uformujesz w słodką bryłkę [...]” (TER 25).

Izdryk, otwierając utwór jego epilogiem, wzmacnia jedynie zainteresowanie tekstem, zwłaszcza że ostatnie zdanie fragmentu pierwszego w sposób otwarty postuluje kontynuację: „Dziewczynko moja, wybacz. Dziwne były nasze dni. I krótkie. Niech i Bóg nam wybaczy, żeśmy tak niewiele szczęścia razem zaznali” (WK 151). Autorska strategia zakończenia utworu przewiduje właśnie początek gry z odbiorcą, prowokuje do elementarnego zaspokojenia ciekawości i dalszego poszukiwania własnych odpowiedzi w granicach osobistego doświadczenia.

Akt twórczy jako podstawa gry w postmodernizmie jest sprzymierzeńcem nie tyle porządku, ile chaosu z wielką liczbą wariantów interpretacyjnych. Jacques Derrida wyraził myśl o niemożliwości zaistnienia niezależnej świadomości człowieka i rozpatrywał ją jako sumę tekstów kultury. A zatem świat i człowiek to nieskończony i totalny tekst, przestrzeń składająca się ze współczesnych i minionych kontekstów kulturowych¹⁸. Konteksty owe przenikają do tekstu za pomocą wielu cytatów, reminiscencji i aluzji, tworząc pole gry intelektualnej związanej z ciągłym rozszyfrowywaniem kodów kulturowych i stylistycznych.

Drugim obok narracji podstawowym sposobem modelowania strategii gry i kreacji przestrzeni komunikacji z czytelnikiem jest w utworach Bieńczyka i Izdryka intertekstualność. Dominantami przestrzeni intertekstualnej są aluzje aktualizujące szereg tekstów autorstwa światowych mistrzów słowa, jak chociażby (w *Terminalu*) Milana Kundery, Cypriana Norwida, Jerzego Andrzejewskiego oraz (w *Wyspie Krk*) Brunona

18 Zob. Ж. Деррида, *О грамматологии*, Москва 2000, s. 512.

Szulza, Michaiła Bułhakowa, Andrieja Bitowa, Jurija Andruchowycza, Tarasa Prochaški. Wprowadzenie do tekstu konkretnych twórców to nie tylko wymagająca literackiej erudycji gra intelektualna, ale też źródło informacji dla czytelnika, jakby wypowiedzi, które odzwierciedlają ważne dla odbiorcy polskiego i ukraińskiego priorytety kulturowo-histeryczne, parametry estetyczne, kategorie ontologiczne. Warto zwrócić szczególną uwagę na obraz Dużego Pisarza w *Terminalu*. Autor wyraża swój ironiczny do niego stosunek: „Ufam niepomiarowanie Dużemu Pisarzowi, też zacząłem chodzić na basen, a na wspólnym z nim obiedzie jadłem dokładnie to, co on jadł [...]” (TER 223). Interpretacje tego fragmentu mogą podążać w kilku kierunkach. Według mnie za ironicznym tonem ukrywa się szacunek i zachwyt narratora twórczością prozaika czeskiego Kundery. Rozpoznajemy go dzięki wprowadzeniu postaci Agnès opisanej przez Dużego Pisarza w jego świeżo wydanej powieści. Narrator przypomina sobie początek opisu: „Kobieta mogła mieć sześćdziesiąt, sześćdziesiąt pięć lat [...]. Byłem dziwnie wzruszony. I w moich myślach wynurzyło się słowo Agnès. Agnès” (TER 71–72). Strategia gry kulturowej w *Terminalu* zobowiązuje odbiorcę do zaktywizowania także kontekstu literatury polskiej na drodze poszukiwań nowych form semantycznych z powodu aluzji odsyłających do utworów Norwida i Andrzejewskiego:

[...] ja, facet z War-sza-wy, miasta poetów i żołnierzy, wierszyk twórcy z przedziałkiem pośrodku, ten najbardziej znany, co sie tak przekonywająco zaczyna, coraz to z ciebie jako z drzazgi smolnej dokoła lecą szmaty zapalone; dalej pamiętacie, jest wybór między popiołem a diamentem [...] (TER 17).

Ironiczną grę aluzji poszerzono przy pomocy cytatu z dramatu Norwida *Za kulisami*, fragment którego Andrzejewski wykorzystał jako motto powieści *Popiół i diament*.

Obydwaj analizowani autorzy odnoszą się do pisarza amerykańskiego Ernesta Hemingwaya. Bieńczyk charakteryzuje go: „[...] największe pióro Ameryki, siwobrody noblista” (TER 88). Światopogląd, tragiczne doświadczenia życiowe tego nieprzeciętnego i genialnego człowieka stały się bliskie obu narratorom. Narrator w *Terminalu* czuje się człowiekiem „utraconego pokolenia” i zaznacza: „[...] wróciłem z frontu, wojna okazała się krótka” (TER 15). Pod wpływem głębokich przeżyć

wewnętrznych bohater *Wyspy Krk* nie może myśleć racjonalnie. Znajduje się w stanie bliskim urojeń i halucynacji: „Jak stary, zepsuty Hem lubiłem nawet koty” (wk 167).

Jedną z najbardziej wyrazistych postaci w utworze Izdryka jest Patriarcha, którego rzeczywistym prototypem jest Andruchowycz, najpopularniejszy adept i praktyk postmodernizmu w literaturze ukraińskiej. Narrator korzysta z „metafor patriarszych”, cytatów z wiersza *Miłosny marsz po ulicy Radzieckiej* Andruchowicza¹⁹, gdy po raz kolejny przypomina szczęśliwe, namiętne dni spędzone z ukochaną: „Wystarczyło mi słyszeć twój głos, żeby [...] odezwały się we mnie trąby chrypiące i grzeszne” (wk 165). Galerię tych postaci uzupełnia mistyczno-metaforyczny Woland. Nie występuje bezpośrednio w utworze, ale *implicite* tkwi w świadomości narratora: „smętny młody demon, prawie Woland” (wk 158).

A zatem Bieńczyk i Izdryk włączyli do swych powieści teksty, których odczytanie dokonuje się przez dialog autora i czytelnika, refleksję twórczą odbiorcy i poszukiwanie odpowiedzi rodzących nowe pytania. Gra literacka w utworze postmodernistycznym nie pozwala czytelnikowi być pasywnym obserwatorem oczekującym na logiczny i zrozumiały finał. Przewidziano dla niego inne pozycje, takie jak: niezaangażowanego artysty, dynamicznego gracza i aktywnego współtwórcy, autora, kogoś wyposażonego w prawo do nieskrępowanej niczym swobody twórczej w interpretacji i konstruowaniu własnego tekstu.

Dla polskiego i ukraińskiego autora charakterystyczna jest ironia, która pozostaje czytelna dla odbiorcy. Gra ogłaszana jest otwarcie, podmioty narracji narzucają zasady, które nie istnieją i zobowiązują do poszukiwania własnej prawdy. W tekstach postmodernistycznych nie ma szans na odkrycie jakiegokolwiek tajemnicy lub ustalenie prawdy, ponieważ wszelkim tego próbom towarzyszą niekończące się pytania retoryczne.

Przetłumaczyła Katarzyna Glinianowicz

¹⁹ J. Andruchowycz, *Miłosny marsz po ulicy Radzieckiej* [w:] tegoż, *Egzotyczne ptaki i rośliny*, tłum. J. Podsiadło, Wrocław 2007.

Bibliografia podmiotowa

- Bieńczyk M., *Terminal*, Warszawa 2012.
Izdryk J., *Wyspa Krk*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 10.

Bibliografia przedmiotowa

- Barthes R., *Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poeego*, tłum. M.P. Markowski [w:] tegoż, *Lektury*, wyb., oprac., posł. M.P. Markowski, tłum. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Legeżyńska, Warszawa 2001.
- Hassan I., *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York 1982.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007
- Jauss H.R., *Estetyka recepcji i komunikacja literacka* [w:] *Teoria literatury i metodologia badań literackich*, wyb., wstęp D. Ulicka, Warszawa 1999.
- Miczka T., *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1992, nr 1283.
- Барт Р., *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва 1989.
- Голобородова Т.Н., *Феномен игры в культуре постмодернизма. проблемы философского анализа* [автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.2013], Барнаул 2000.
- Деррида Ж., *О грамматологии*, Москва 2000.
- Зубрицька М., *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004.
- Кропивко І., *Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір)*, Київ 2019.
- Шадріна Т.В., *Специфіка діалогу між автором та читачем у літературі постмодернізму*, „Держава та регіони” 2008, nr 1.

Źródła internetowe

Делез Ж., *Различие и повторение*, online: <http://www.bim-bad.ru/docs/deleuze1.pdf>.

Лавринович Л.Б., *Типологія постмодерного персонажа*, online: http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/2758/1/filolog_is2002.pdf [dostęp: 25.10.2020].

Dorota Siwor

ORCID: 0000-0001-5506-8334

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

„Czasem wydaje mi się,
że rozumiem wszystko, czasem, że nic”
Obraz Ukrainy w „Tatuażu z tryzubem”
Ziemowita Szczерka

Przytoczone w tytule słowa padły w powieści Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zarwieje...* w rozmowie o relacjach między Polakami a Ukraińcami. Przywołuję tę powieść, gdyż w moim przekonaniu to jedna z najciekawszych prób zrozumienia skomplikowanej prawdy o ziemiach pogranicza polsko-ukraińskiego i o ludziach, którzy tam żyli i żyją dziś, choć ujęta w ramy utworu fikcyjnego. Same pojęcia Ukrainy i Ukraińców należałoby opatrzyć rozległym komentarzem historycznym, doprecyzowaniami i odtworzeniem spornych stanowisk, czego w tym miejscu czynić nie będę, zwracam jednak uwagę na terminologiczne trudności uwarunkowane skomplikowanym procesem dziejowym. Cały fragment, z którego został zaczerpnięty cytat, pokazuje coś jeszcze: pragnienie zrozumienia, wyjaśnienia, ale i poczucie bezradności czy wręcz przekonanie o daremności takich prób – paradoks, przed którym staje Polak próbujący spojrzeć na zawiłane relacje, na historyczne uwarunkowania i na współczesną rzeczywistość Ukrainy. W powieściach – i postawie – Odojewskiego wyraźna jest także świadomość silnego emocjonalnego związku z Ukrainą i Ukraińcami, którą pisarz dzieli z niemalą częścią swoich rodaków, choć emocje te znacznie się różnią i są rozpięte pomiędzy miłością i nienawiścią.

O obrazie Ukrainy w prozie Odojewskiego już pisano¹, stanowi ona z pewnością ważny kontekst dla utworów Ziemowita Szczerka,

1 Zob. E. Dutka, *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego*, Katowice 2000.

nieobecny wprost i – o ile wiem – dotąd niewskazywany, ale prowokujący do pewnych pytań, które postawię za chwilę. Szczerek eksponuje wątki ukraińskie przede wszystkim w dwóch swoich książkach: *Przyjździe Mordor i nas zje, czyli Tajna historia Słowian* (wydanej w 2013 roku i nagrodzonej Paszportem „Polityki”) oraz w *Tatuażu z tryzubem* (2015). Także w innych utworach, w artykułach i wypowiedziach pisarza temat ten się pojawia, celowo jednak je tu pomijam. Tytuł *Przyjździe Mordor i nas zje...* nawiązuje do treści mocno zakorzenionych w kulturze popularnej². Mordor (Czarny Kraj) to, jak wiadomo, siedziba Saurona, władcy zła, przestrzeń znacząca w mitologii Śródziemia stworzonej we *Władcy Pierścieni* przez J.R.R. Tolkiena. To ziemia pustynna i jałowa, gdzie produkuje się broń i zbroje dla armii Czarnego Pana. Uzupełnijmy ten obraz jeszcze informacją o nazwach istotnych miejsc, takich jak płaskowyż Gorgoroth (Groza) i morze Núrnen (Gorzkie Morze). Mordor jest też niemal całkowicie niedostępny, swobodnie dostać się do niego można tylko od wschodu³. Konotacje z potocznymi wyobrażeniami o Ukrainie opierają się tu na ogólnym charakterze przypisywanym tej przestrzeni jako wrogiej i dzikiej, co z kolei ma swoje źródło między innymi w polskiej tradycji literackiej. Warto o tym choćby krótko przypomnieć, by zobaczyć związek stworzonego wcześniej wizerunku z współczesną opowieścią o Ukrainie, przy czym punktem odniesienia jest raczej utrwalaony stereotyp niż rzeczywiste realizacje tematu w konkretnych dziełach literackich. W utworach pisarzy tak zwanej szkoły ukraińskiej, powstałej w pierwszej połowie XIX wieku, którą reprezentowali przede wszystkim Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński i Józef Bohdan Zaleski, wykreowany został szczególnie obraz Ukrainy. Michał Grabowski, który jako pierwszy charakteryzował ten nurt, pisał o trzech wyobrażeniach ukształtowanych przez wymienionych poetów: Ukrainy hajdamackiej, kozackiej i polskiej. Rozróżnienie to zwraca uwagę na złożoność etniczną i kulturową Ukrainy, ale do powszechnych wyobrażeń tworzących dwudziestowieczny obraz tej przestrzeni przeniknęły przede wszystkim

2 Nawiązań do sfery popkultury jest w prozie Szczerka znacznie więcej, szczegółowo analizuje je Justyna Eliza Dąbrowska w artykule *Obraz państwa postapokaliptycznego w prozie Ziemowita Szczerka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2016, nr 2, online: <https://journals.umcs.pl/ff/article/view/3848> [dostęp: 28.08.2019].

3 Por. R. Foster, *Encyklopedia Śródziemia*, tłum. A. Kowalski, T.A. Olszański, A. Sylwanowicz, Warszawa 1998, s.164.

inne charakterystyczne cechy tego malowidła: dzikość, barwność zdarzeń i melancholia. Romantyczny mit Ukrainy łączył bowiem fascynację i zachwyt z uczuciem lęku czy wręcz grozy. Obok urzeczenia pięknem natury zielonej krainy, jej magnetycznego stepu pojawił się fatalizm, przekonanie o napiętnowaniu śmiercią i klęską, ukształtowane przede wszystkim przez *Marię Malczewskiego*. Choć w literaturze obraz jest bardziej złożony, kontekstem dla prozy *Ziemowita Szczerka* są przede wszystkim najbardziej rozpoznawalne rysy wizerunku zakorzenione w świadomości Polaków. A te właśnie odczucia: fascynacji tym krajem i groteskowego wręcz przerażenia jego realiami będą charakterystyczne dla postawy narratora w omawianej tu prozie.

Zauważmy, że zarówno współczesny kontekst (Tolkien), jak i polska tradycja literacka (szkoła ukraińska) mają wymiar mitologiczny, co stanowi wyraźny sygnał dla czytelników (nie znaczy to, że trafnie przez wszystkich odczytany): oto przed nami nie tyle reporterska relacja, nie zapis absolutnie obiektywny i zmierzający do stworzenia maksymalnie prawdziwego obrazu, a raczej wizerunek utkany z wyobrażeń i wrażeń, z fantazji i subiektywnych doświadczeń. Metaforyczne określenie Ukrainy Mordorem to także gest ironiczny i autoironiczny, czego liczne dowody daje autor w tekście.

Formą nawiązuje Szczerk do dziennikarskiego gatunku gonzo zapoczątkowanego w latach 60. w Ameryce. Jego wyróżniki to:

eksponowanie autorskiego „ja” połączone z subiektywizacją wypowiedzi, podważenie założeń klasycznego dziennikarstwa opierającego się na skonwencjonalizowanych formatach i gatunkach, wykorzystywanie kolokwialnego języka niepoddającego się rygorom poprawności politycznej, jak również wchodzenie przez autora w trakcie dziennikarskiej podróży w odmienne stany świadomości za sprawą najróżniejszych używek⁴.

Szczegółowo związki te – poparte deklaracjami wewnątrztekstowymi – analizuje Edyta Żyrek-Horodyska, a także inni badacze piszący o prozie

4 J. Bińczycki, A. Małecka, K. Puto, *Wstęp*, „Ha!art” 2013, nr 1 (41), s. 1–2 [cyt za:] E. Żyrek-Horodyska, *Od amerykańskiego snu Thompsona po ukraiński Mordor Szczerka. Estetyzacja świata w duchu gonzo*, „Konteksty Kultury” 2017, z. 2, s. 217–232.

Szczerka⁵. Wykorzystanie cech gatunku gonzo wzmacnia tezę, iż omawianych książek nie można traktować jako czystego, mimetycznego opisu konkretnej rzeczywistości. A to właśnie pytania o charakter ukazywanej przestrzeni, o jej referencjalny bądź wyobrażony status, wreszcie o kształt Ukrainy wyłaniający się z narracji *Tatuażu z tryzubem* zajmują mnie najbardziej.

Zacznijmy od początku tekstu: przestrzeń, którą przemierza narrator, zostaje określona jako „Porządna, prowincjonalna apokalipsa” (TZT 9)⁶. Wprowadzona tu metaforyka będzie konsekwentnie powracać wraz z dominującym określeniem: postapokalipsa⁷. Tym samym Szczerka sytuuje swój tekst niejako **po** katastrofie. Kolor pomarańczowy i wspomniany później Majdan (jako określenie wydarzenia, nie miejsca) wprowadzają konkret czasowy i historyczny. Kontekst wskazuje jednak, że za katastrofę nie są uznawane bieżące wydarzenia (na przykład wojna na Donbasie), ale rozpad Związku Radzieckiego. Wielokrotnie pojawia się w wypowiedziach narratora⁸ określenie „Poradziecja”. Rozszerzając jednak perspektywę, można by uznać, że jest to także obraz **po** czasie zapowiadanych czy fatalistycznie przeczuwanym w romantycznych wersjach ukraińskiego mitu: „Słońce spadło już prawie na ziemię, niebo

5 Między innymi wspomniana już Justyna E. Dąbrowska, a także: I. Adamczewska, *Wariacje na temat pewnego paktu. O dziennikarstwie „gonzo”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3, s. 187–204; A. Kalin, *Polska szkoła zmyślenia – literacki reportaż podróżniczy. Podróż z Mordoru do Międzyzmorza Ziemowita Szczerka*, „Forum Poetyki” 2018, nr 11–12, s. 64–85; E. Żyrek-Horodyska, *Kartografia wyobrażona? O reporterskich reprezentacjach przestrzeni w „Tatuażu z tryzubem” Ziemowita Szczerka*, „Media i Społeczeństwo” 2018, nr 9, s. 69–85.

6 Wszystkie cytaty z *Tatuażu z tryzubem* Ziemowita Szczerka za: tegoż, *Tatuaż z tryzubem*, Wołowiec 2015; w nawiasie podano skrót „TZT” oraz numer strony, na której znajduje się cytowany fragment [przyp. red.].

7 Zagadnieniom związanym z przedstawianiem Ukrainy jako państwa postapokaliptycznego poświęca uwagę Justyna E. Dąbrowska w tekście *Obraz państwa postapokaliptycznego...*

8 Uznając ustalenia wymienionych wcześniej badaczy za zasadne, używam więc w artykule określenia narrator, aby podkreślić charakter tekstu, który posługuje się konwencją gonzo i manifestuje swoją literackość, rozmaite gry tożsamością podmiotu i nie reprezentuje gatunku *non-fiction* w dosłownym sensie. Kwestiom gatunkowym wiele uwagi poświęca wspomniany już Arkadiusz Kalin w artykule *Polska szkoła zmyślenia – literacki reportaż podróżniczy...*

spomarańczowiało i zaczęło to wszystko wyglądać jak po zagładzie nuklearnej” (TZT 8). Spełniły się więc być może niejasne przeczucia nadchodzącej katastrofy, ale też skończył się (jakiś) świat, definiowalny, pozwalający się opisać i zrozumieć. Wykorzystanie doznań zmysłowych w opisie elementów tej rzeczywistości oparte jest często na zaskakujących skojarzeniach, na przykład „zapach postapokalipsy i końca świata” (TZT 62), co wzmacnia aurę niezwykłości, mieszaniny fantastyki i grozy. W przywołanym wyżej fragmencie doprecyzowaniu podlega przedmiot opisu – to nie Ukraina w ogóle, a Ukraina, którą poznaje narrator tu i teraz, po uzyskaniu niepodległości, po kolejnych wolnościowych zrywach. To państwo właściwie ciągle w procesie stawania się, konstytuowania, co – jeśli wziąć pod uwagę perspektywę procesów historycznych, a nie jednostki – wydaje się całkowicie uzasadnione, tu jednak zostaje zaprezentowane jako *differentia specifica* regionu. Rzeczywistość postapokaliptyczna traktowana jest przez Ukraińców jako normalność, co z kolei budzi zdumienie i konsternację narratora: „Dookoła trwało urządzenie się w postapokalipsie, której oni, miałem wrażenie, po prostu, kurwa, najnormalniej w świecie nie dostrzegali. Tak samo zresztą, jak nie dostrzegano jej w moim kraju” (TZT 110). Byłby to zatem wariant wizji końca świata obecny w literaturze, którego cechą charakterystyczną jest nieoczywistość apokalipsy.

Pierwszy akapit tekstu wskazuje na ambiwalentne doznania narratora: „Wieczór był piękny, a droga – masakra” (TZT 5); dalej – „było pięknie, mimo że było brzydko” (TZT 242), charakterystyczne dookreślanie rzeczywistości przy pomocy wrażeń zmysłowych, barw i zapachów wskazuje wyraźnie dwoistość charakteru opisywanej przestrzeni (zapach łąk i spalin, wieś i palone opony). Subiektywizm tego spojrzenia także od razu zostaje zmanifestowany, poznający wędrowiec wyznaje: „co chwila się gubiłem” (TZT 5). Przemierzone terytorium jest przestrzenią błędzenia w sensie dosłownym, ale i metaforycznym. Narrator kolejnych opowieści podkreśla wielokrotnie swoją dezorientację, niemożność doprecyzowania, co jest czym, trudność w odkrywaniu zasad rządzących tą rzeczywistością („Chciałem jak najszybciej znaleźć jakiś hotel, ale nie potrafiłem obmyślić żadnego sensownego planu poszukiwania, więc po prostu kręciłem się dookoła”, TZT 46; obserwując zwycięstwo Majdanu, narrator manifestuje niedowierzenie, stwierdza: „Nie rozumiałem” albo: „Ale najbardziej niepokoiło to, że to wszystko było nie tak,

że takie rzeczy się nie zdarzają”, TŻT 166). Wielokrotnie podkreślane są paradoksy obserwowanej rzeczywistości, jak na przykład w opowieści o Grigoriju Warawinie, bohaterze radzieckich czytanek i patronie radzieckich pograniczników. Niepodległa Ukraina przemałowała jego pomnik na złoto i „okazała sporo czułości woroneskiemu kombajnście, bolszewikowi, kandydatowi do partii, bohaterowi ZSRR” (TŻT 79), uznając go za własnego i oswojonego „świętego”. Aurę absurdu potęguje obecność osób postrzeganych przez bohatera jako wariaci czy dziwacy, a także przedmiotów niepasujących do otoczenia, które wyglądają jak przeniesione z innego świata. Od początku zatem konsekwentnie budowany jest obraz rzeczywistości trudnej do uchwycenia i nazwania, wywołującej wrażenie bezradności u tego, kto próbuje ją definiować, a jednocześnie próby definiowania będą cały czas ponawiane. Błądzenie, zwodnicze bezdroża, aura nierealności, wrażenie omamów, a co za tym idzie niemożność pełnego zaufania przez narratora-bohatera swoim władzom poznawczym przypominają między innymi sytuacje bohaterów *Marii* czy *Zamku kaniowskiego*, niezależnie od tego, że łączą się także z aurą i postawą narratora charakterystycznymi dla odmiany *new journalism*.

Początek *Tatuazu z tryzubem* zawiera też najważniejszy chyba element Szczerkowego opisu: konstatację o braku formy (powtarzaną później wielokrotnie w wielu innych miejscach „wszystko było nieforemne” – TŻT 246). Jedną z podstawowych cech Ukrainy jako pewnej rzeczywistości, a zwłaszcza państwa, jest bowiem w opinii narratora bezkształt. Można by jego uwagi sprowadzić do stwierdzenia, że młode państwo nie odnalazło swojej tożsamości. Być może dlatego, że proces jej formowania trwa, albo dlatego, że nie ma stabilnego fundamentu, na którym można by ją budować. Wielokrotnie padają stwierdzenia o znaczeniu spadku po ZSRR, jego synonimem jest wspomniana już „Poradziecja” (to, nawiasem mówiąc, charakterystyczny przykład tworzonych przez Szczerka neologizmów, inne to chociażby „miasteczkoïd” – wyraźnie sygnalizują one wtórność, naśladowanie, byt tylko podobny do czegoś innego i prawdziwego). Podkreślane jest usytuowanie opisywanej przestrzeni pomiędzy Zachodem a Wschodem, który czasem reprezentuje Rosja, a czasem świat arabski. W *Tatuazu z tryzubem* Ukraina jawi się jako państwo, które nie ma stabilnych podstaw, nie ma punktu podparcia. Nawet narodowy symbol, tryzub, ma nieustaloną proveniencję,

jego znaczenie jest niesprecyzowane i ginie w legendarnych mrokach historii (por. TZT 27–28). Dlatego Ukrainę charakteryzuje bezformie, co ilustrują znamienne passusy, na przykład o mundurach milicjantów i żołnierzy – w ich opisie wyeksponowane zostają niepraktyczność, nieproporcjonalność (karykaturalne wręcz wielkie denka czapek). Jeśli już przybiera jakąś formę, to wtórnie właśnie, dlatego powstaje rzeczywistość karykaturalna, czego przykład stanowi opis siedziby Janukowycza („Jakiż tandeciarz nimi wszystkimi rządził. Całą ta nieszczęsną Ukrainą. Jaki badziewiarz”; „kiczowate podróby starożytnej Grecji”; „luksus otoczony tandetą na odwal się”, TZT 170–171). Wtórność uwarunkowana została przez położenie geograficzne, skoro bowiem są to „krańce Europy”, gdzie Związek Radziecki budował „Nowy Rzym i Nowe Ateny” (TZT 12), to jedyne kształty, w które przyobлекаła się ukraińska rzeczywistość, są powtarzaniem, cieniem jakiegoś innego bytu. Amorficzności, wtórności bądź chaosowi przestrzeni towarzyszy niewydolność państwa, nie działają prawidłowo ani instytucje, ani mechanizmy. Ukazywana rzeczywistość mimo pozorów zwykłości nie funkcjonuje, co ilustruje na przykład komentarz: „Wszystkiego używano tak, jak to było przewidziane, ale forma wymykała się z rąk” (TZT 111). Zauważmy, że powstaje w ten sposób konsekwentnie układany ciąg: postapokalipsa, upadłe państwo, niewydolny organizm, kraina bezprawia, bezformie... I jeszcze „umierający świat bez pomysłu” (por. TZT 112), „świat, który pilnuje się sam” (por. TZT 152).

Obok tych prób opisu i – dodajmy – oceny ujawnione zostają też pragnienia Ukrainy. Wspomniany wyżej stan zawieszenia pomiędzy wielkimi cywilizacjami skutkuje według narratora z jednej strony tęsknotami za Europą, co dotyczy przede wszystkim zachodniej części kraju i zostaje ukazane na przykładzie Lwowa. Z drugiej strony zaś na wschodzie sympatie są po stronie Rosji. Konstatacje te mają wręcz stereotypowy charakter, choć Szczerek przełamuje je portretami postaci reprezentujących poglądy odmienne niż otoczenie; ma to jednak miejsce zbyt rzadko, aby wizerunek państwa i jego mieszkańców został pogłębiony.

W przedstawiane marzenia wpisuje się również mit Hałyczyny, który w tym kontekście stanowi rodzaj antidotum na spadek po Związku Radzieckim, prezentowany jest jednak jako ułuda zastępująca racjonalną ocenę sytuacji i konstruktywne działanie. Sama Galicja to nieszczęsna kraina, „którą los wiecznie przypinał do czegoś, do czego nie do końca pasowała”

(TZT 97). A zatem mit Hałyczyny budowany jest na wizji nieznaną oparcia w historycznym konkrety. Od początku jest złudzeniem.

Zarówno uwagi o braku formy państwa, o wtórności elementów tego świata, jak i o mitach czy pragnieniach współczesnych Ukraińców współtworzą tło rozważań o tożsamości. Według narratora Ukraina odrzuciła radziecką tożsamość (która być może nigdy nie była jej własną), nie wytworzyła jednak w zamian żadnej innej. Tak jak nie można powiedzieć, czym charakteryzuje się „prawdziwie ukraińskie miasto” (to przy okazji rozważań o Kijowie), tak – zdaje się mówić narrator – nie można wskazać cech prawdziwego Ukraińca, nie można go odróżnić od nie-Ukraińców. Właściwie identyfikacja narodowa zasadza się tu na deklaracji i wyborze. A zatem jest tożsamością słabą, wymagającą ciągłego wsparcia i utwierdzenia. W pewnym momencie pada stwierdzenie, że to „Ukraina tworzy ukraiński naród” (TZT 41), a nie odwrotnie. Nie oznacza to – zaznaczmy wyraźnie – podważania praw Ukraińców do własnego państwa. Narrator raczej deklaruje w ten sposób pragnienie zgłębiania istoty ukraińskości. Mówi na przykład: „Ukraina zawsze tu była, nigdzie się nie ruszała” – ale „nie udawało się [na jej terenie – D.S.] stworzyć osobnego, własnego politycznego ośrodka, który nadawałby krajobrazowi kulturowemu swoisty kształt” (TZT 48). Snuje też w innym miejscu rozważania na temat tego, co na tym terenie jest wspólne Ukraińcom ze wschodu i z zachodu, co ich właściwie łączy. Nie udziela jednak na to pytanie żadnej pozytywnej odpowiedzi. Ów brak konkrety i dookreślenia wiąże się także z niestabilnością koncepcji państwa, niezdolnością Ukraińców do konsekwentnego i konstruktywnego działania. Wyraźnie można to zaobserwować w komentarzach dotyczących drugiego Majdanu. O ile ten pierwszy postrzegany jest jako wyraz pozytywnej wewnętrznej siły i pragnienia zmiany, o tyle drugi dowodzi już wynaturzenia: „To już nie był demokratyczny, proeuropejski Majdan. To było histeryczne, wrzaskliwe i głupie, hipernacjonalistyczne” (TZT 259). A zatem jeśli nawet pojawia się w tym narodzie wola zmiany i energia, która mogłaby może doprowadzić do powstania państwa dobrze funkcjonującego, to fatalny (!) jakiś los sprawia, że wyradza się to, wynaturza i degeneruje, popada w autodestrukcję.

Tak krucha tożsamość i tak bezkształtne państwo wymagają ciągłego potwierdzenia. Dlatego w obrazie kreślonym w *Tatuazu...* tożsamość

usiłuje się – czasem odgórnie, a czasem nie – stwarzać poprzez znaki, symbole, deklaracje. Stąd według Szczerka wszechobecność niebiesko-żółtych barw, tak też można wytłumaczyć słowo w tytule: tryzub jawi się tutaj jako element popkultury pozwalający na bezrefleksyjną w istocie samoidentyfikację. Opartą przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, na emocjach, zwłaszcza w okresie pierwszego Majdanu. Charakterystyczna jest pod tym względem rozmowa z Iryną, proukraińską aktywistką i dziennikarką, która ubiorem, gadżetami, biżuterią w narodowych kolorach demonstruje swoją tożsamość. Ciekawa jest jej odpowiedź na półdrwiące spojrzenie rozmówcy, którą sprowadzić można do stwierdzenia, że jeśli ma się wreszcie coś, czego się nie miało, coś, co można obdarzyć głębokim uczuciem, to manifestacja tych emocji staje się koniecznością i oczywistością (por. TZT 208). Postawa i deklaracje dziennikarki zostają skontrastowane z wypowiedziami młodych dziewczyn, które myślą wyłącznie o tym, by wyjechać do Niemiec i tam się wreszcie dorobić. Ukraina jest dla nich oczywistością, której nie darzy się żadną emocją. Jest przeźroczysta. Znacząco brzmi tutaj zdanie wypowiedziane przez narratora: „Wyobrażałem sobie, czym by była dla mnie ukraińskość. Wiedziałem, że najpierw musiałbym ją dla siebie wymyślić, a potem w nią uwierzyć” (TZT 211). Nie jest ona zatem czymś zastanym i zdefiniowanym, wymaga dookreślenia. Czy jednak ten subiektywny wymiar nie dotyczy każdej tożsamości narodowej? Tego pytania Szczerek nie stawia, wizja płynnej tożsamości ukraińskiej pasuje bowiem do obrazu bezkształtnego, formującego się z chaosu kraju.

Kreślony tu obraz uzupełniają kolejne opowieści *Tatuażu...*, zasadnicze rysy jednak się już nie zmieniają, są wyraźnie widoczne: państwo słabe w swojej tożsamości i strukturach, pozbawione wyraźnej formy; państwo, które fakt swojego istnienia musi na każdym kroku potwierdzać gestem, symbolami. I Ukraińcy: albo bardzo zaangażowani, gotowi do ofiary, zastępujący emocjami refleksję nad swoją tożsamością – często dopiero co wybraną – rozdarci między Zachodem i Wschodem, drażliwi na punkcie własnych praw, własnego odróżnienia od wszystkich innych, albo obojętni i skoncentrowani na czysto bytowej stronie życia. A są i tacy, którzy uważają, że radzieckość nie była taka zła...

Sposób kreowania obrazu Ukrainy akcentuje fatalizm wpisany niejako w jej przestrzeń, w naturę jej bytu. Narrator wzrokiem pełnym

swoistej melancholii (choć melancholia ta ubrana zostaje w bardzo współczesne środki wyrazu: demonstracyjnie wzmocniana jest bowiem spożyciem płynu Wigor i zbrutalizowanym językiem, co współgra z konwencją gonzo) patrzy na ten kraj, deklarując zainteresowanie i sympatię, ale właściwie demonstruje, że odnajduje tu wszystko to, czego się spodziewał. Nie ma jednak w spojrzeniu Szczerkowego narratora nostalgii, która charakteryzowała czasem literackie wizerunki Ukrainy w ubiegłym stuleciach, pojawia się raczej pewien sceptycyzm, jakby pisarz nie wierzył w możliwość zbudowania w tej przestrzeni bytu innego niż ułomny i bezkształtny.

A zatem kreśli Szczerek w *Tatuażu z tryzubem* obraz państwa oraz pewnej przestrzeni kulturowej, wywołując w czytelniku ambiwalentne doznania, poczucie zagubienia i błędzenia, kryzys zaufania do własnych władz poznawczych. To rzeczywistość, którą cechuje wtórność i bezformie, a także płynna, niestabilna tożsamość ufundowana na pragnieniach i mitach. Zadałam sobie na początku pytanie: dlaczego obraz jest właśnie taki? Odpowiadać można przynajmniej trojako:

- 1) narrator stwierdza: lubię Ukrainę i Ukraińców, chcę ten kraj zrozumieć, ale jest jak jest, więc piszę o tym, co widzę;
- 2) tworzy obraz, który pasuje do jego wyobrażenia, do pewnej części stereotypu (fatalizm, kraina ciemności, budząca lęk swoim bezkształtem i nierozpoznawalnością);
- 3) obraz Ukrainy zostaje tak pomyślany, by służył do porównania z Polską i do pośredniego charakteryzowania Polaków. Ta ostatnia możliwość znajduje w tekście potwierdzenie⁹. Wielokrotnie opis miejsc czy zdarzeń pointowany jest zestawieniem z Polską lub sytuowany w rodzimym dla narratora kontekście. Sytuację obu krajów porównują też w rozmowach bohaterowie. Kreowany portret Ukrainy ma jednak cechy karykatury, jest wręcz nachalny, pewne jego rysy są wyolbrzymiane i podkreślane przez powtarzanie sformułowań. Owszem, co zauważano w recenzjach, w tekście pojawiają się głosy Ukraińców prezentujących różne postawy wobec swojego kraju, a jednak – moim zdaniem – wizerunek sprawia wrażenie monolitu, który przesłania nieco złożoność ukraińskiej rzeczywistości. A zatem skoro mówi

9 Nie rozwijam tutaj uzasadnień bardziej szczegółowo – piszę o tym między innymi wspomniani już autorzy: Dąbrowska, Kalin, Żyrek-Horodyska.

do nas narrator – nie autor, zaznaczenie tego dystansu można by odczytać jako intencję Ziemowita Szczerka, który chce pokazać w karykaturalnym wizerunku nas samych: Polaków patrzących na Ukrainę, ale widzących to, co tkwi już w naszej świadomości, to, co przywykliśmy widzieć (można przywołać wiele potwierdzających to fragmentów, na przykład epizod z dziewczynami czytającymi *Sonetów krymskie* w Bakczysaraju). To spojrzenie czasem idealizujące, a często oparte na zmitologizowanym, stereotypowym wyobrażeniu i poczuciu wyższości przy deklarowanym braterstwie. Dostrzegano również możliwość interpretowania prozy Szczerka w perspektywie postkolonializmu¹⁰. Wówczas ukazywanie stosunku Polaków do Ukraińców koncentrowałoby się na akcentowaniu wyobrazonego portretu dawnych poddanych, obcych jako gorszych. Niekoniecznie trzeba aż perspektywy postkolonialnej, by dostrzegać niebezpieczeństwo stereotypowego myślenia. Utrwalone wyobrażenia mają wiele odmian, oscylują między poczuciem wyższości, lękiem przed byciem zbyt podobnym a fascynacją urzekającym pięknem i hajdamackim czy kozackim, dzikim i żywiołowym charakterem (nie darmo Polacy za swój hymn biesiadny uznają piosenkę *Hej, sokoły*, napisaną zresztą po polsku, w której zielona Ukraina, step, bohaterstwo, miłość i śmierć splatają się nierozzerwalnie, tworząc obraz... Polaka przecież, w przekonaniu śpiewających). Jednym ze źródeł tego wyobrażenia jest z pewnością literacka wizja Ukrainy, o której tu już wspomniałam. Załóżmy więc, że stawia przed nami Szczerek lustro, byśmy przejrzeni się we własnych uproszczeniach, złudach i kompleksach.

Wiele przemawia jednak za tym, że najbardziej prawdopodobny jest inny jeszcze wariant odpowiedzi na postawione pytania. Ziemowit Szczerek prowadzi ze swoim czytelnikiem grę – opartą na znanych już dobrze chwytach i zasadach – i to ona jest najważniejsza. Pozoruje tekst o charakterze dokumentalnym, reporterskim, jednak manifestuje jednocześnie literackość, stawia na konwencje. W opowieści *Przyjdzie Mordor...* to dość oczywiste: imię i nazwisko narratora jest inne niż autora (choć zostaje on wyposażony w elementy biografii samego Szczerka), wykorzystane są cechy gatunku gonzo, pojawiają się uwagi pozorujące wypowiedź

¹⁰ Por. E. Żyrek-Horodyska, *Kartografia wyobrażona?...*, s. 72; J.E. Dąbrowska, *Obraz państwa postapokaliptycznego...*, s. 198.

metatekstową, sam Mordor przywołany jest w tytule w kpiarski sposób, autor wprowadza cały szereg autoironicznych zabiegów. W *Tatuażu*... oczywistość ta zostaje osłabiona, nadal jednak wyraźne są sygnały podważające status tekstu jako *non-fiction*. Za tym, że mamy do czynienia z pozorowaniem wypowiedzi odautorskiej, przemawia wyolbrzymienie oraz wyraźna obecność licznych literackich tropów, nawiązań kulturowych, zarówno tych najbardziej współczesnych, często popkulturowych, jak i przywołujących przykłady wybitnych dzieł literatury polskiej i światowej. Literacka gra jako cel reportażu? Czy oznacza to rezygnację z referencjalnego charakteru opisu, z prób dociekania do sedna i istoty opisywanego problemu? A zatem z dążenia do rozumienia? Trudno dać tu odpowiedź jednoznaczną, można jednak odnieść wrażenie, że literacka kreacja akurat w tej narracji czasem utrudnia rzetelne poznanie. Obraz Ukrainy w *Tatuażu*... staje się dość monotony. Ponadto warto pamiętać, że wykorzystywanie stereotypu niesie ze sobą niebezpieczeństwo: wykorzystując go, nawet krytycznie, częściowo pozostaje się jednak w jego mocy. Wytworzone ponad dwieście lat temu wyobrażenie urzekającej, ale obciążonej śmiercią krainy, w którym splata się dzikość, siła życia i fatalny pęd ku nieznanemu prowadzący ku zagładzie, łączy się ze współczesnymi obrazami miejsc peryferyjnych, pogranicznych (jak u Stasiuka czy Schulza), z wizjami mitologicznych krain zła i rozpadu. Jaki jest cel działań Szczerka? Dlaczego uwzględnia tak wiele różnych punktów odniesienia? Co istotnego o samej Ukrainie mówi *Tatuaż z tryzubem*? Nie potrafię udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Sam narrator, referując egzotyczne poglądy historyka Światosława Semeniuka o dawnej świetności narodu ukraińskiego, stwierdza: „nie istnieje coś takiego jak obiektywna historia. Istnieją wyłącznie historyczne narracje” (TZT 88)¹¹. To jeden z wielu sygnałów ujawniających przekonanie (narratora? autora?), że obiektywny i pewny opis zaświadczaający niepodważalną wiedzę nie jest

11 Przekonanie to wyraźnie nawiązuje do koncepcji zyskujących popularność w rezultacie tak zwanego zwrotu narratystycznego oraz do dyskusji związanych z charakterem i metodologią badań historycznych, ale nie ma na celu sygnalizowania tych skomplikowanych problemów. Chodzi raczej o wskazanie na względność każdej opowieści o świecie, na jej subiektywizm, a zatem trudność w tworzeniu jednej, niepodważalnej wersji zdarzeń, bowiem to właśnie przekonanie koresponduje z wykorzystywaną tu zasadą twórczą Szczerka i przedstawionym przeze mnie celem takiej konstrukcji książki.

możliwy. Dlatego uznałam, że warto w kontekście rozważań o tej prozie przywołać cytat z powieści Odojewskiego. Odpowiada on bowiem odczuciom narratora *Tatuażu*... , który próbując opisywać i diagnozować, czasem ma chyba poczucie, że wie, że odkrył prawdę i opisał ją, a czasem staje wobec opisywanej rzeczywistości zagubiony i bezradny. Nie byłoby dobrze, gdyby gra podjęta przez Szczereka dawała efekt odmienny od zamierzonego – jego czytelnik, skończywszy lekturę książki, może mieć złudzenie, że wie. Prawdopodobne jest to, że cytat z *Zasypie wszystko, zawieje*... mógłby odpowiadać także odczuciom autora *Tatuażu*... , akcent padałby wtedy na „wydaje mi się”. Otrzymaliśmy bowiem obraz zamglony, fragmentaryczny, w którym fascynacje i tęsknoty osłabiają ostrość widzenia. I być może taki właśnie jest cel: pokazać, że utraciliśmy (jeśli rzeczywiście ją mieliśmy) zdolność spójnego opisu rzeczywistości, ani literatura, ani dokument nie mogą rościć sobie prawa do rzetelnej i głębokiej diagnozy, ani zmysły, ani tym bardziej racjonalny ogłód nie gwarantują poznania siebie i innych. Nasz sąd o świecie oparty jest na subiektywnych odczuciach, to one kształtują obraz przestrzeni, innych ludzi, innych nacji. Pozostaje świadomość, że trwamy w kręgu naszych pragnień, mitów i wyobrażeń¹². Uświadamianie tych zależności czytelnikowi wychodzi Szczerkowi całkiem dobrze.

Bibliografia podmiotowa

Szczerek Z., *Tatuaż z tryzubem*, Wołowiec 2015.

Bibliografia przedmiotowa

Adamczewska I., *Wariacje na temat pewnego paktu. O dziennikarstwie „gonzo”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3.

Bińczycki J., A. Małecka, K. Puto, *Wstęp*, „Ha!art” 2013, nr 1 (41).

¹² Kolejna książka tego autora, wydana w drugiej połowie 2019 roku *Via Carpatia. Podróże po Węgrzech i Basenie Karpackim* może dowodzić, że autor decyduje się na odejście od wykorzystywanej konwencji w kierunku reportażu o bardziej „klasycznych” cechach.

- Dąbrowska J.E., *Obraz państwa postapokaliptycznego w prozie Ziemiowita Szczerka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2016, nr 2.
- Dutka E., *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego*, Katowice 2000.
- Foster R., *Encyklopedia Śródziemia*, tłum. A. Kowalski, T.A. Olszański, A. Sylwanowicz, Warszawa 1998.
- Kalin A., *Polska szkoła zmyślenia – literacki reportaż podróżniczy. Podróże z Mordoru do Międzymorza Ziemiowita Szczerka*, „Forum Poetyki” 2018, nr 11–12.
- Żyrek-Horodyska E., *Kartografia wyobrażona? O reporterskich reprezentacjach przestrzeni w „Tatużu z tryzubem” Ziemiowita Szczerka*, „Media i Społeczeństwo” 2018, nr 9.
- , *Od amerykańskiego snu Thompsona po ukraiński Mordor Szczerka. Estetyzacja świata w duchu gonzo*, „Konteksty Kultury” 2017, z. 2.

Paulina Żarnecka

ORCID: 0000-0001-6291-7154

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Biografia jako *praxis* Anny Król kolekcja auto/biograficzna

Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie otwiera przedmowa z następującą deklaracją autorki: „pretekstem do opowiedzenia kolejnych historii były przedmioty. Trzynaście drobnych rzeczy, na których ślad natrafiłam w archiwum oraz w dawnym domu pisarza. Opisuję je krótko na początku każdego rozdziału” (RZ1W 8)¹. Anna Król przedstawia się czytelnikom jako kolekcjonerka, a zarazem zaznacza, że osobiste przedmioty Jarosława Iwaszkiewicza zostały w narracji biograficznej szczególnie wyeksponowane. Zwracam na to uwagę, gdyż tego rodzaju zabieg w pisarstwie biograficznym nie zdarza się często. Choć na etapie zbierania materiałów rzeczy osobiste bohatera są dla biografów niezwykle cenne, w samym tekście pojawiają się rzadko – poza reportażem biograficznym, w którym przedmioty bywają wzmiankowane. Jak zauważa Edyta Żyrek-Horodyska,

punktem wyjścia do napisania reportażu biograficznego są najczęściej pojedyncze wydarzenia bądź odnalezione przez dziennikarza przedmioty, które uruchamiają, aktywizują niejako strumień reporterskiej opowieści i pracę pamięci².

1 Wszystkie cytaty z omawianej książki pochodzą z: A. Król, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015, w nawiasie podano skrót „RZ1W” oraz numer strony, na której znajduje się cytowany fragment [przyj. red.].

2 E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż biograficzny czy biografia reportażowa? Refleksje genologiczne i analiza przypadku*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2018, nr 2, s. 175.

Rzeczy są zatem często tym materialnym śladem przeszłości, który motywuje reportera do podjęcia działań w celu ustalenia najbardziej prawdopodobnej wersji zdarzeń³.

W *Rzeczach...* Anny Król można dostrzec pewne cechy reportażu biograficznego choćby z tego powodu, że autorka opisuje warsztat biografisty i włącza do narracji biograficznej relacje z własnych działań, które przypominają niekiedy sposób pozyskiwania informacji przez dziennikarzy⁴ (autorka gromadzi na przykład świadectwa rodziny i domowników o Iwaszkiewiczu). Podobieństwo jest jednak pozorne, przede wszystkim dlatego, że walory informacyjne, tak ważne dla twórców tekstów dziennikarskich, ustępują tutaj miejsca subiektywnemu odczytaniu biografii Iwaszkiewicza. Król rzadko wprowadza do tekstu cytaty z wypowiedzi członków rodziny i byłych współpracowników pisarza. W przedmowie wyraźnie zaznacza, że choć bohaterowie książki żyli lub żyją naprawdę, a wszystkie przytaczane historie są prawdziwe lub prawdopodobne, to szczegóły, zachowania bohaterów i dialogi są już jej fantazją (por. RZIW 8). Ponadto relacja z działań prowadzonych w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku i archiwum współlistnieje w tekście z typowo powieściowymi formami narracji: otwiera ją dialog Szymona Piotrowskiego, sekretarza Iwaszkiewicza, z córką pisarza, a niektóre wydarzenia z jego życia zostają przedstawione w formie scenek, na przykład kąpiel w środowy poranek 12 kwietnia 1978 roku (por. RZIW 54). Narracja *Rzeczy...* wykazuje tutaj pewne podobieństwo do jednej z odmian biografii literackiej wyróżnionych przez Marię Jasińską – biografii upowieściowionej. Jest to taka forma pisarstwa biograficznego, która „stara się [...] godzić możliwie

3 Dobrym przykładem tego rodzaju działania może być, wspomniana w przywoływanym artykule Edyty Żyrek-Horodyskiej, historia reporterskiego śledztwa opisanego w książce Cezarego Łazarewicza *Żeby nie było śladów...* Rozpoczyna się ono w momencie odnalezienia przez reportera listu matki Grzegorza Przemyka, Barbary Sadowskiej. Zgodnie z życzeniem wyrażonym przez kobietę w liście autor podejmuje próbę wyjaśnienia okoliczności śmierci jej syna, które to zadanie traktuje nie tylko jako rodzaj moralnego zobowiązania wobec rodziny i przyjaciół chłopaka, lecz także jako okazję do rozliczenia działań demokratycznego państwa polskiego na rzecz znalezienia sprawców tej i innych komunistycznych zbrodni. Zob. C. Łazarewicz, *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*, Wołowiec 2016.

4 Por. E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż biograficzny...*, s. 170.

daleko posuniętą wierność wobec źródeł [...] z techniką kompozycji i narracji wyraźnie już powieściową”⁵. Pod względem poetyki książka Anny Król ma zatem charakter hybrydyczny, gdyż łączy w sobie cechy trzech gatunków: biografii, reportażu i powieści.

Same rzeczy Iwaszkiewicza również pojawiają się w niej w szczególnej funkcji. Podobnie jak relacje świadków, dokumenty i osobiste zapiski pisarza, stają się one dla autorki źródłem wiedzy o nawykach bohatera – a więc o zdarzeniach codziennych i powtarzalnych, w żadnym razie przełomowych. Na tyle banalnych, że nie mogłyby się stać podstawą żadnego śledztwa. Co ważne, biografka nie decyduje się na skonstruowanie z tych zdarzeń spójnej narracji biograficznej. Zamiast tego buduje narrację kolażową w strukturze, hybrydyczną pod względem gatunkowym, której istotną częścią jest zapis praktyki odtwarzania (*reenactment*)⁶ przez nią samą wydarzeń z życia Iwaszkiewicza na sposób performatywny.

W opisie działań podejmowanych przez biografkę odwołuję się do wprowadzonej przez Rebeccę Schneider w książce *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* kategorii odtwarzania. Autorka stosuje ją w dwóch kontekstach: rekonstruowania performance’ów artystycznych oraz odtwarzania wydarzeń historycznych, na przykład bitew przez rekonstruktorów amatorów⁷. Odtwarzanie wiąże się z postrzeganiem przeszłości jako niezamkniętej, a zarazem możliwej do uobecnienia również w formie niematerialnej, choćby przez działanie. Zdaniem Schneider jedną z kwestii, które wiążą się z rekonstrukcją, jest przekonanie, że zdarzenia z przeszłości „nie zostały nigdy wyraźnie zakończone, lecz powracają na sposób cykliczny w formie cielesnych uobecnień, które nie ograniczają pamięci o minionych zdarzeniach do przeszłości”⁸. Anna Król nie tylko sama decyduje się na odtworzenie zdarzeń z życia Iwaszkiewicza – czyni je częścią narracji biograficznej. Następnie, w zakończeniu, zwraca się wprost do czytelnika, proponując mu niejako podwójne odtworzenie – to znaczy powtórzenie swoich własnych aktów odtwarzania, zebranych w tym, co nazywa „kluczem

5 M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970, s. 44.

6 R. Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London–New York 2011, s. 2.

7 Por. tamże, s. 1–3.

8 Tamże, s. 32.

do Iwaszkiewicza”. Z samej konstrukcji tekstu Anny Król (a przynajmniej jego fragmentów) wynika więc, jak będę się starała udowodnić, możliwość jego performatywnego odczytania, którego rezultatem są działania podejmowane przez czytelników.

Kolekcjonowanie rzeczy, odtwarzanie doświadczeń

W centrum narracji biograficznej *Rzeczy...* są latami gromadzone przez oboje Iwaszkiewiczów przedmioty, odnalezione następnie przez biografkę w stawiskim muzeum. Według Manfreda Sommera, który podzielił zbieranie na akumulacyjne i estetyczne, czynność wykonywana przez pisarza i jego żonę byłaby typowym przykładem zbierania pierwszego typu. Iwaszkiewiczowie nie przywiązywali bowiem wagi do różnorodności gromadzonych obiektów⁹. Biografka z tych zwykłych przedmiotów, jak szafa, pocztówka czy guzik, tworzy zbiór estetyczny, oparty na uważnym oglądzie rzeczy i dostrzeżeniu ich odmienności. Zbiór ten proponuję określić mianem kolekcji auto/biograficznej. Dokonuję w tym miejscu przeformułowania wprowadzonej przez Renatę Tańczuk kategorii kolekcji biograficznej. W książce *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej* badaczka uznaje kolekcję za narzędzie konstruowania tożsamości, a zarazem swoisty przedmiot biograficzny:

Przedmioty w kolekcji, a także sama kolekcja, funkcjonują [...] jako nośniki znaczeń i wartości. Kolekcjonerzy obdarzają również przedmioty i kolekcję bardziej osobistym znaczeniem, poszczególne obiekty są indeksami konkretnych wydarzeń i doświadczeń związanych z kolekcjonerską biografią jednostki, niekiedy z jej biografią szerzej rozumianą. Jeśli zbiór zawiera pamiątki rodzinne, to kolekcja wiąże osobiste doświadczenia zbieracza z historią jego rodziny, z doświadczeniami przodków. Kolekcja [...] jest nośnikiem pamięci kolekcjonera, poszczególne jej elementy

9 Por. M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2003, s. 24–26.

i ona sama generują wspomnienia związane z biografią kolekcjonerską, ale znów nie tylko z nią¹⁰.

Pojęcie kolekcji biograficznej Renata Tańczuk opiera częściowo na ustaleniach Janet Hoskins z książki *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*. Jej autorka prowadziła badania wśród plemienia Kodi z wyspy Sumba należącej do Archipelagu Malajskiego. Pierwszym doświadczeniem Hoskins była frustracja spowodowana niemożnością uzyskania narracji biograficznej w odpowiedzi na wprost zadane pytanie. Jak się okazało, jedyną formą biografii, jaką znali rozmówcy, było opowiadanie jej w powiązaniu z historią wymiany przedmiotów oraz rzeczami istotnymi ze względów rytualnych¹¹. W tego rodzaju narracji biograficznej rzeczy stają się przedmiotami biograficznymi i uczestniczą w narracyjnej kreacji jaźni¹².

Przytoczone ustalenia, choć pozornie niewiele mają wspólnego z tematem książki Anny Król, pozwalają scharakteryzować zasadę kompozycji tekstu. Podczas gdy rozmówcy Janet Hoskins tworzyli kolekcję biograficzną, traktując autobiograficznie rzeczy, które uznali za istotne, Król stawia w centrum narracji biograficznej kilkanaście rzeczy osobistych Iwaszkiewicza, a następnie łączy je w kolekcję auto/biograficzną. To, co w wypadku członków plemienia Kodi było normą kulturową, w książce Król staje się innowacyjnym chwytem narracyjnym, który odróżnia *Rzeczy...* od wielu innych publikacji na temat życia Jarosława Iwaszkiewicza¹³. Różnica między narracją Anny Król a opowieściami zarejestrowanymi przez Janet Hoskins polega na tym, że tematem

¹⁰ R. Tańczuk, *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011, s. 283–284.

¹¹ Por. J. Hoskins, *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*, New York–London 1998, s. 1–2.

¹² Por. tamże, s. 24.

¹³ Są to zarówno biografie autorstwa Radosława Romaniuka i Marka Radziwona, jak i wspomnienia członków rodziny, por. R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012, t. 2, Warszawa 2017; M. Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010; A. Iwaszkiewiczowa, *Szkice i wspomnienia*, wstęp P. Hertz, Warszawa 1987; M. Iwaszkiewicz, *Z pamięci*, Warszawa 2005, L. Włodek, *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*, Kraków 2012. Autorka omawianej książki zredagowała również zbiór wywiadów z osobami z najbliższego otoczenia pisarza oraz esejów, zob. *Spotkać Iwaszkiewicza. Nie-biografia*, red. A. Król, Warszawa 2014.

Rzeczy... nie są wydarzenia z życia samej autorki, ale osoby, której nie miała okazji poznać. W jej wypadku rzeczy nie mogą więc być środkami mnemotechnicznymi, a narracja biograficzna częściowo tylko jest oparta na faktach, częściowo zaś ma charakter fikcyjny.

Zdecydowałam się na dodanie przedrostka „auto-” do oryginalnego terminu, aby podkreślić, że narracja biograficzna Anny Król ma charakter autobiograficzny. Wskazuje na to fakt, że biografka staje się równoprawną z Iwaszkiewiczem bohaterką swojego tekstu¹⁴. Włącza na przykład do narracji biograficznej opis domniemanego przebiegu zdarzeń w swoim domu rodzinnym z dnia śmierci pisarza i zestawia je z sytuacją na Stawisku:

2 marca 1980 roku miałam rok i miesiąc bez jednego tygodnia. [...]

W niewielkiej ciemnej kuchni w mieszkaniu moich rodziców na parapecie stało stare radio. To prawdopodobne, że było włączone, kiedy w porannym serwisie podawano informację o śmierci Jarosława Iwaszkiewicza. Moja mama podgrzewała na niewielkim ogniu papkowatą kaszę manną, którą miała mnie za chwilę nakarmić, a spiker Polskiego Radia powiadał słuchaczy, że pisarz zmarł o świcie. Kilkaset kilometrów dalej, w podwarszawskiej Podkowie, ten sam spiker przez inne radio przekazywał swój komunikat. Na Stawisku nikt jednak prawdopodobnie nie słuchał radiowych wiadomości. W tamtym domu wszystko właśnie się kończyło, a rodzina i przyjaciele pisarza próbowali wyobrazić sobie, jak ich świat będzie wyglądał jutro – po końcu ważnej epoki (RZIW 47).

Warto zauważyć, że tym, co pozwala połączyć w jednej scenie rozgrywające się symultanicznie zdarzenia z domu rodzinnego biografki i ze Stawiska, jest radio, rozumiane z jednej strony jako instytucja, z drugiej zaś – jako przedmiot, który znajdował się w obu mieszkaniach.

W dalszej części narracji to właśnie rzeczy, jako elementy kolekcji auto/biograficznej, będą łącznikami pomiędzy życiem pisarza (na które składają się zarówno wydarzenia, jak i materialne pozostałości) a opowieścią biografki. Kontakt z nimi stanie się dla niej okazją do zaprezentowania swoich własnych doświadczeń i refleksji. Dobrze pokazuje to fragment rozdziału *Szafa*:

¹⁴ Por. M. Romanowski, *Biografia i materialność. O „Śladach nieobecności” Anny Marchewki*, „Autobiografia” 2015, nr 1, s. 194.

Na porządnym przedwojennym wieszaku wciąż wiszą całe ubraniowe komplety. Gdy dzięki przychylności pani Zosi udaje mi się zajrzeć w głąb przepastnej szafy, cieszę się jak dziecko. Wyjmuję te wieszaki jeden po drugim. Każdy wieszak to gotowy zestaw: koszula, spodnie, marynarka, czasem także krawat. W oczy rzuca się jakość materiałów. Niedzisiejsze – przychodzi mi do głowy – tkaniny, które coraz rzadziej spotyka się nawet w lepszych butikach [...]. Materiał, który pocieram między palcami, nadal jest nieprzetarty, a kolory oczyszczone z kurzu odzyskują wyrazistość. Garnitury, na które kupowało się specjalny materiał w kuponach, trzymają fason. Spodnie, czasem wielokrotnie poszerzane, nie straciły kształtu, na nogawkach nie ma śladu wypchanych kolan, mankiety się nie prują (RZIW 50).

Faktura przedwojennych tkanin, jakość materiałów, krój ubrań – oto, co interesuje Annę Król. Jej książka wpisuje się w – opisany przez Michalinę Krytowską – proces dowartościowania materialności we współczesnym piarstwie biograficznym¹⁵. Przestrzeń fizyczna Stawiska pozwala autorce na wejście w przestrzeń biografii emocjonalnej i intelektualnej bohatera¹⁶, a kontakt z ubraniami pisarza prowadzi ją do refleksji nad przemijaniem i starzeniem się oraz stosunkiem Iwaszkiewicza do tego procesu:

Po południu w drodze powrotnej do Warszawy wracam myślami do tej starej szafy. Przypominam sobie fakturę poszarzałego płaszcza zimowego i fotografię, na której Iwaszkiewicz w tym właśnie ubraniu spaceruje z psami. Myślę o tym, jak bardzo wszystko się zmieniło przez te trzydzieści parę lat, kiedy w niezmienionym porządku w starej szafie wisiały ten same, zakurzone ubrania. O tym, jak dobrze oparły się przemijaniu. Lepiej niż ich właściciel, który na starość tak bardzo nienawidził upływu czasu, a po śmierci na lata trafił do literackiego czyścica.

[...] Bo tak naprawdę przecież nie o zawartość szafy tu chodzi.

[...] [Iwaszkiewicz] bardziej niż złego wyglądu bał się śmierci i rozpadu. W formach i materii szukał dla nich przeciwwagi, a dla siebie oparcia. Im bardziej wymykały mu się bezpieczne, lata temu wypracowane formy,

¹⁵ Por. M. Krytowska, *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2016, nr 2, s. 76–77.

¹⁶ Por. tamże, s. 79.

tym bardziej szukał ratunku w nowych – przekonany, że dzięki nim zdoła się oprzeć upływającemu czasowi (RZIW 61–62).

Jednocześnie bohaterka zdaje w tym fragmencie czytelnikowi relację z własnych działań składających się na proces przygotowywania się do pisania biografii (kolejne wizyty w Stawisku), dzieli się z nim refleksją nad znalezionymi przedmiotami i poddaje je interpretacji. Ekspozycja warsztatu biografów (na przykład swoich wizyt w stawiskim archiwum, na cmentarzu w Brwinowie czy w Turczynku), ale również własnych przemyśleń i doświadczeń, jest kolejnym czynnikiem wskazującym na autobiograficzny charakter *Rzeczy...*¹⁷. Król zapisuje nie tyle fakty z biografii Iwaszkiewicza, ile swoje doświadczenie spotkania z tym pisarzem, zapośredniczone przez rzeczy, które po nim pozostały. Z tego właśnie wynika jej szczególnie eksponowana rola w narracji biograficznej, przypominająca równie intensywną obecność autora w utworach niektórych pisarzy awangardowych, takich jak Witkacy czy Roman Jaworski, o czym pisał Andrzej Zieniewicz¹⁸. W ich wypadku miała ona na celu zdyskredytowanie zasad realistycznego odtwarzania rzeczywistości, uznawanych przez owych twórców za nieodpowiednie w kontekście jednego z ważniejszych odkryć modernizmu, którym było zdarzenie wewnętrzne – przenikanie się oglądu rzeczywistości z doświadczeniem podmiotu¹⁹. Andrzej Zieniewicz pisze o nich jako o przykładach paktu obecności, jednego z czterech paktów autobiograficznych w literaturze XX wieku, który polega na tym, że „autor wstępuje w dzieło, by indywidualnie umawiać się z czytelnikami, jak będzie nadużywał obowiązujących dotąd reguł epiki”²⁰. Podobnie jest w wypadku Anny Król – nie odtwarza

17 Jak zauważa Marcin Romanowski, „[współczesna – P.Ż.] biografia jako forma przedstawienia Innego zyskuje wymiar autobiograficzny [...]. Na równi z przebiegiem życia bohatera zostaje stematyzowany proces tworzenia biografii – zbierania materiałów i ich interpretacji. [...] Biografia przestaje być opisaniem życia bohatera, staje się tego życia pisaniem, zapisem doświadczenia spotkania z heterogeniczną niepełną, zawsze na nowo przez biografę redefiniowaną i zakreślaną konstelacją znaczeń organizowaną wokół hipotetycznego centrum, jakim jest bohater i bieg jego życia”, M. Romanowski, *Biografia i materialność...*, s. 194.

18 Por. A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011, s. 59.

19 Por. tamże.

20 Tamże.

wydarzeń z życia Iwaszkiewicza z pozycji zewnętrznego obserwatora, ale przedstawia je w związku ze swoim doświadczeniem. Pakt obecności, który zawiera ze swoimi czytelnikami, staje się w jej wypadku narzędziem krytyki technik stosowanych zarówno przez autorów reportaży biograficznych, jak i różnych odmian biografii literackiej²¹, jako nieodpowiednich w epoce kryzysu wiary w możliwość adekwatnego do faktografii przedstawienia cudzego życia w narracji biograficznej²².

Zamiast odtwarzać kolejne fakty z życia pisarza w porządku chronologicznym, Anna Król, zgodnie z określoną przez Renatę Tańczuk zasadą, przypisuje przedmiotom składającym się na kolekcję auto/biograficzną znaczenia i wartości, które bezpośrednio wiążą się z biografią pisarza. Rzeczy osobiste i meble, na przykład stół, stają się pośrednikami między światem widzialnym (przestrzenią stawiskiego domu) a niewidzialnym (światem dawno minionych wydarzeń z życia pisarza)²³:

Trumna ze zwłokami pisarza stanęła na długim, ciężkim, drewnianym stole z XVIII wieku, który kupił jeszcze w Danii prawie pięćdziesiąt lat wcześniej. Był do niego tak przywiązany, że stół jako jeden z niewielu mebli wrócił z nim z placówki dyplomatycznej, przez Brukselę do Stawiska. Po wojnie

21 Jak zauważa Andrzej Zieniewicz, w powieściach Witkacego krytyka powieści realistycznej następuje nie przez parodię, ale poprzez deregulację: „Každy z elementów przedstawienia: dialog i komentarz odnarracyjny, sceny lub wyznania erotyczne, nawet obscena, retardacje, dygresje, przemyślenia o sztuce mogą wystąpić w powieści – lecz nie razem, nie na połowie strony i nie tak, żeby rozważania o literaturze skandynawskiej jawiły się częścią monologu mającego pomóc w homoseksualnym uwiedzeniu młodzieńca przez filozofa-kalekę [...]”, A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje...*, s. 57. Podobnie jest w wypadku książki Anny Król, która w samym tylko rozdziale *Pogrzeb* wykorzystuje elementy przedstawienia charakterystyczne dla powieści: scenka, dialog, opowiadanie, ale i dla reportażu: relacja świadka, relacja z własnej wizyty na cmentarzu w Brwinowie i w archiwum, wprowadza też cytaty z oficjalnego nekrologu Iwaszkiewicza, a także fragmenty opowiadania i dziennika. Taki sposób konstrukcji narracji biograficznej w otwierającym *Rzeczy...* rozdziale może być, w moim przekonaniu, interpretowany jako manifestacja przekonania, że żadna z istniejących technik pisania biografii (czy to powieściowa, czy reportażowa) nie jest już wystarczająca.

22 Por. M. Romanowski, *Biografia i materialność...*, s. 193. Kryzys ten badacz charakteryzuje, odwołując się do ustaleń Marka Zaleskiego, por. M. Zaleski, *Kłopoty z monografią*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6.

23 Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja. XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 36.

pełnił na zmianę funkcję lady na nowe książki i wielkiego blatu, przy którym piło się w niedzielne popołudnia herbatę w gronie mniej oficjalnych gości. Teraz idealnie sprawdzał się w roli katafalku. W całym domu nie znaleziono mebla równie dużego, na którym można by umieścić trumnę (RZIW 23).

Zabytkowy stół Jarosława Iwaszkiewicza nie tylko ukazuje sprawność dawnych rzemieślników²⁴, ale także zyskuje w tekście Anny Król własną biografię²⁵, integralnie związaną z losami swojego właściciela. Włączenie jej do narracji biograficznej pozwala na wyeksponowanie drobnego zwyczaju pisarza, jakim było picie herbaty ze znajomymi w niedzielne popołudnia. Jest to zarazem przedmiot, który łączy różne etapy życia bohatera: przedwojenną karierę dyplomaty z powojenną stabilizacją oraz jego ostatnią rolę „wielkiego zmarłego”. Jako że kolekcja auto/biograficzna składa się z przedmiotów, które zachowały się w ostatnim miejscu zamieszkania pisarza, autorka skupia się na relacjach stworzonych przez niego w wieku dojrzałym. Poza żoną osobnego rozdziału doczekali się również kochanek, Jerzy Błeszyński, oraz daleki kuzyn, Karol Szymanowski. Dodanie do kolekcji wyłącznie rzeczy osobistych ma też inną konsekwencję. Liczne funkcje, które Iwaszkiewicz pełnił w życiu publicznym, pojawiają się raz w cytacie z nekrologu, później zaś wspomniane są jedynie marginalnie. Rozdział *To tylko polityka* co najmniej tyle samo mówi o formacji intelektualnej obojga Iwaszkiewiczów, ile o zaangażowaniu pisarza w politykę.

Od kolekcjonowania osobistych przedmiotów bohatera i refleksji nad wydarzeniami, które się z nimi wiążą, autorka płynnie przechodzi do rekonstrukcji (*reenactment*) tychże zdarzeń. W rozdziale *Ślad na fotografii* ekfrazy fotografii Anny Iwaszkiewiczowej łączą w sobie drobniawy opis jej wyglądu z odtworzeniem losów, a zarazem prowadzą biografkę Iwaszkiewicza do jednego z miejsc pobytu żony – szpitala w Tworkach. Wizytę w tym miejscu autorka opisuje, odtwarzając doświadczenia pisarza odwiedzającego żonę:

24 Por. Tamże, s. 33.

25 Por. I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, tłum. E. Klekot [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wyb. i przedmowa M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 251–253.

Z pociągu wysiadam tuż za nim [Iwaszkiewiczem – P.Ż.]. Wagonik wolno rusza, odsłaniając poszarzałą tablicę informacyjną z nazwą miejscowości. Kiedy pociąg opuszcza peron, w miejscu, w którym stoimy, pojawia się słoneczna plama. Przez chwilę oboje się nie ruszamy.

Najgorsze za mną, myśli.

Najgorsze przed nim, przychodzi mi do głowy, kiedy patrzę przed siebie przez jego ramię w stronę szpitalnych zabudowań [...].

Czas, który biegnie między nami, nie stosuje się do żadnych zasad. Kilkadziesiąt lat skurczyło się do kilku minut, sierpień pomieszał się z grudniem, mój pociąg z tamtą kolejką.

Mimo to wszystko wydaje się na miejscu. Mijam w bramie wjazdowej tych samych co on strażników, choć właściwie nie mam prawa ich tu spotkać [...]. Dzień jest słoneczny, choć przecież zimowy. Jest sobota, 21 grudnia 2013 roku. Kilka metrów dalej – niedziela, 11 sierpnia 1935 roku. Zanim dotrzemy do położonego pod lasem budynku, nasz czas znów się rozdzieli. Na oddział neurologiczny dotrzemy już osobno (RZ1W 73).

W zacytowanym fragmencie ciało biografki staje się nośnikiem pamięci o doświadczeniu bohatera. Odtwarza ona w swojej terażniejszości (21 grudnia 2013) wizytę Iwaszkiewicza u żony, wówczas (11 sierpnia 1935) pacjentki szpitala w Tworkach. Praktyka odtwarzania polega zatem na uobecnieniu przeszłości w terażniejszości, przeplataniu się teraz i wtedy²⁶, stąd w scenie opisywanej przez Annę Król „sierpień pomieszał się z grudniem”. Przedstawiona przez autorkę wyprawa do Tworek jest właśnie tego rodzaju działaniem – rekonstrukcją sceny z życia Iwaszkiewicza, która polega na ponownym doświadczeniu minionego zdarzenia w terażniejszości.

Jak już wspominałam, także swoim czytelnikom Król proponuje zbliżanie się do pisarza poprzez odtwarzanie jego nawyków i doświadczeń. Czyni to w zakończeniu, w którym podsumowuje podjęte w ramach pracy nad książką działania, a następnie zwraca się bezpośrednio do czytelnika:

Podczas pracy nad tą książką dotarłam do niezliczonych źródeł, zapisków, archiwaliów, licznych miejsc. Przeczytałam dostępne książki o Jarosławie Iwaszkiewiczzie i ponownie, a czasem po raz pierwszy, wszystkie utwory Iwaszkiewicza. To była świetna intelektualna przygoda! Stworzyłam także

26 Por. R. Schneider, *Performing Arts...*, s. 33.

prywatną listę ważnych lektur i miejsc, które warto odwiedzić. Polecam ją wszystkim tym, którzy poczuli, że opisana tu historia obchodzi ich na tyle, by poszukiwać dalszych odpowiedzi na własną rękę (RZIW 359).

Autorka nie tylko zdaje w tym fragmencie relację ze swoich działań, ale także wskazuje na możliwość dwojakiego odczytania swojej wypowiedzi: można ją potraktować jak standardowe posłowie do książki biograficznej, natomiast niektórzy czytelnicy, „ci, którzy poczuli, że opisana [...] historia obchodzi ich na tyle, by poszukiwać odpowiedzi na własną rękę”, mogą odczytać ją jako zachętę do powtórzenia podjętych przez autorkę działań, składających się na podany poniżej „klucz do Iwaskiewicza”. Bezpośredni zwrot do czytelnika zachęcający go do konkretnej reakcji byłby tutaj wyznacznikiem tego, co Erika Fischer-Lichte określa mianem strukturalnej performatywności tekstu literackiego, która ma swoje źródło w poetyce tekstu i wiąże się z możliwością jego podwójnego (konstatującego lub performatywnego) odczytania²⁷.

Na „klucz do Iwaskiewicza” składają się bardzo różne czynności, niektóre dość oczywiste, jak lektura utworów pisarza, inne mniej, jak choćby odwiedziny w izbie tradycji w Grodzisku Mazowieckim. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że na przykład „wyjazd do podwarszawskich Tworek” zrealizowany przez czytelnika nabrałby znamion podwójnego odtworzenia – polegałby na naśladowaniu działania Anny Król, które z kolei było powtórzeniem wydarzenia z życia samego Jarosława Iwaskiewicza. Z kolei lektura *Tataraku* pojawia się w kontekście wyprawy do Sandomierza i czytania opowiadania nad Wisłą, przez co czynność ta staje się swego rodzaju czytelnickým rytuałem (por. RZIW 359–360). Za pomocą zaproponowanej listy czynności Anna Król buduje pomost między kanonicznym wizerunkiem Iwaskiewicza – pisarza, zrekonstruowanym przez innych biografów na podstawie materiałów dostępnych w archiwach, a tym, co Diana Taylor nazywa repertuarem: efemeryczną sferą ucieleśnionych praktyk/wiedzy²⁸. Autorka zalicza do niego widowiska, gesty, słowo mówione,

27 Por. E. Fischer-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 184–187.

28 Por. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham–London 2003, s. 19.

ruch, taniec i śpiew²⁹. Czynności, które proponuje swoim czytelnikom Anna Król, takie jak zwiedzanie, podróżowanie czy spacer, nie mają wiele wspólnego z widowiskami. Nie chodzi tu jednak o aspekt wizualny, ale o cielesne zaangażowanie³⁰. W ramach repertuaru produkcja i reprodukcja wiedzy o ważnych dla Iwaszkiewicza miejscach i doświadczeniach odbywa się dzięki fizycznej obecności czytelników *Rzeczy...* Odtwarzane przez nich nawyki i zwyczaje pisarza stają się w ten sposób częścią naszej współczesności.

Kolekcja auto/biograficzna wobec kolekcji muzealnej

Autorka nie tylko proponuje innowacyjny model narracji biograficznej, lecz także podejmuje polemikę z twórcami wystawy w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku. Ekspozowana tam kolekcja przedmiotów związanych z pisarzem i jego rodziną jest jednym z ważniejszych narzędzi kształtowania wizerunku pisarza. Król demaskuje muzeum jako instytucję, której powstanie raz na zawsze położyło kres Stawisku – domowi rodzinnemu. Pozbawiło również majątek funkcji, jaką pełnił w czasie wojny: centrum środowiska literackiego³¹. W tym celu poddaje refleksji proces muzealizacji domu:

Kiedy na poważnie zaczęła się konstituować wola Jarosława i dom powoli przekształcał się w muzeum, przedmioty codziennego użytku: książki, notesy, pióra i fotografie, stare buty i resztkę pasty do zębów w zaschniętej tubce, traciły swój dotychczasowy status. Niektóre z nich miały stać się eksponatami, inne trafiły do muzealnego czyścica [...].

Jak odbywała się ta przemiana? Kto decydował o tym, który przedmiot opatrzony numerem i stosownym opisem trafi na wystawę? Czy wystarczająco uważnie obeszła się ta muzealizacja z delikatną materią stawiskiego domu? [...]

29 Por. tamże, s. 20.

30 Por. tamże.

31 Funkcje Stawiska na przestrzeni dziejów opisuje Anna Nasiłowska, por. też, *Stawisko – dom Jarosława Iwaszkiewicza*, „Konteksty” 2010, nr 2/3.

Szarą strefę muzealnej kolekcji stanowią przedmioty, których nie udało się uporządkować, opisać i skatalogować. Zagracają biurka i sekretarzyki. Gubią się i odnajdują nieoczekiwanie w przepastnych szufladach. Żyją swoim życiem, kurzą się i niszczej. Wiszą w szafach i leżą na półkach, podając w wątpliwość trud kustoszy [...]. Wśród nich są nadjedzone przez mole marynarki Starego i szczotka z włosia dzika, naczynie do gotowania strzykawek Anny oraz kilka szczoteczek do zębów (RZIW 255–256).

Zacytowany fragment przedstawia proces, który Aleida Assmann nazywa „biernym zapominaniem”, nieodmiennie towarzyszący powstawaniu i funkcjonowaniu tego typu instytucji, w tym na przykład muzeum biograficznego. Jest on związany z niezamierzonymi czynnościami, takimi jak rozproszenie, zaniedbanie lub pozostawienie; w przeciwieństwie do „zapominania aktywnego”, które związane jest ze świadomym niszczeniem³². Ofiarą biernego zapominania padły między innymi wymienione w tym fragmencie stare buty Iwaszkiewicza. Trafiły one do „muzealnego czyścica”, nawet nie do magazynu, ale w niewidoczne miejsca przestrzeni ekspozycyjnej, po to, by inne przedmioty mogły stać się eksponatami muzealnymi.

Oddzielenie eksponatów od nieeksponatów jest koniecznym etapem powstawania każdego muzeum. W ten właśnie sposób powstaje kolekcja – zespół przedmiotów nieużywanych już w pierwotnej funkcji, poddanych szczególnej opiece konserwatorów, a przede wszystkim – eksponowanych w specjalnie do tego przystosowanym miejscu³³. Tymczasem Anna Król świadomie włącza do swojej narracji właśnie te przedmioty, które nie znalazły się na wystawie. Okazały się nieprzydatne w realizacji podstawowego zadania muzeum biograficznego, jakim jest upamiętnienie osoby w jej roli społecznej oraz zwrócenie uwagi zwiedzających na unikatowość miejsca, w którym się znajdują³⁴. Muzeum w Stawisku jest bowiem świątynią sztuki, pomnikiem

32 Por. A. Assmann, *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 87.

33 Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 18.

34 Por. *Muzea biograficzne w procesie edukacji kulturalnej. Ekspozycje Fryderyka Chopina*, red. H. Depta i in., Warszawa–Radom 2013, s. 45.

przedwojennej polskiej inteligencji, a jednocześnie domem wybitnego twórcy. Kolekcja muzealna składa się więc przede wszystkim z obrazów i zabytkowych mebli. To właśnie one zostały wybrane przez muzealników spośród zbieranych latami przez Iwaszkiewiczów rzeczy i przekształcone w semiofory – przedmioty pozbawione użyteczności, ale obdarzone znaczeniem. Zwiedzający mogą je tylko oglądać, nie ulegają zatem zużyciu³⁵. Przedmioty codziennego użytku natomiast w większości zostały uznane za zbyt banalne, by można je było pokazywać zwiedzającym. To o nich autorka pisze, że „żyją swoim życiem”, niepoddawane konserwacji.

Narracja biograficzna zyskuje dodatkowy wymiar krytyczny, gdy autorka podkreśla, że muzeum nie jest instytucją ideologicznie neutralną, a jego twórcy w doborze eksponatów kierują się przede wszystkim wartością zabytkową i estetyczną przedmiotów. Autorka demaskuje kolekcję jako konwencjonalną, reprodukującą utrwalony wizerunek Iwaszkiewicza – pisarza i animatora życia literackiego. Przeciwstawia jej kolekcję auto/biograficzną, rezultat subiektywnego wyboru, dokonanego na zasadzie dowartościowania prywatności pisarza oraz przedmiotów cennych ze względu na historie, które się z nimi wiążą. Z tymi rzeczami, często nigdy niewyłączonymi z normalnego użytku, Anna Król wchodzi w interakcje – nie tylko oglądając je, ale także ich dotykając – i starannie zapisuje wszystkie doznania zmysłowe.

Autorka zdaje sobie sprawę, że niemożliwe jest zastąpienie kolekcji muzealnej kolekcją auto/biograficzną. Rezultatem jej działań nie jest więc propozycja przeorganizowania wystawy na wzór nowoczesnych narracyjnych muzeów literackich. Zamiast tego proponuje swoim czytelnikom nowy model narracji biograficznej, która czerpie z szeroko rozumianego archiwum Iwaszkiewiczowskiego: twórczości pisarza, wspomnień rodziny i przyjaciół, a także różnego rodzaju materialnych pozostałości jego życia, takich jak dokumenty, zapiski osobiste, fotografie rodzinne i ubrania, a jednocześnie pozwala im doświadczyć życia Jarosława Iwaszkiewicza tak, jakby go doświadczali zwiedzający w narracyjnym muzeum biograficznym – na sposób sensualny, z emocjonalnym zaangażowaniem, z możliwością ponownego przeżycia tego, co miało miejsce w przeszłości. Przeszłe wydarzenia i doświadczenia,

35 Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 44.

drobne zwyczaje i nawyki ludzi dawno zmarłych nie są w ramach tej narracji czymś bezpowrotnie minionym i niedostępnym, ale odtwarzanym przez biografkę (i niektórych jej czytelników – tych, którzy zdecydują się zrealizować „klucz do Iwaszkiewicza”) we własnym ciele, a więc obecnym w teraźniejszości.

Dla Król to, co się zdarzało w życiu Jarosława Iwaszkiewicza (spacery z psem, herbatki ze znajomymi), jest ważniejsze od tego, co się zdarzyło – dokładnych dat, szczegółów wydarzeń uznawanych dotąd za kluczowe. W ten sposób tworzy ona taki model narracji biograficznej, w której Iwaszkiewicz jest przede wszystkim mężem, przyjacielem czy kochankiem, później zaś pisarzem czy politykiem. Jest to biografia na miarę czasów, w których to nie twórczość prowadzi do zainteresowania prywatnością, jak to zapewne było w latach 80., kiedy powstawało muzeum w Stawisku, a Jarosław Iwaszkiewicz był jednym z najbardziej znanych polskich pisarzy. Dzisiaj nawiązanie prywatnej, wręcz intymnej relacji z twórcą następuje równoległe z lekturą dzieł, a nawet ją poprzedza. Biografowie, nie tylko Anna Król, ale także między innymi Anna Marchewka, autorka *Śladów nieobecności. Poszukiwania Ireny Szelburg*³⁶, często akcentują zmysłowy, cielesny wymiar praktyki biograficznej³⁷.

Obserwacje Romanowskiego, który o książce Marchewki pisze jako o somatobiografii – praktyce biograficznej opartej na doświadczeniu cielesnym³⁸ – pozwalają przypuszczać, że *Rzeczy...* nie są tylko jedno-razowym eksperymentem formalnym w dziedzinie pisarstwa biograficznego. Ich nowatorskość może przynieść trwale następstwa w postaci zmiany obowiązującego wzorca narracji biograficznej. Anna Król dąży do tego, by biografia, poza przekazywaniem informacji o życiu bohatera, stanowiła również dla czytelnika inspirację do nawiązania z nim emocjonalnego kontaktu, a nawet – do odtwarzania jego doświadczeń w swoim ciele. Zmiana, którą proponuje, jest zgodna z obecnie obowiązującą w muzeologii tendencją do umożliwiania zwiedzającym nie tylko przyswajania sobie informacji o przeszłości, ale również jej

36 A. Marchewka, *Ślady nieobecności. Poszukiwanie Ireny Szelburg*, Kraków 2014.

37 M. Romanowski, *Biografia i materialność...*, s. 200.

38 Por. tamże, s. 200–201. Romanowski opiera swoją koncepcję somatobiografii na ustaleniach Anny Łebkowskiej, por. teźże, *Somatopoetyka [w:] Kulturowa teoria literatury. 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

doświadczenia. Pozwala to mieć nadzieję, że zaproponowany przez autorkę model narracji biograficznej znajdzie swoich kontynuatorów.

Bibliografia podmiotowa

Król A., *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015.

Bibliografia przedmiotowa

- Assmann A., *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Fischer-Lichte E., *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018.
- Hoskins J., *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*, New York–London 1998.
- Jasińska M., *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1971.
- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, tłum. E. Klekot [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003.
- Krytowska M., *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2016, nr 2.
- Muzea biograficzne w procesie edukacji kulturalnej. Ekspozycje Fryderyka Chopina*, red. H. Depta i in., Warszawa–Radom 2013.
- Nasiłowska A., *Stawisko – dom Jarostawa Iwaszkiewicza*, „Konteksty” 2010, nr 2/3.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja. XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Gdańsk 2012.
- Romanowski M., *Biografia i materialność. O „Śladach nieobecności” Anny Marchewki*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 1.
- Schneider R., *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London–New York 2011.
- Sommer M., *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2003.

Tańczuk R., *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011.

Taylor D., *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham–London 2003.

Zieniewicz A., *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

Żyrek-Horodyska E., *Reportaż biograficzny czy biografia reportażowa? Refleksje genologiczne i analiza przypadku*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2018, nr 2.

Paulina Potasińska

ORCID: 0000-0003-4130-1849

Uniwersytet Warszawski

„Ja i tak więcej mówię o sobie,
niż to jest w Polsce przyjęte”
Agnieszka Osiecka o sobie i „pokoleniu
okularników”. Zwierzenia i niedozwierzenia

Autobiograficzne piśarstwo Agnieszki Osieckiej jest w istocie piśarstwem *poli*-biograficznym¹, czyli takim, w którym opowieść o własnym „ja” autorki splata się z opowieścią o „my” (w tym przypadku o funkcjonującym pod rozmaitymi nazwami pokoleniu ’56²). W książkach prozatorskich o charakterze wspomnieniowym (*Szpetni czterdziestoletni*, *Galeria potworów*, *Rozmowy w tańcu* oraz *Na początku był negatyw*³) pisarka kładła nacisk na opisanie swojej grupy rówieśniczej, nie zaś na kreowanie własnego wizerunku, dzięki czemu mogła prawie niepostrzeżenie wtopić się w tłum słynnych znajomych. W porównaniu z ich sylwetkami zaprezentowanymi w utworach Osieckiej jej literacki autoportret wydaje się szczątkowy, niewyraźny i nie zawsze szczery. Dzięki analizie wymienionych książek dostrzegłam pewną ciekawą prawidłowość: niezależnie od tego, czy w danym momencie *poli*-biografka skupiała się na swoich prywatnych doświadczeniach czy

1 Więcej na temat tego pojęcia zob. P. Potasińska, „Wielki spis marzeń, tęsknot i bzików” – PRL we wspomnieniach Agnieszki Osieckiej [w:] PRL-owskie re-sentymenty, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017, s. 169–181.

2 Chodzi o generację, którą na początku lat 60. Jan Błoński nazwał „pokoleniem «Współczesności»”, zob. J. Błoński, *Zmiana warty* [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 14–63.

3 Wszystkie cytaty z omawianych utworów za: A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 2008; też, *Galeria potworów*, Warszawa 2004; też, *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 2015; też, *Na początku był negatyw*, Warszawa 2014; w nawiasie podano skrót, odpowiednio: „SC”, „GAL”, „RWT”, „NPN” oraz numer strony, na której znajduje się cytowany fragment [przyp. red.].

na wspólnych przeżyciach członków zbiorowości, kiedy przestawała czuć się bezpiecznie w nakreślonych przez siebie ramach narracyjnych, zaczynała szukać jakiejś szczeliny, żeby wydostać się z pułapki zwierzeń. Stosowała przy tym trzy strategie uniku, które nazywam rozmyciem, dupleksem i kolażem.

Strategie niedozwierzenia: rozmycie, dupleks, kolaż

Cofanie się w pisarstwie wspomnieniowym przed niewygodnymi tematami nie wynikało – jak sądzę – wyłącznie z odczuwanej, zwłaszcza przez osoby publiczne, potrzeby chronienia prywatności bądź z chęci uładzenia własnej biografii czy poprawienia wizerunku. Na pewne tematy „pamiętnikarka”⁴ z premedytacją milczała, ponieważ ich poruszanie sprawiało jej ból, a milczenie – jak definiuje Jay Murray Winter – „to konstruowana społecznie przestrzeń, w której i o której nie wypowiada się słów”⁵, między innymi po to, by chronić własne ego, do czego jeszcze wrócę. Milczenia Osieckiej nie można uznać za przypadkowe, co każe rozpatrywać je raczej w kategoriach świadomego wyeliminowania pewnych wątków niż ich omyłkowego (a przez to mało znaczącego) pominięcia. Pozornie autorka *Okularników* mówiła i pisała o sobie wiele, ale tak naprawdę obnażała się tylko w niewielkim stopniu. Często też przerywała zwierzenia w najbardziej intrygującym momencie, ale nie po to, by – jak Tadeusz Konwicki – sprowokować czytelników, a raczej po to, by ograniczyć zadawanie sobie bólu niemożliwego do przetworzenia w tekście literackim.

Osiecka chciała „iść do przodu” i zostawić za sobą kłopotliwą przeszłość, ale nie umiała się od niej wyzwolić, więc wciąż na nowo powracała do trudnych wątków, podejmowała próbę zmierzenia się z nimi i rezygnowała, nie osiągnąwszy celu. Niezależnie od tego, jak desperacko

4 Osiecka unikała zwykle określeń, które wskazywałyby na jej związki z traktowaną poważnie literaturą. „Pamiętnikarką” nazwała się wyłącznie w *Galerii potworów* (GAL 39). Zwykle podkreślała zaś swoją przynależność do grona tekściarzy. „Nie jestem poetką, ani pisarką, ani literatką [...]. Ja zwę się «tekściarką»”, por. *Nie rozweselam, tylko pocieszam*, notowała Anna Frąckowiak, „Kurier Szczeciński” 1991, nr 248, s. 8–9.

5 J.M. Winter, *O milczeniu* [w:] *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, tłum. E. Bałajewska-Miglus i in., red. Kornelia Kończal, Warszawa 2014, s. 389.

starala się rozsmakować w terażniejszości lub jak gwałtownie wyrwała się ku przyszłości, to przeszłość była jej środowiskiem naturalnym, o czym świadczy chociażby poniższy fragment *Rozmów w tańcu*:

Nie sposób odczepić się od przeszłości. Ja mam w ogóle za dużo przeszłości w sobie, jestem wściekła, rwę się do przodu, ale jednak wracam. Gdyby było jakieś lekarstwo, jakieś ziele na to, żeby mniej pamiętać... (RWT 113)⁶

Pisarka wielokrotnie porównywała wspomnianie do przykrewj dolegliwości, na którą bez większych nadziei szukała lekarstwa, aż w końcu pogodziła się z myślą, że go nie znajdzie. Innymi słowy zrozumiała, że pamiętanie to choroba chroniczna, czyli nie tylko immanentnie związana z upływem czasu oraz powodowanym przez ów wpływ bólem, lecz także przewlekła, nieuleczalna, siejąca spustoszenie.

Autorka zdawała sobie sprawę, że tak silna obecność w jej życiu przeszłości, która „zabarwia sepią każdą chwilę radości, ale i rozjaśnia każdą łzę” (RWT 16), to z jednej strony przekleństwo, z drugiej zaś – źródło nadziei. Być może wierzyła, że uprawiając wspominkarstwo i nakłaniając do tego „pewną menażerię ludzką, [...] składnicę artystów szczególnego rodzaju” (zob. GAL 27), jak nazywała swoich kolegów, odsunie od siebie widmo przemijania, a zatrzyma młodość albo przynajmniej powidok młodości. Wspominała więc na przekór upływowi czasu, choć zapewne odczuwała przy tym „dyskomfort nostalgii”⁷, by posłużyć się terminem Svetlany Boym. Chętnie wykorzystywała w swoich utworach *poli*-biograficznych anegdotyczny tryb prowadzenia narracji, skrupulatnie odmalowywała scenierię opisywanych zdarzeń i niczym na kliszy fotograficznej usiłowała „zatrzymać uciekających ludzi” (GAL 15), ludząc się, że w ten sposób zatrzyma także czas.

Kiedy Osiecka miała trzynaście lub czternaście lat⁸, ojciec podarował jej aparat Zeiss Ikon: mały, używany i – co szczególnie istotne –

6 Również w najpóźniejszej spośród analizowanych tu książek wspomnieniowych posługiwała się metaforą choroby: „Tak to chciałby się człowiek z przeszłości wyleczyć, ale wszędzie jest jej za dużo”, NPN 221.

7 S. Boym, *Dyskomfort nostalgii* [w:] *(Kon)teksty pamięci...*, s. 327–341.

8 Zwykle podaje się tę informację za książką *Na początku był negatyw*, w której pisarka nie potrafiła jednoznacznie wskazać, kiedy dostała od ojca aparat Zeiss Ikon, jednak w *Galerii potworów* precyzowała, że był to prezent na trzynaste urodziny, zob. GAL 60.

wyposażony w samowyzwalacz. Wtedy zaczęła robić zdjęcia. Można uznać, że już wówczas była „człowiekiem piszącym”⁹, ponieważ od 1945 roku prowadziła dziennik, w którym stosunkowo skrupulatnie relacjonowała zarówno ważne, jak i błahe wydarzenia, próżno w nim jednak szukać wzmianki o prezencie od Wiktora Osieckiego. Być może „panienka z Kępy” nie od razu odkryła, jak ważne miejsce zajmie w jej życiu ta technika utrwalania rzeczywistości. Dziesięciolecia później we wstępie do *Na początku był negatyw* próbowała wyjaśnić, czym jest dla niej fotografia: „Może czymś takim jak piosenka: pamięcią, którą zna się na pamięć. Notatką. Westchnieniem. Klepsydrą. Bajką, a trochę też – bujda” (NPN 7). W tej definicji zawiera się kilka nieoczywistych cech fotografii, która zdaniem poetki może: utrwalać nastrój (piosenka), wspomagać pamięć (notatka), wzmacniać niepokój związany z nostalgicznym postrzeganiem przeszłości (westchnienie), zaznaczać upływ czasu lub przypominać o śmierci (klepsydra), ale też zniekształcać obraz życia, zbliżając go do ładnej półprawdy (bajka) bądź całkowitej nieprawdy (bujda).

Osiecka dosyć wcześnie zrozumiała, że aparat zalicza się do narzędzi autokreacji i już jako nastolatka „skierowała obiektyw na siebie”, by długo „nie oderwać go od tej niepokojącej postaci” – jak zapisała w *Szpetnych czterdziestoltnich* (zob. s. 92). Na najbardziej oczywistym poziomie samowyzwalacz służył więc do kontrolowanego kreowania wizerunku, ale jeśli uwzględnimy kontekst jej utworów, może się okazać, że stosowaniu tego urządzenia pisarka przypisywała również działanie terapeutyczne. Jak bowiem twierdzi doktor Eugeniusz Ligoń z powieści *Czarna wieściórka*, pacjentka leczona w Eksperymentalnym Ośrodku Terapii i Profilaktyki, czyli inaczej „szkole zapominania” (RWT 16), „sama musi nacisnąć guzik [aparatu fotograficznego – P.P.], uruchomić samowyzwalacz, sama-się-wyzwolić”¹⁰. W tym ujęciu *self-creation* niepostrzeżenie zbliża się do *self-salvation*, a stąd już tylko krok do autobiografii, która zdaniem Georges’a Gusdorfa ma na celu „przede wszystkim poszukiwanie osobistego zbawienia”¹¹. Co ciekawe, ta

9 *Człowiek piszący*, z Agnieszką Osiecką rozmawia Grażyna Banaszkiewicz, „Tydzień” 1978, nr 7, s. 14.

10 A. Osiecka, *Czarna wieściórka*, Warszawa 1989, s. 62.

11 G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, tłum. J. Barczyński [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 34.

swoista foto-autokreacja dokonywała się zarówno na etapie preprodukcji (przybieranie póż, odpowiednie operowanie światłocieniem, kadrowanie), jak i na etapie postprodukcji, kiedy artystka wstępnie selekcjonowała materiał i decydowała, które zdjęcia opuszczą ciemnię, a następnie zajmowała się ich retuszem. Wykonanie dobrego autoportretu zależało zatem od wielu czynników. Podobnie przebiegało – moim zdaniem – redagowanie tekstów *quasi*-autobiograficznych, w związku z czym w analizie meandrów autokreacji Osieckiej chciałybym – obok zestawu pojęć właściwych dla dziedziny autobiografizmu – wykorzystać instrumentarium fotografii.

Krytycy i badacze często zwracali uwagę na „autobiografizację” twórczości Osieckiej, który to proces zgodnie z definicją Reginy Lubas-Bartoszyńskiej oznacza „nasylenie tego, co literackie elementami autentyku”¹². Zdaniem Zyty Rudzkiej autorka *Szpetnych czterdziestoletnich* „pisze zawsze przez siebie, zagospodarowuje literacko własne doświadczenie”¹³, czego liczne dowody można znaleźć zarówno w jej prozie, jak i w poezji. Według Jarosława Klejnockiego istotnym wyróżnikiem twórczości Osieckiej jest „«życiopisanie» (termin Henryka Berezy), czyli taki model artystycznej kreacji, w którym brak klarownej granicy pomiędzy sferą sztuki a sferą osobistych, prywatnych doświadczeń”¹⁴. Piotr Derlatka natomiast posługuje się formułą „pisanie z życia”¹⁵, zaczerpniętą z wiersza Osieckiej zatytułowanego *Spotkanie autorskie*¹⁶, przy czym skupia się raczej na terapeutycznym wymiarze aktu tworzenia niż na tropieniu pierwiastków osobistych w jej utworach. Wyraźnie widać, że chociaż badacze posługują się różnymi terminami, to zgadzają się co do istoty twórczości „panienki z Kępy” – dostrzegają inspirację osobistymi przeżyciami oraz silną obecność autentyku czy wręcz pierwiastków autobiograficznych.

Definiując autobiografizm, Małgorzata Czerwińska zwróciła uwagę na czytelniczną potrzebę konfrontowania powszechnej wiedzy o twórcy

12 R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 9.

13 Z. Rudzka, *Miłość w poszukiwaniu formy*, „Dialog” 2011, nr 6, s. 147.

14 J. Klejnocki, *Życie jak poemat. O poezji Agnieszki Osieckiej* [w:] A. Osiecka, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. I, Warszawa 2009, s. 6.

15 P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012, s. 35.

16 A. Osiecka, *Spotkanie autorskie* [w:] tejże, *Nowa miłość...*, t. I, s. 324.

z informacjami przekazanymi przez niego w tekście o charakterze wspomnieniowym:

Autobiografizm traktuje się jako wartość kulturową właśnie ze względu na zawarty w nim wysiłek autointerpretacji, jednostkowy punkt widzenia, niesprowadzalny do kryteriów zewnętrznych. W tak rozumianej autobiografii nawet oczywiste mistyfikacje czy przeinaczenia elementarnych danych nie wymagają sprostowania, ale interpretacji jako szczegółów znaczące np. w porządku fantazmatycznym. Odpowiedzią odbiorcy na postawę autobiograficzną wpisaną w tekst jest sięgnięcie do owego bodaj minimalnego zakresu społecznie funkcjonującej wiedzy o autorze¹⁷.

Badaczka uznała pisarski wysiłek autointerpretacji za wartość dodaną, a istnienie mistyfikacji w tekstach o charakterze autobiograficznym przyjęła za pewnik, kreacja jest bowiem wpisana w akt tworzenia literackiego świadectwa przeszłości. Agnieszka Osiecka często błąkała się po meandrach autokreacji: gubiła wątek, wielokrotnie powtarzała te same anegdoty, nie potrafiła zdecydować się na jedną wersję siebie. Lubiła powtarzać, że jej życie to „zła historia dobrze opowiedziana” (RWT 16) bądź „powieść z przygodami, ale nie [...] zawsze w najlepszym guście” (RWT 15). Zapewne mogłaby podpisać się pod zdaniem pochodzącym z *Pięknych dwudziestoletnich* Marka Hłaski: „Życie, które mi dano, jest tylko opowieścią; ale jak ja ją opowiem, to już moja sprawa”¹⁸. I opowiadała. W jej zróżnicowanym dorobku literackim zabrakło jednak klasycznie rozumianej autobiografii, w której ukazałaby własne losy klatka po klatce jak na stykówce, czyli arkuszu z miniaturkami wszystkich zrobionych zdjęć.

Opowieść o swoim życiu pisarka skomponowała tak, aby móc swobodnie dobierać materiał biograficzny, rozmywać i/lub wyostrzać wybrane obszary, a także uciekać w dygresję bądź ciszę, gdy mówienie o sobie stawało się zbyt trudne. Justyna Szymańska łączyła tę selektywność z autorejyserią: „pomimo że [Osiecka – P.P.] mówiła o sobie dużo, to pomijała [...] te fakty, które były w jakimś sensie dla niej

17 M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna* [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 228.

18 M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 2014, s. 10.

niewygodne i zakłócić mogły spójność tworzonego przez nią obrazu samej siebie, jaki chciała narzucić odbiorcom¹⁹. Tymczasem moim zdaniem sprowadzenie motywacji pisarki do retuszowania wizerunku jest zbyt daleko idącym uproszczeniem, ponieważ Osiecką w dużej mierze kierowała także chęć oddalenia od siebie cierpienia. Dawkując czytelnikom informacje o własnych przeżyciach, samej sobie dawkowała ból, którego nie potrafiła uśmierzyć za pośrednictwem literatury. Odczuwała potrzebę zwierzeń, ale dotknięcie drażliwego tematu sprawiło, że odruchowo się wycofywała i wracała do bardziej neutralnych wątków. „W mojej naturze jest coś ze ślimaka. Wynurzyć się, zadziwić i schować²⁰ – przyznawała. Pragnęła odkryć swoje tajemnice, podzielić się wspomnieniami czy przyznać do skrzętnie ukrywanych win, ale jej najbardziej osobiste wypowiedzi urywały się zwykle w pół zdania, przez co stawały się niedozwierzzeniami, czyli niewypowiedzianymi do końca, bo być może niewypowiadalnymi, zwierzeniami. W ten sposób Osiecka niepostrzeżenie omijała mielizny niewygodnych lub bolesnych wątków z przeszłości, w pewnym sensie czerpiąc korzyści z dostrzeżonej przez Czermińską prawidłowości, że istnieje „życie przeżyte (jak epicki czas zdarzeń) i życie opowiedziane (jak czas narracji)”²¹. Stosowała przy tym rozmaite strategie niedozwierzania, wykształcone na etapie transponowania przeżyć na zapis autobiografizujący, dzięki czemu mogła pisać utwory etykietowane później jako narracje osobiste, mimo że jej osobistych przeżyć dotyczyły w niewielkim stopniu.

Nieco szerzej chciałabym omówić trzy działania tekstowe prowadzące do uwieloznacznienia zapisu retrospektywnego, czyli rozmycie, dupleks i kolaż. Pierwsze z nich, pojawiające się już na etapie rekonstruowania dziejów przodków, mieści w sobie kilka chwytów pomyślanych jako dystraktory mające odwrócić uwagę od tego, co najbardziej bolesne:

nacierpiałam się w życiu dość, jestem jak bułgarska niedźwiedzica tańcząca na rozżarzonych węglach, ale coś takiego jest we mnie, że pisząc, skręcam

19 J. Szymańska, *Legenda w anegdocie zamknięta* [w:] *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, Poznań 2003, s. 24. Trzeba przy tym dodać, że badaczka nie omówiła szerzej przemilczanych przez poetkę tematów.

20 B. Michalak, *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach*, Warszawa 2001, s. 14.

21 M. Czermińska, *Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii* [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 12.

gdzieś w bok, w weselszą stronę. Kiedy byłam pływaczką i dużo pływałam w Wiśle, nauczyłam się wychodzić z wiru, uciekać. Wystarczy mocno odbić się od dna i skoczyć w górę, po skosie. To jest dobre dla pływaka; pisarz może nie powinien tak uciekać z głębin (RWT 44).

Autorka *Szpetnych czterdziestoltnich* zdawała sobie sprawę, że ucieczka od trudnych tematów nie jest domeną osób piszących, ale w swoich *quasi*-autobiograficznych utworach salwowała się nią zaskakująco często. Aby uniknąć ostentacji, posługiwała się rozmyciem – kamuflowała swoje intencje za pomocą chwilowego zaburzenia ostrości, doświetlania bądź zaciemniania wybranych obszarów czy zbliżania i oddalania. Te zabiegi nie miały przy tym na celu całkowitego wyrugowania z opowieści trudnych faktów biograficznych, lecz ograniczenie do nich dostępu. Innymi słowy, kompozycja „zdjęcia” nie ulegała zakłóceniu, a pisarka nie „wycinała” z niego postaci, o których wołała nie pamiętać, bądź przedmiotów, które mogłyby o tych postaciach przypominać. Wszystkie elementy nadal współlistniały niczym słynne fotografie, listy i notatki poutykane pod szybą na blacie jej biurka, tyle że nie były jednakowo wyeksponowane. W efekcie trudno nie zgodzić się z opinią Osieckiej: „ja i tak więcej mówię o sobie, niż to jest w Polsce przyjęte” (RWT 17), ponieważ w jej wspomnieniach faktycznie nie ma wielu niezagospodarowanych obszarów autobiograficznych ani śladów po wyciętych z chirurgiczną precyzją osobach, rekwizytach, zdarzeniach. Rzecz w tym, że niektóre obszary wydają się rozmyte, nieostre, niedopowiedziane, czego nie uważam za dzieło przypadku.

Za swoją najważniejszą cechę autorka *Rozmów w tańcu* uznała dwoistość wynikającą – jak twierdziła – „z tańcowania na linii między rodzicami” (RWT 9), a zatem mającą źródło już w dzieciństwie. Czuła, że niczym bohaterki jej powieści (Monika Arden z *Zabiłam ptaka w locie* i Lorentyna z *Salonu gier*) ma dwie dusze: „jedną, która płacze, i drugą, która się śmieje” (RWT 147). Tę dwoistość, dialogiczność, podwójność nazywam dupleksem, by podkreślić, że konstrukcja osoby pamiętnikarki zakłada kongruencję skrajnych upodobań, poglądów i zachowań, będących niczym awers i rewers, lewa i prawa strona, negatyw i pozytyw. Jedno nie istnieje bez drugiego. Stąd pozorne sprzeczności, jak równoczesne prowadzenie prawdziwego i zmyślonego pamiętnika, młodzieńcze marzenia o Coca-Coli i walka o socjalizm z ludzką twarzą,

miłość do „pryszczatego” Witolda Dąbrowskiego (ideologiczna) i do kontestującego Marka Hłaski (artystyczna), popołudniowe herbatki u hrabin i nocne wódki w podrzędnych barach, tęsknota za Nowym Jorkiem i zostawioną na Mazurach motorówką, marzenie o samodzielności i ciągle powroty do domu matki na Saskiej Kępie.

Wreszcie dzięki trzeciej strategii niedozwierzania, w pełni rozwiniętej w opisach czasów studenckich i początków kariery tekściarskiej, Osiecka rozpraszała czytelniczą uwagę i odpowiedzialnością za błędy młodości dzieliła się z pozostałymi przedstawicielami swojego pokolenia. Służyła temu między innymi technika kolażu, czyli wycinania z przeszłości różnych postaci, symboli i miejsc, aby następnie wkomponować je w narrację *poli*-biograficzną. Ze stosowania tego zabiegu pisarka tłumaczyła się własną nieśmiałością i niechęcią do pozostawiania w centrum uwagi:

W wywiadach, podobnie jak w *Szpetnych czterdziestoletnich*, wolę mówić o innych niż o sobie. Forma wywiadu mnie peszy. Czuję się tak, jakbym stała, wywołana w pustej przestrzeni. A ja należę do osób, które w kawiarni szukają stolika w kącie, ciężko jest mi usiąść pośrodku²².

Ta opinia jest jednak sprzeczna z powszechną wiedzą o poetce, która uchodziła za osobę kontaktową, przebojową i otaczającą się licznym gronem znajomych, bo stale potrzebowała sygnałów akceptacji, a nawet uwielbienia. Tymczasem obie „wersje” Agnieszki Osieckiej były prawdziwe – składając tę deklarację, nie tyle sobie zaprzeczała, ile pokazywała siebie w innym wydaniu: tym prywatnym, mniej estradowym i odartym z blichtru.

Kundel „z pochodzenia i z przekonania” – rozmycie

Poznanie i opisanie historii przodków odgrywa istotną rolę w budowaniu tożsamości, warto więc rozważyć, w jakim stopniu autonarrację „panienki z dobrego domu” warunkowały: potrzeba roztrząsania własnej genealogii, przetwarzania rodzinnych legend i spekulowania na

²² *Żyję intensywnie*, z Agnieszka Osiecką rozmawia Barbara Henkel, „Kobieta i Życie” 1986, nr 21, s. 8.

temat dziedziczenia pewnych cech charakteru czy skłonności. Małgorzata Czermińska czas przed narodzinami twórcy uznaje za dodatkowy etap biografii i zalicza go do jej „kulturowego porządku”²³. Być może tego rodzaju dociekania konstytuują każdą próbę autobiograficzną, a brak wiedzy o dziejach rodziny prowadzi do rodowych śledztw pamięci (jak u Ewy Kuryluk, Agaty Tuszyńskiej, Moniki Sznajderman, Anny Mazurkiewicz czy Krzysztofa Teodora Toeplitza), a w skrajnym przypadku – do konfabulacji (na przykład u Tadeusza Konwickiego). Jak bowiem powiada Jan Assmann: „mity, genealogie i inne teksty mówiące o dziejach przodków pełnią funkcję formatywną, pokazują nam «Kim jesteśmy»”²⁴. Czy ten sam mechanizm autopoznania działa, kiedy wiedza o przeszłości rodu składa się ze znaków zapytania, białych plam i odprysków informacji, a istnienie tych luk zupełnie opowiadacza nie niepokoi? Wówczas brak okazuje się nie słabością, lecz atutem, ponieważ stwarza warunki do mitotwórczego autodefiniowania. W tym sensie Agnieszkę Osiecką można uznać za pisarkę braku, rozmycia i zaprzeczenia, co za chwilę postaram się udowodnić.

Na pierwszy rzut oka drzewo genealogiczne Osieckiej, chociażby to zrekonstruowane przez Karolinę Felberg i opublikowane w wydaniu młodzieńczych dzienników „panienki z Kępy”²⁵, wydaje się niebywale rozbudowane. Pełno w nim imion i nazwisk, dokładnych bądź przybliżonych dat, zapisów informacji o ślubach, rozwodach i narodzinach potomstwa. Trzeba uważnie prześledzić linie ciągłe i przerywane, żeby uświadomić sobie istnienie ogromnej dysproporcji między stroną matki a stroną ojca pisarki. O ile bowiem wiedza o przodkach Marii Osieckiej ze Sztechmanów (1910–1994) sięga kilku pokoleń wstecz, o tyle o rodzinie Wiktora Osieckiego (1905–1977) wiadomo niewiele, a drzewo genealogiczne urywa się na wysokości jego rodziców, których imion pisarka nie była pewna, lecz nie czuła potrzeby ich zweryfikowania. Nie przejęła się również, gdy znajomi poinformowali ją, „że z całą niezbitą pewnością Osieccy powinni pieczętować się herbem Dryja, a nie jakoś

23 M. Czermińska, *Przestrzenne odniesienia...*, s. 19–20.

24 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, wstęp, red. R. Traba, Warszawa 2008, s. 156.

25 A. Osiecka, *Dzienniki. T. 1, 1945–1950*, wstęp A. Zieniewicz, red. K. Felberg, Warszawa 2013, trzecia strona okładki.

tam inaczej” (GAL 39), chociaż swoje wczesne dzienniki podpisywała pseudonimem Bożena Ostoja, gdyż wierzyła, że „ród Osieckich wywodził się [...] z Ostojczyków («Ostoja» to polski herb szlachecki)”²⁶ – jak wyjaśniała Felberg.

W pisanej na przełomie lat 80. i 90. *Galerii potworów* Osiecka złożyła jednoznaczłą deklarację: „Z pochodzenia i z przekonania jestem kundlem” (GAL 69), ale tę formułę ukuła znacznie wcześniej i posługiwała się nią zarówno w swoich książkach, jak i w wywiadach²⁷. Już w 1975 roku tłumaczyła Tadeuszowi Sobolewskiemu:

Moja rodzina to przedziwny konglomerat wyższych i niższych sfer, także narodowo to jest poplątane. [...] Ojciec jest postacią w pewnym sensie cyganeryjną. Matka: panna z dobrego domu. Mnóstwo osób nie pasujących do siebie. Dlatego mówię, że jestem kundlem. Mogę nosić sygnet, mogę nosić szarawary i mundur; mogę jeść z gazety, mogę jeść z kryształów. Nie ukrywam tego, bo to nie da się ukryć. Zawsze coś jest u mnie nie w porządku, a jednocześnie zawsze umiem się znaleźć: kwiatek do kozucha²⁸.

Osiecka uważała się za kundla z urodzenia, ale też z wyboru, ponieważ swoim stylem życia przypieczętowała to, co odziedziczyła po przodkach, których narodowościowe i społeczne zróżnicowanie bez wątpienia wpłynęło na jej konstrukcję psychiczną (funkcja formatywna według Assmanna). W opisach zawilości koligacji rodzinnych posługiwała się strategią rozmycia, zbliżoną nieco do Connertonowskiej „strukturalnej amnezji”²⁹, czyli konsekwentnego, acz stopniowego eliminowania pamięci o niewygodnych faktach, która dawała pisarce dużą swobodę w selekcjonowaniu materiału biograficznego. Choć bowiem w swoich

26 K. Felberg, *Nota edytorska* [w:] A. Osiecka, *Dzienniki. T. 1, 1945–1950...*, s. 474, przypis 1.

27 Zob. *Pytania o Tyradę*, zanotowała Małgorzata Dziergowska-Wendrychowska, „Gazeta Miasta Sopot” 1995, nr 24 (125), s. 11; A. Osiecka, *Na wolności. Dziennik dla Adama*, Warszawa 2008, s. 63.

28 T. Sobolewski, *Kwiatek do kozucha. Rozmowa z Agnieszką Osiecką*, „Film” 1975, nr 51–52, s. 28.

29 P. Connerton, *Seven Types of Forgetting*, „Memory Studies” 2008, № 1 (1), s. 64; w niniejszym tekście tłumaczenia tekstu Connertona pochodzą od autorki [przyp. red.].

tekstach deklarowała przynależność do „mieszkańców”, to między wierszami sugerowała, że równie nieskrępowanie czuła się wśród „psów rasowych”.

Do poważniejszej refleksji nad dziejami przodków skłoniła poetkę rozmowa odbyta w latach 80. z profesorem Konradem Górskim, który z dużym zaciekawieniem wypytał ją o nazwisko, antenatów i krewnych, a w odpowiedzi usłyszał:

...Matka mego taty była Serbką, nazywała się Orešković i urodziła mego tatę w Belgradzie i **chyba** [podkreślenie moje – P.P.] zaraz zmarła. Wtedy stary Osiecki, Stefan **chyba**, oddał dziecko na wychowanie do dziadków – do Timiszvár [...].! Ojciec mówił mi, że mówiło się u nich w domu Schwabisch, językiem Niemców siedmiogrodzkich. Dziadek ojca był zwęgrzonym Polakiem, a babka – Wołoszką (*rumanische Walachai*)³⁰.

Poznawszy te fakty, badacz zaczął przekonywać Osiecką, że w jej żyłach musi płynąć krew polskich arian, którzy w Siedmiogrodzie schronili się przed prześladowaniami religijnymi. Początkowo rozmówczynię zafrapowała taka ewentualność, ale ostatecznie odrzuciła hipotezę Górskiego, ponieważ burzyła jej wyobrażenie o sobie i ojcu jako osobach niezależnych, samostanowiących i wystrzegających się ideologii. Brak informacji okazał się bardziej pociągający niż możliwość ich uzyskania.

Świetnie natomiast z wyobrażeniem pamiętnikarki na temat jej rodziny korespondowało przekonanie, że „wątek przetrwania” – jak to ujęła – był przekazywany w linii żeńskiej: „po stronie panów zdarzały się bankructwa, pijaństwa i samobójstwa, ale po stronie pań – nigdy, w każdym razie nie do zatracenia” (GAL 8). Znamienne są postawy zajmowane przez przodkinie „panienki z Kępy” wobec zagrożenia. Babcia Kazia (Mieczysława Kazimiera Sztechman z Lipowskich) na wieść o wkroczeniu Niemców do Warszawy zamiast się załamać, zajęła się aprowizacją i nie tylko sama nie dała się zabić ani nie umarła z głodu, ale także dokarmiła rodzinę (zob. GAL 7). „Ciotko-babka Zofia Arciszewska – primo voto hrabina Raczyńska, secundo voto generałowa Arciszewska” (NPN 53) nadal prowadziła założoną w dwudziestoleciu międzywojennym kawiarnię Sztuka i Moda, w której mimo zakazu

30 A. Osiecka, *Na wolności...*, s. 67.

cenzury grano polski repertuar. Po wojnie zaś, gdy sytuacja polityczna w kraju uniemożliwiła jej życie w zgodzie z własnymi przekonaniem, wyemigrowała i stała się jedną z barwniejszych postaci londyńskiej Polonii. Z kolei Maria Osiecka, zwykle załężniona i wycofana, kiedy po upadku powstania warszawskiego trafiła wraz z rodziną do obozu przejściowego w Pruszkowie, postanowiła stworzyć swojej ośmioletniej córce pozory normalności, „przywlokła skądś wyszczerbioną puszkę, wsadziła w nią kawałek badyła i powiedziała do ojca: «U nas jest najładniej, prawda, Wiktor?»” (GAL 78).

Warto tę anegdotę odnotować z kilku powodów. Przede wszystkim autorka *Galerii potworów* unikała pisania o swojej matce, która przeważnie funkcjonowała w tekstowym rozmyciu. Kiedy w *Rozmowach w tańcu* nabrała wyrazistszych kształtów, zwizualizowała się jako kobieta głęboko nieszczęśliwa, najpierw porzucona przez matkę, potem przez męża, zaborcza, pragnąca za wszelką cenę zatrzymać przy sobie dziecko, a do tego wiecznie zatrwożona: „Mama, niedotulona, nigdy nie wyzbyła się strachu przed życiem. Teraz całe dni spędza w szlafroku. Ten szlafrok to jest jej marzenie o pieluszcze” (RWT 7) – pisała pamiętnikarka. Popowstaniowa anegdota zasługuje zatem na uwagę również dlatego, że pokazuje inne oblicze Marii Osieckiej – troskliwej matki podejmującej wszelkie (nawet absurdalne) działania, by odgrodzić córkę od traumatyzującej rzeczywistości. Co ciekawe, we wspomnieniach poetki występowała w tej archetypicznej roli rzadko i wyłącznie pod warunkiem dokooptowania drugiego aktora uwikłanego w rodzinne mistyfikacje. Pozostawione bez odpowiedzi pytanie „prawda, Wiktor?” fastrygowało figury dziecka, matki i ojca nicią, która okazała się jednak zbyt słaba, żeby scalić rodzinę³¹.

Pora wrócić do postawionej we wstępie tezy, że przemilczanie może być strategią obronną, której wykorzystywanie pamiętnikarka maskowała za pomocą tematów zastępczych – autobiograficznych ersatzów. O ile bowiem w swoich wspomnieniach nie poświęciła wiele uwagi matce, o tyle dużo pisała o historiach zaczerpniętych z barwnego życia

31 Wiktor Osiecki w 1951 roku przestał ukrywać swoją zażyłość z Józefiną Pellegrini i wyprowadził się z mieszkania Osieckich przy Dąbrowieckiej, zob. K. Felberg-Sendecka, *Kalendarium życia, twórczości i recepcji dzieła Agnieszki Osieckiej* [w:] *Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, wyb., red., oprac. K. Felberg-Sendecka, Warszawa 2015, s. 561.

Wiktora Osieckiego – kosmopolity, który „liczył po niemiecku, mówił po polsku, a czytał tylko partytury i pamiętniki” (RWT 210); pianisty występującego „na dancingach i w filharmoniach Lwowa, Budapesztu, Capri, Wiednia, Berlina, Warszawy” (RWT 8); ojca budzącego w córce wdzięczność i podziw, ale też strach i niejednokrotnie pogardę. Nic dziwnego, że próbując nazwać swoją relację z rodzicami oraz wynikające z niej konflikty wewnętrzne, Osiecka tak często posługiwała się dupleksem. Inaczej nie mogłaby oddać ambiwalencji uczuć, której doświadczała od dzieciństwa.

Księżniczka i cyganka – dupleks

Krytyczne spojrzenie na intymistykę Osieckiej może doprowadzić do wniosku, że tak naprawdę pisarka zagospodarowała literacko tylko dwa etapy swojego życia: dzieciństwo (pobieżnie) i młodość (dokładniej), niemal całkowicie „zaniemówiła” zaś na temat dojrzałości i starości³². Poddanie autokreacyjnej obróbce pierwszej połowy życia i stopniowe wygaszanie zwierzeń w latach 60. wiąże z jednej strony z wyznawanym przez pamiętnikarkę kultem młodości, z drugiej zaś – z odczuwanym przez nią paraliżującym strachem przed nadejściem starości bądź – co nawet bardziej prawdopodobne – przed uzmysłowieniem sobie jej nadejścia. Dwa lata po ukończeniu *Szpetnych czterdziestolnich* i równocześnie dwa lata przed swoimi pięćdziesiątymi urodzinami wyznawała w rozmowie z Andrzejem Wróblewskim: „staram się prowadzić tryb życia młodego człowieka, snuć plany, żyć w podnieceniu, rozgorączkowaniu, więc wspomnianie to dla mnie coś takiego, jakby mi ktoś chomąto na szyję zarzucił”³³. Mimo to w kolejnych latach nie tylko nie wyrzekła się roztrząsania przeszłości, lecz także oddała mu się z jeszcze większą gorliwością. Być może zrozumiała, że eksponując skłonność do oglądania się za siebie, odwraca uwagę od niechęci, którą budziło w niej mierzenie się z przyszłością. Stojące przed poetką lustro,

32 Fazy życia podaję za Małgorzatą Czermińską, zob. też, *Przestrzenne odniesienia...*, s. 11–39.

33 *Agnieszka Osiecka o wspomnieniach*, rozmowę przeprowadził IBIS, „Życie Warszawy” 1984, nr 255, s. 7.

bezlitośnie pokazujące upływ czasu i posiwiały koński ogon, stwarzało większe zagrożenie niż krępujące ruchy chomąto, dzięki któremu przynajmniej we wspomnieniach mogła znowu stać się naturalną blondynką. *Quasi*-autobiograficzna narracja Osieckiej rozgrywała się zatem między jarzmem i zwierciadłem – dwoma symbolami wyznaczającymi nieprzekraczalne granice zwierzenia.

Stosunkowo bezpieczne było pod tym względem wracanie pamięcią do czasów „rozhecowanego dzieciństwa” (zob. sc 146), przy czym Osiecka pisała niewiele (lub prawie nie pisała) o traumatycznych przeżyciach: wojnie, obozie pracy w Sankt Pölten, do którego trafiła wraz z rodzicami po upadku powstania warszawskiego z obozu przejściowego w Pruszkowie, czy o stołecznym gruzowisku zastanym po powrocie w czerwcu 1945 roku. Narracyjną ostrość złapała dopiero na etapie wspomniania swojej pierwszej szkoły: „pięćdziesiątka dzieci w jednej klasie, kałamarze, zajaczki z UNRRY [...], pończochy w prążki, wycieczki ciężarówkami. [...] Chuligan Maniek, hrabianka Rzewuska” (RWT 8) – wymieniała jednym tchem niczym w dziecięcej wyliczance³⁴. Zestawiając (zresztą tendencyjnie) figury chuligana i hrabianki, zwracała uwagę na znamienne dla powojnia rozszady społeczne, przy czym nie chwaliła ich ani nie krytykowała. Oświeślała punktowo wyrwane z kontekstu skrawki codzienności, by inne (te bardziej bolesne, jak romans ojca z Józefiną Pellegrini lub wstydlive, jak własna wzmożona aktywność w Związku Młodzieży Polskiej) ukryć w dyskretnym półcieniu. Wyraźnie widać tu działanie omówionego przez Connertona „zapomnienia koniecznego do zbudowania nowej tożsamości”³⁵.

„Wypowiedź oznacza [...], że zawsze jest więcej do powiedzenia i do niepowiedzenia”³⁶ – uznała Janet Verner Gunn, analizując granice „sytuacji autobiograficznej”. Rewersem mówienia wydaje się zatem zaniemówienie, które w przypadku „panienki z Kępy” mogło

34 Przemysław Czapliński uznał wyliczenie za jedną z najważniejszych metod odzyskiwania przeszłości: „Nostalgik [...] jest przekonany, że jego enumeracja to słowo wyruszające w pościg za przeszłością. Przeszłość poręcza tutaj za enumerację, w przeszłości jest zakotwiczona prawda wyliczenia”, P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 31.

35 P. Connerton, *Seven Types of Forgetting...*, s. 62.

36 J. Verner Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, tłum. J. Węgrodzka [w:] *Autobiografia...*, s. 151.

oznaczać, że kiedy rekonstruowała swój życiorys na potrzeby książek, świadomie eliminowała z opowieści trudne fragmenty, uznawszy je za źródło nieprzerabialnego na literaturę bólu. Równie dobrze to celowe milczenie mogło jednak wynikać z nabytej w domu umiejętności odcinania się od prawdziwego życia i niedostrzegania problemów, za co autorka *Rozmów w tańcu* obwiniała swoich rodziców:

ojciec, przy niemej zgodzie mamy, ukrył mnie pod kloszem. Zbudował szczerłą barykadę między mną a światem: chodziłam na francuski i niemiecki do pani Heller [...], jeździłam taksówką na angielski do metodystów, a pływać uczyła mnie instruktorka, pani Buba. Ojciec chciał nawet, żebym się nauczyła prowadzić szybowiec, ale nas strażnik wyrzucił. Aha, nie wolno mi było czytać gazet! (RWT 8)

– notowała po latach, trochę kpiąc, a trochę oskarżając. Dorastała w poczuciu wyjątkowości, od najmłodszych lat dystansowała się (za namową Wiktora Osieckiego) od religii, polityki i ideologii³⁷, ponieważ przygotowywała się do roli „mistrza życia” (zob. RWT 208), którą wybrał dla niej ojciec. Nie przewidział jednak, że przyzwyczajona do ciągłego buntu i dojrzewająca „w jakichś konwulsjach” (RWT 111) niepokorna pannica odrzuci wytyczoną przez rodziców drogę, by na zasadzie zaprzeczenia poszukać własnej, a kilka lat przed śmiercią następująco skwitować poczynania ojca: „wychowywał mnie na księżniczkę, ale go nie posłuchałam i zostałam cyganką”³⁸.

Przyjęcie takiej binarnej perspektywy wydaje się jednak niesłuszne, ponieważ w naturze Osieckiej leżało łączenie sprzeczności, nie zaś negowanie jednej postawy, by afirmować drugą. Od najmłodszych lat miała w zwyczaju integrowanie tożsamościowych opozycji, czyli tworzenie nowej jakości z tego rodzaju antynomii. PRL-owska szkoła powinna była wychować ją na przykładną zetempówkę, ale przedwojenne nauczycielki z żeńskiego gimnazjum im. Marii Skłodowskiej-Curie,

37 „Prócz zwalczania pospolitości ojciec zajmował się wojowaniem z trzema innymi potęgami: z Kościołem, z komunistami i z patriotami”, RWT, s. 209. Matka z kolei „wypowiedziała chłopcom cichą i upartą wojnę”, RWT, s. 27.

38 M. Terlecka-Reksnis, *Agnieszka Osiecka. Miesiąc za miesiącem* [w:] tejsze, *Soc, pop, post. Portrety gwiazd*, Kraków 2013, s. 20.

do którego uczęszczała od 1948 roku, nie chciały do tego dopuścić. Przekazywały zdeorientowanym nastolatkom wiedzę o klasycie światowej literatury (z przekonania), a równocześnie zachęcały do lektury dzieł Karola Marksa (częściowo z obowiązku). Specjalizowały się w kształceniu dobrze ułożonych dziewcząt, dbały więc zarówno o treść, jak i o formę, dlatego – jak wspominała pisarka – „już w okolicy matury [...] zaczynały nam mówić «panno» albo «pani»” (GAL 197–198). Nic dziwnego, że Osiecka popadła w obsesję dwoistości, skoro bezustannie stawiała przed wyborami: szlachcianka czy kundel, księżniczka czy cyganka, przedwojenna panienska czy postępową zetempówka. W swoich „dorosłych” *quasi*-autobiograficznych książkach milczała o przynależności do ZMP i piastowanych tam funkcjach, między innymi kierowniczką agitacyjno-propagandowej czy sekretarki koła³⁹. Niewiele pisała też o latach spędzonych na treningach pływackich bądź o poznanym na basenie Legii „andrusie z Czerniakowa”⁴⁰ – Stachu Kowalskim, z którym była związana w czasach szkolnych i na początku studiów, chociaż równocześnie flirtowała z kilkoma innymi kolegami⁴¹.

O tym, co tak naprawdę zajmowało wówczas „panienkę z Kępy”, można się dowiedzieć z jej młodzieńczych dzienników opublikowanych przed kilkoma laty bez cenzury, a nawet – decyzją redaktorki – bez skorygowania błędów językowych czy usunięcia stylistycznych niezręczności. Już z pierwszego tomu wyłonił się obraz zapracowanej, rozchwytywanej i znającej swoją wartość dziewczyny, która – jak streścił Andrzej Zieniewicz:

gania na angielski do metodystów, pomaga mamie w kłopotach z ojcem, [...] jest zdolna do przyjaźni i marzy o twórczości, [...] ogniskuje wokół siebie zainteresowanie każdego chłopaka na horyzoncie i zazdrość koleżanek, czyta literaturę w trzech językach, zakochuje się (średnio kilka

39 Te informacje podaję za Felberg-Sendecką, *taż*, *Kalendarium życia, twórczości i recepcji...*, s. 561.

40 A. Osiecka, *Dzienniki. T. 1, 1945–1950...*, s. 58.

41 Na marginesie warto dodać, że w *Na wolności...* tytuł swojego „pierwszego chłopca” przyznała dopiero poznanemu w Studenckim Teatrze Satyryków Andrzejowi Jareckiemu, unieważniając tym samym liczne flirty, romanse i związki, w tym wcześniejszą dwuletnią relację z Witoldem Dąbrowskim, który wprowadził ją do teatralnego środowiska, zob. A. Osiecka, *Na wolności...*, s. 39.

razy w roku), tańczy, wyrabia sobie polityczne poglądy, jest aktywistką ZMP (z przeszkodami zresztą), startuje w zawodach pływackich, wyjeżdża do Wiednia i w Karkonosze na narty⁴².

Nie należy zakładać, że relację spisywaną na gorąco cechowała mniejsza zawartość autokreacji niż tę rekonstruowaną po latach, ponieważ w obu przypadkach (pisanego regularnie dziennika oraz retrospektywnego pamiętnika) Osiecka miała na uwadze jakąś instancję odbiorczą, więc nie pozwalała sobie na pełną szczerość⁴³. Najważniejsza różnica tkwi jednak w perspektywie snucia opowieści: o ile bowiem we wspomnieniach pisarka stawiała sobie za cel ukazanie grupy („my”), o tyle centralną postacią diariusza uczyniła siebie samą („ja”). Jej młodzieńczym zapiskom można wiele zarzucić, gdyż bywają przegadane, egzaltowane i naiwne, ale należy pamiętać, że są „charakterystyką PRL-u spisywaną przez dziecko PRL-u”⁴⁴, na co zwracał uwagę Zieniewicz. Chęć reformowania panującego ustroju, tęsknota za dwudziestolecim międzywojennym i wynikające z tego pozy zrodziły się znacznie później, zapewne dopiero na studiach, czemu „panienka z Kępy” dała wyraz w kolejnych tomach dziennika oraz w swoich późniejszych utworach *poli*-biograficznych.

„Trochę o mnie, trochę o kolegach” – kolaż

Zasadnicza opowieść o formacji kulturowej zaczyna się tam, gdzie kończy się dzieciństwo. Chociaż trudno jednoznacznie wskazać cezurę oddzielającą je od młodości, zaryzykuję twierdzenie, że w przypadku autorki *Szpetnych czterdziestoletnich* tę umowną granicę stanowił rok 1952, kiedy – jak relacjonowała *poli*-biografka, stosując typową dla opisywania tego okresu strategię kolażu – „Cała nasza gromadka, przeważnie inteligenckie dzieci, wepchnęliśmy się jakoś na medycynę, dziennikarkę i tym podobne” (s. 220). Jest to teza ryzykowna, ponieważ

42 A. Zieniewicz, *Ukryta autobiografia. Agnieszki Osieckiej dzienniki ze środka stulecia* [w:] A. Osiecka, *Dzienniki. T. 1, 1945–1950...*, s. 6.

43 Swoje młodzieńcze dzienniki regularnie pokazywała koleżankom i (rzadziej) kolegom.

44 A. Zieniewicz, *Ukryta autobiografia...*, s. 5.

w konsekwencji przyjęcia przez Marię i Wiktora Osieckich omówionego wcześniej modelu wychowania ich zdolna córka zrealizowała podstawę programową znacznie szybciej niż większość jej rówieśników, a maturę oraz egzamin wstępny na Wydział Filozofii Społecznej⁴⁵ Uniwersytetu Warszawskiego zdała ponad dwa lata przed osiągnięciem pełnoletniości. W tym przypadku zawieszenie kryterium wieku wydaje się jednak uzasadnione, bo chociaż w chwili rozpoczęcia studiów dziennikarskich niespełna szesnastoletnia „panienka z Kępy” nie była jeszcze dojrzałą kobietą, to niewątpliwie nie była też już podlotkiem ani tym bardziej dzieckiem.

W intensywności życiowych doświadczeń i skali przemyśleń nie ustępowała wielu dorosłym, co można wiązać z atmosferą panującą w domu przy Dąbrowieckiej 25 bądź potraktować szerzej i odczytać jako znak czasów. Pokolenie pisarki, nazwane przez Zieniewicza „pokoleniem okularników, jeśli nie od piosenki Agnieszki, to od ciemnych szkieleł Zbyszka”⁴⁶, wydaje się bowiem z jednej strony przedwcześnie dojrzałe, a z drugiej – przerażone perspektywą dorosłości, tkwiące „bez końca w stylu «dziewczyny-chłopaki-ooo»” (sc 76), jak ujęła tę kwestię *poli*-biografka. Zapewne przez wybór poetyki wiecznej młodości jej rówieśnicy odreagowywali brutalne przerwanie dzieciństwa, ale też leczyli „kompleks «młodszych braci Kolumbów»”⁴⁷. Zastygali mentalnie w nastoletniości, jakby w ten sposób chcieli udowodnić, że ich wojenna bierność wynikała wyłącznie z metryki. Generacyjne lęki i kompleksy odreagowywali zaś na różne sposoby, przy czym Osiecka skupiła się na ukazaniu dwu dominujących w jej środowisku metod, czyli ucieczki w sztukę oraz zaangażowania w budowę nowego ustroju, które – jak sądzę – także kompensowało brak aktywności militarnej (bojowe postawy w strukturach ZMP można traktować jako substytut walki na froncie).

Pisarka chętnie wykorzystywała przeżycia pokoleniowe, by „rozpłynąć się” w ich ogólności, czego świetnym przykładem jest początek *Rozmów w tańcu*:

45 Osiecka błędnie podawała, że studiowała na Wydziale Dziennikarskim, zob. sc 143.

46 A. Zieniewicz, *Ukryta autobiografia...*, s. 7.

47 B. Rudnicki, *Marek Hłasko*, Warszawa 1983, s. 175.

ONA: Data urodzenia?

JA: 1936.

ONA: Urodziłaś się przed wojną...

JA: Była o tym piosenka. Trochę o mnie, trochę o kolegach: Urodziłam się przed wojną, pod jesień, nie pamiętam, jak wyglądał ten wrzesień, ojciec się trudnił, matka przy mężu, bladzi i smutni – Hitler zwyciężył. – W okupację jadłam brukiew, stać nas było też na cukier... – potem płomienie, strach, dużo krzyku... – front, wyzwolenie... – nie ma już fryców (RWT 7).

Chociaż „ONA” zapytała o datę urodzenia, to „JA” podała sam rok, a tekst piosenki zatytułowanej *Życiorys*⁴⁸ wykorzystała jako swego rodzaju zasłonę dymną, jakby Osiecka już na pierwszej stronie tego nietypowego wywiadu chciała przedstawić siebie w roli generacyjnej figurantki, która pisze „trochę o sobie” i „trochę o kolegach” urodzonych w zbliżonym momencie historycznym, a przez to mierzących się z podobnymi trudnościami oraz naznaczonych przez te same traumy. Z perspektywy przynależności do danego pokolenia czas przyjścia na świat jest oczywiście znaczący, lecz zanim generacyjne wyróżniki się ujawnią i utrwalą, musi minąć kilkanaście lat. Dopiero w młodości, którą socjologowie, w tym Hanna Świda-Ziemba, uważają za „fazę kształtowania światopoglądu”⁴⁹, jednostka konstituuje samą siebie oraz określa zasady swojego funkcjonowania w grupie, kładąc podwaliny zarówno pod tożsamość własną, jak i zbiorową.

Obraz tożsamości zbiorowej Osiecka odmalowała dzięki strategii kolażu, tworząc narrację *poli*-biograficzną, „ przyczynek do biografii pokolenia”⁵⁰ – jak mógłby powiedzieć Andrzej Drawicz. W tym miejscu bardziej niż metamorfoza rówieśników poetki będzie mnie jednak interesować jej emocjonalne, polityczne i artystyczne dojrzewanie w czasie spędzonym na – jak lubiła powtarzać – „najbardziej upolitycznionym wydziale w kraju” (zob. s. 144). Kluczowe momenty tego procesu przypadały bowiem na kolejne lata studiów, chociaż ważniejsze od

48 A. Osiecka, *Życiorys* [w:] *też*, *Nowa miłość...*, t. I, s. 222.

49 H. Świda-Ziemba, *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2011, s. 12.

50 A. Drawicz, *Wczasy pod lufą*, Warszawa 1997, s. 60.

gromadzonych w indeksie podpisów i pieczętek okazały się doświadczenia zdobywane poza salą wykładową, które katalizowały i tak przyspieszone dojrzewanie Osieckiej. Można zaryzykować metaforę, że od immatrykulacji aż do obrony pracy magisterskiej zatytułowanej *Powojenne inscenizacje Czechowa w Polsce* adeptka dziennikarstwa wykonała swojego rodzaju samokształceniowy plan pięcioletni, przy czym jej początkowe wyobrażenia o jego realizacji znacząco rozminęły się z rzeczywistością.

Najpierw nastąpiła faza demontażu (1952–1954), czyli czas dekonstrukcji tożsamości, negocjowania dotychczasowych przekonań i rewidowania planów, następnie zaś – faza (re)montażu (1954–1957), czyli okres ponownego samookreślenia się na podstawie nowo wykształconych poglądów. W efekcie tych przewartościowań przesunęła się granica oddzielająca niepojęte od zrozumiałego, obce od swojego oraz niewykonalne od możliwego. Osiecka opuszczała uniwersyteckie mury jako obiecująca autorka, ale warsztatu pisarskiego nie zawdzięczała wykładowcom, tylko własnemu talentowi oraz ciężkiej pracy w kilku redakcjach („Głos Wyrzeża”, „Po Prostu”, „Sztandar Młodych”) i w Studenckim Teatrze Satyryków. Jej droga do artystycznego zaistnienia była kręta: wiodła przez wybuchy entuzjazmu i zniechęcenie, zaangażowanie i obojętność, związki i rozstania, przyjaźnie i rozczarowania. Łatwość zaniemówienia, tak charakterystyczna dla intymistyki Osieckiej, może wynikać ze świadomości, że jej wybory bywały kontrowersyjne. O części życiowych meandrow pamiętnikarka pisała w utworach *quasi*-autobiograficznych, o części wołała milczeć, wykorzystując fakt, że to, co zostaje za zakrętem, znika z horyzontu. Łatwiej zaś milczeć o tym, czego nie widać.

Ponieważ Osiecka nie posługiwała się ciągłą narracją autobiograficzną, lecz stawiała na poetykę fragmentu, konieczne wydaje się uporządkowanie pewnych zdarzeń z życia pisarki oraz ich pobieżne omówienie. Zacznę od chwili, w której trzymana pod kloszem (a przez to dysponująca ograniczoną wiedzą o świecie) „panienka z dobrego domu” dokonywała wyboru studiów:

Na pewno na decyzję moją wpłynęło przeczytane gdzieś zdanie [Egona Erwina – P.P.] Kisch: „Dziennikarstwo jest najlepszą szkołą dla pisarza”...
[...]. Poza tym naprawdę – chciałam pisać, a to za sprawą czarującej

polonistki naszej, pani [Stefanii] Różańskiej. Na koniec wreszcie uważałam się wtedy za osobę niesłuchanie lewicowych poglądów. Wybuchło to wtedy, kiedy lekcje nauki o społeczeństwie zaczęła prowadzić z nami profesor [Adela] Bornholtzowa (sc 144).

Nawet podczas planowania dalszych etapów edukacji kierowała się fałszywymi przesłankami oraz sprzecznymi motywacjami – szamotała się między marzeniem o artystycznej swobodzie a organizacyjną pryncypialnością, które chciała jakoś pogodzić. Wierzyła, że dzięki dziennikarstwu pisanie przestanie być wyłącznie jej sposobem życia i stanie się także sposobem na życie, tymczasem studia okazały się „ponure i nudno skowane lodami «obowiązującego programu»” (sc 122), a w większości nierozwijające ćwiczenia oraz wykłady były przeplatane obowiązkowymi zebraniem, pochodami i czynami społecznymi.

Pierwsze wstrząsy fazy demontażu świeżo upieczona studentka poczuła, gdy poznała koleżanki i kolegów z roku, a właściwie – kiedy zdała sobie sprawę, że większość z nich pochodzi z niższych warstw społecznych, co rzutowało zarówno na poziom nauczania, jak i panującą na wydziale atmosferę. Dała temu wyraz w dzienniku, gdy po kilku tygodniach zajęć notowała: „Straszne są stosunki na uczelni – nie wiadomo, kto jest «kumplem», a kto jest szpiclem”⁵¹. Do matury Osiecka otaczała się głównie inteligentami z Saskiej Kępy oraz zawodnikami z elitarnego klubu sportowego CWKS, przy których czuła się swobodnie, wśród których pozwalała sobie na szczerość (często graniczącą z impertynencją) i nie musiała cenzelować słów. Nagle znalazła się w grupie „młodzieży z prowincji, z awansu społecznego, ze wsi, z ZMP”, wśród której „płatały się tzw. grupki inteligenckie”⁵² – tłumaczył Wojciech Solarz. Poczula się elementem obcym klasowo, by posłużyć się terminologią z tamtych lat, w związku z czym wykształciła swoisty środowiskowy kompleks wyższości, wykorzystany później przeciwko niej przez działaczy ZMP.

51 A. Osiecka, *Dzienniki i zapiski*. T. 3, 1952, red. K. Felberg-Sendecka, Warszawa 2015, s. 476.

52 B. Michalak, *Na zakręcie...*, Warszawa 2001, s. 28.

Według Świdy-Ziemby młodzieży wpajano wówczas przekonanie, że „świat społeczny w Polsce dzielił się na inteligencję i lud”⁵³, co miało skłaniać do integracji, a prowadziło do antagonizowania obywateli. Mimo że Osiecka już w szkole powszechnej zdawała sobie sprawę, że do jednej klasy może uczęszczać zarówno chuligan, jak i hrabianka, to dopiero na uniwersytecie przekonała się o skali zjawiska. Spędzanie czasu z kolektywem, któremu pomagała w nauce, jedynie wzmacniało dysonans i uświadamiało „panience z dobrego domu”, że startowała w dorosłość z uprzywilejowanej pozycji. W pierwszym odruchu postanowiła jakoś to wrażenie zatrzeć, dlatego próbowała zacieśniać więzi, jeszcze gorliwiej głosiła idee solidarności społecznej i powtarzała z mocą: „jestem socjalistką utopijną” (sc 144). Być może nawet sama w to uwierzyła. We wrześniu 1952 roku chwaliła się w diariuszu piątką zdobytą na pierwszych ćwiczeniach z marksizmu⁵⁴, w październiku w sporze z rodzicami gorąco broniła tak zwanych pozycji marksistowskich⁵⁵, ale już w grudniu sygnalizowała zmęczenie nadmiarem tych treści w planie zajęć⁵⁶. Zamiast się asymilować, prymska ulegała swoistej dysymilacji kulturowej – oddalała się od ludu i coraz trudniej przychodziło jej maskowanie własnego pochodzenia.

Można uznać, że na pierwszym roku studiów zaliczyła kurs o nazwie propedeutyka deideologizacji, dzięki któremu zyskała nieco doktrynalnego dystansu niezbędnego do podniesienia się po „sprawie koleżanki Osieckiej”⁵⁷, początkowo nazywanej „sprawą podpisową”⁵⁸. Proces rozpoczął się bowiem, gdy w listopadzie 1953 roku wyszło na jaw, że Janusz Gazda (ówczesna sympatia Osieckiej) podrabiał w indeksach podpis jednego z wykładowców. Większość studentów zamieszanych w tę aferę złożyła przekonujące samokrytyki, dlatego pozwolono im zostać zarówno na uczelni, jak i w ZMP. Tylko „panienka z Kępy” nie zdołała przekonać komisji dyscyplinarnej o swojej niewinności:

53 H. Świda-Ziemba, *Urwany lot. Pokolenie inteligenckiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiątek z lat 1945–1948*, Kraków 2003, s. 45.

54 Zob. A. Osiecka, *Dzienniki i zapiski*. T. 3, 1952..., s. 418.

55 Zob. tamże, s. 465.

56 Zob. tamże, s. 522.

57 A. Osiecka, *Testament*, maszynopis, s. 7, online: <https://polona.pl/item/testament-nigdy-nie-bylam-powazna,NjE1MDI0Njk/3/> [dostęp: 6.05.2020].

58 Tamże, *Dzienniki i zapiski*. T. 4, 1953, red. K. Felberg-Sendecka, Warszawa 2017, s. 397.

Na zebraniu, na którym wyrzucono mnie z ZMP, było ponad sto osób. Ludzie wstawali i przemawiali, niektórzy kompletnie bez sensu, myśląc mnie z innymi koleżankami. Dołożyli mi sporo: że jestem agentem Radia BBC (nieprawda), że mamy w domu biały telefon (prawda; z ciuchów), że chodzę do kościoła (wtedy: nieprawda), że śmiałam się na masówce po śmierci Stalina (nieprawda) (sc 147).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że rozpieszczona „panienka z dobrego domu” padła ofiarą systemu: mimo swojego oddania dla idei została okrzyknięta burżujką, kosmopolitką i wicherzycielką. Do tego nikt nie uwierzył w jej chęć poprawy, co uważam za najsilniejsze tąpnięcie fazy demontażu i główną przyczynę ostudzenia politycznego zapachu Osieckiej. Z przejściem notowała 6 marca 1953 roku w swoim dzienniku „Umarł Józef Stalin”⁵⁹, a zaledwie kilka miesięcy później – 28 grudnia: „Umarł Julian Tuwim”⁶⁰, nieświadomie przypieczętowała więc przeniesienie zainteresowania z walki o ustrój na troskę o nastrój.

Tymczasem do Polski zaczęły docierać pierwsze oznaki odwilży. Wiosną 1954 roku niepokornej studentce zwrócono legitymację ZMP, a latem wysłano ją na praktyki do „Głosu Wybrzeża”, gdzie – wbrew jej licznym obawom – nie została potraktowana jak „wróg ludu”, lecz jak zdobywająca doświadczenie stażystka, a przy okazji inteligentna i atrakcyjna młoda kobieta. Rozpoczęła się faza (re)montażu, w której przyszła ikona polskiej piosenki uwierzyła, że „biegnąc prędko i uważnie, można traktem Sztuki dobiec do traktu Zmiany” (sc 14) – jak relacjonowała w *Szpetnych czterdziestoletnich*. Po powrocie z Trójmiasta obejrzała w Studenckim Teatrze Satyryków program składany zatytułowany *Prostaczkowie*, wiosną 1955 roku wybrała się na *Konfrontację*, którą skrytykowała w kąśliwej recenzji dla „Po Prostu”, a kilka miesięcy później razem z Wojciechem Solarzem założyła Dziennikarską Spółdzielnię Satyryczną. Szybko jednak zdała sobie sprawę, że ich przedstawienia nie wytrzymują porównania z STS-owskimi, które chwalili wybitni reprezentanci świata sztuki, nauki i polityki, a nie wyłącznie koledzy z wydziału. Przy pierwszej nadarzającej się okazji przyszła więc wraz z Witoldem Dąbrowskim na próbę STS-u, a potem bez większych

59 Tamże, s. 110.

60 Tamże, s. 436.

sentymentów porzuciła DSS, by dołączyć do swoich dotychczasowych rywali jako debiutująca autorka tekstów lirycznych. *Piosenka o kolorach*, pod której rękopisem widnieje data 3 listopada 1955 roku, spodobała się zespołowi i weszła do programu o znamienym tytule *Myslenie ma kolosalną przyszłość*. Tym sposobem koło się zamknęło: Osiecka zdecydowała się na dziennikarstwo, bo marzyła o pisaniu, lecz studia nie zbliżyły jej do osiągnięcia celu. Dopiero dzięki poznanemu na uczelni środowisku trafiła do teatru, który dla wielu młodych twórców, w tym dla niej, okazał się trampoliną do kariery. Innymi słowy, niefortunnie wybrany kierunek studiów w przedziwny sposób doprowadził „panienkę z Kępy” do wymarzonego zawodu, chociaż jej do niego nie przygotował.

Dzięki STS-owi mogła nadrobić zaległości wyniesione z domu, w którym rodzice nie wpoili jej „postawy społecznej” (zob. RWT 15), ale też z uczelni, gdzie na przymus wytwarzania więzi reagowała dysymilacją kulturową, czuła się coraz bardziej wyobcowana i samotna, chociaż wokół niej nigdy nie brakowało ludzi. Na pytanie „Co dał ci STS?”, zadane przez Ryszarda Pracza już po zamknięciu działającego dwadzieścia jeden lat teatru, odpowiedziała krótko: „Zdolność do przyjaźni”⁶¹. Było w tym środowisku coś szczególnego, co sprawiało, że młodzi ludzie poświęcali cały swój wolny czas, a często również ostatnie pieniądze, żeby tworzyć przedstawienia. Ci, którzy nie odkryli w sobie talentu pisarskiego, kompozytorskiego, aktorskiego czy scenograficznego, zajmowali się zaopatrzeniem, obsługą świateł bądź sprzedają biletów, byle tylko przebywać na orbicie STS-u. Andrzej Drawicz analizował ten paradoks w autobiograficznej książce *Wczasy pod lufą* i doszedł do wniosku, że ze względu na „ducha kolektywizmu” stali się „rodzajem idealnej grupy studenckiej, zrealizowanym marzeniem kolegów-aktywistów”⁶².

Tę łatwość identyfikacji z grupą można wiązać z faktem, że młodych ludzi spotykających się w świetlicy Domu Studenta przy Krakowskim Przedmieściu, a potem w gmachu przy Świerczewskiego, wiele łączyło. Zasadnicza większość z nich miała „inteligentkie rodowody i pewien aktywnie myślący, a więc jednak krytyczny stosunek do socjalizmu”⁶³ –

61 R. Pracz, *Teatr Satyryków STS (1954–1975)*, Warszawa 1994, s. 173.

62 A. Drawicz, *Wczasy pod lufą...*, s. 60.

63 Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2000, s. 49–50.

jak zaznaczał Marek Nowicki. Dobre maniery wynieśli z domów, w których znalazłyby się i pochowane po kredensach srebra rodowe, i podniszczone pianina, i odbudowane po wojnie księgozbiory, tyle że woleli się z tym nie afiszować, żeby nie narazić się na zarzut „drobnomieszczańskiego odchylenia” (por. sc 107). Nie zapominali o swoich przedwojennych korzeniach, ale czuli się również dziećmi Października. Uprawiali „lirykę obywatelską” (zob. RWT 15) (termin przypisywany Andrzejowi Jareckiemu), nazywali się „gazetą polityczną”, pisali skecze i protest songi ośmieszające nową rzeczywistość, lecz – jak wielokrotnie podkreślała *poli*-biografka – upominali się „o korektę stosunków «w ramach istniejącego systemu»” (sc 65), nie zaś o jego obalenie. Od zetempowców z akademickiego otoczenia „panienki z Kępy” różnili się przede wszystkim zdolnością do samodzielnego myślenia, chęcią kwestionowania zastanych układów oraz tym, że inteligencję odziedziczyli, a nie nabyli. W słusność nowego ustroju wierzyli jednak równie mocno, zwłaszcza w czasie odwilży, kiedy ta wiara nie graniczyła jeszcze ze skrajną naiwnością ani nie wynikała z konformizmu.

Musieli dorosnąć, aby pojąć złożoność sytuacji i odkryć komplikującą ją fałsz, przy czym – co sygnalizowałam wcześniej – część z nich desperacko broniła się przed tym procesem i wołała karmić się złudzeniami niż gorzką prawdą, której dostrzeżenie oznaczało zakończenie pewnego etapu życia. Zaryzykuję stwierdzenie, że autorka *Okularników* nie bez przyczyny tak dokładnie zreferowała swoje młodzieńcze poglądy, mimo że wielu jej rówieśników wymazywało ten czas z fabularyzowanych biografii bądź reinterpretowało swoje ówczesne postawy. Bezkompromisowa walka o reformowanie socjalizmu wydaje się bowiem tematem zastępczym, autobiograficznym ersatzem, który odwraca uwagę od tematu przemilczanego, czyli od działań opozycyjnych w latach 70. i 80.

Kiedy kolegów Osieckiej szkalowano, obejmowano zapisem cenzury bądź internowano⁶⁴, jej piosenki zdobywały pierwsze miejsca na listach przebojów, co wzbudzało, a w niektórych środowiskach do dziś wzbudza, kontrowersje. Wprawdzie niekiedy poetka komentowała w swoich

64 Ze środowiska STS-u internowani byli między innymi Jerzy Markuszewski, Andrzej Drawicz, Maciej Rayzacher. Osiecka mocno przeżywała również uwięzienie Adama Michnika, dla którego prowadziła w tym czasie dziennik wydany w 2008 roku pod tytułem *Na wolności. Dziennik dla Adama*.

tekstach bieżące wydarzenia: utwór *W żółtych płomieniach liści*⁶⁵ odnosił się do wydarzeń Marca '68, a *Pijmy wino za kolegów*⁶⁶ i *Orszaki, dworaki*⁶⁷ powstały w reakcji na stan wojenny. Były to jednak komunikaty niejednoznaczne, zaszyfrowane, nadane alfabetem zrozumiałym tylko dla niektórych „szpetnych czterdziestoletnich”, a do tego w jakimś sensie noszące znamiona infantylizmu autorki:

Ominęło mnie coś bardzo ważnego: dojrzewanie mego pokolenia. Po prostu żyłam tak, jakby nie było siedemdziesiątego szóstego roku. Ludzie wtedy zaczęli rosnać jak na drożdżach, potęgniały protesty społeczne, coraz wyraźniej rysowała się potrzeba totalnej odmiany, a ja wciąż grzebałam się w tak zwanym socjalizmie o ludzkiej twarzy. Michnik kiedyś powiedział: „Agnieszka nigdy nie rozumiała demokratycznej opozycji lat siedemdziesiątych”. Święta racja (RWT 20–21).

Być może z powodu tego niezrozumienia w swojej narracji *poli*-biograficznej postanowiła skupić się na latach 50. i 60., kiedy polityczna niedojrzałość cechowała jeszcze większość pokolenia, a zatem łatwiej było rozproszyć odpowiedzialność za ideologiczne zaangażowanie. Temu między innymi służyła strategia kolażu, która pozwalała na wycofanie się do drugiego rzędu, by opowieść o formowaniu się generacji snuć z bezpiecznej i niezbyt eksponowanej pozycji. W efekcie tej rozszady pamiętnikarka ukrywała się w uogólnieniach, ale równocześnie zachowywała prawo do obnażania własnych ran, strupów i blizn wyniesionych z burzliwych lat 50. Na rozliczeniowe komentarze moralistów, krytyków i czytelników miała zaś gotową odpowiedź, że „Młodość jest potwornie ciężkim przypadkiem i chyba nie ma nikogo, kto by z tego wyszedł bez powikłań” (sc 154).

65 Zob. A. Osiecka, *W żółtych płomieniach liści* [w:] tejsze, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 280–281.

66 Zob. też, *Pijmy wino za kolegów* [w:] tejsze, *Nowa miłość...*, t. 1, s. 569.

67 Zob. też, *Orszaki, dworaki* [w:] tejsze, *Nowa miłość...*, t. 2, s. 366–367.

Bibliografia podmiotowa

- Osiecka A., *Galeria potworów*, Warszawa 2004.
 –, *Na początku był negatyw*, Warszawa 2014.
 –, *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 2005.
 –, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 2008.

Bibliografia przedmiotowa

UTWORY AGNIESZKI OSIECKIEJ

- Osiecka A., *Czarna wiewiórka*, Warszawa 1989.
 –, *Dzienniki. T. 1, 1945–1950*, wstęp A. Zieniewicz, red. K. Felberg, Warszawa 2013.
 –, *Dzienniki i zapiski. T. 3, 1952*, red. K. Felberg-Sendecka, Warszawa 2015.
 –, *Dzienniki i zapiski. T. 4, 1953*, red. K. Felberg-Sendecka, Warszawa 2017.
 –, *Na wolności. Dziennik dla Adama*, Warszawa 2008.
 –, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 1, 2, Warszawa 2009.
 –, *Testament*, maszynopis, online: <https://polona.pl/item/testament-nigdy-nie-bylam-powazna,NjEiMDIoNjk/3>.

KSIĄŻKI

- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, wstęp, red. R. Traba, Warszawa 2008.
 Błoński J., *Zmiana warty* [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978.
 Boym S., *Dyskomfort nostalgii* [w:] *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, tłum. E. Bałajewska-Miglus i in., red. K. Kończal, Warszawa 2014.
 Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
 Czermińska M., *Postawa autobiograficzna* [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

- , *Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii* [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015.
- Derlatka P., *Poezi piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012.
- Drawicz A., *Wczasy pod lufą*, Warszawa 1997.
- Gusdorf G., *Warunki i ograniczenia autobiografii*, tłum. J. Barczyński [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Hłasko M., *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 2014.
- Klejnocki J., *Życie jak poemat. O poezji Agnieszki Osieckiej* [w:] A. Osiecka, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 1, Warszawa 2009.
- Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, wyb., red., oprac. K. Felberg-Sendecka, Warszawa 2015.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.
- Michalak B., *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach*, Warszawa 2001.
- Potasińska P., „*Wielki spis marzeń, tęsknot i bzików*” – PRL we wspomnieniach Agnieszki Osieckiej [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017.
- Pracz R., *Teatr Satyryków STS (1954–1975)*, Warszawa 1994.
- Rudnicki B., *Marek Hłasko*, Warszawa 1983.
- Szymańska J., *Legenda w anegdocie zamknięta* [w:] *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, Poznań 2003.
- Świda-Ziemia H., *Młodziź PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2011.
- , *Urwany lot. Pokolenie inteligenckiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiątek z lat 1945–1948*, Kraków 2003.
- Terlecka-Reksnis M., *Agnieszka Osiecka. Miesiąc za miesiącem* [w:] *tejez, Soc, pop, post. Portrety gwiazd*, Warszawa 2013.
- Turowska Z., *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszka Osiecką*, Warszawa 2000.
- Verner Gunn J., *Sytuacja autobiograficzna*, tłum. J. Węgrodzka [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Winter J.M., *O milczeniu* [w:] *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, tłum. E. Bałtajewska-Miglus i in., red. K. Kończal, Warszawa 2014.

Zieniewicz A., *Ukryta autobiografia. Agnieszki Osieckiej dzienniki ze środka stulecia* [w:] Osiecka A., *Dzienniki. T. 1, 1945–1950*, wstęp A. Zieniewicz, red. K. Felberg, Warszawa 2013.

CZASOPISMA

- Agnieszka Osiecka o wspomnieniach*, rozmowę przeprowadził IBIS, „Życie Warszawy” 1984, nr 255.
- Connerton P., *Seven Types of Forgetting*, „Memory Studies” 2008, № 1 (1).
- Człowiek piszący*, z Agnieszką Osiecką rozmawia Grażyna Banaszkiwicz, „Tydzień” 1978, nr 7.
- Nie rozweselam, tylko pocieszam*, notowała Anna Frąckowiak, „Kurier Szczeciński” 1991, nr 248.
- Pytania o Tyrady*, zanotowała Małgorzata Dziergowska-Wendrychowska, „Gazeta Miasta Sopot” 1995, nr 24 (125).
- Rudzka Z., *Miłość w poszukiwaniu formy*, „Dialog” 2011, nr 6.
- Sobolewski T., *Kwiatek do kozucha. Rozmowa z Agnieszką Osiecką*, „Film” 1975, nr 51–52.
- Żyję intensywnie*, z Agnieszką Osiecką rozmawia Barbara Henkel, „Kobieta i Życie” 1986, nr 21.

Streszczenia

Michał Piętniewicz – „Obcość” kontra „wola zrozumienia”.
O dekonstrukcyjnym i hermeneutycznym stylu czytania
na podstawie wiersza Paula Celana *** [Niezczytelność...]

Celem artykułu jest zbadanie różnic między hermeneutycznym a dekonstrukcyjnym stylem czytania w odniesieniu do jednego z wierszy Paula Celana. Autor przywołuje tło historyczne i filozoficzne sporu między Hansem-Georgiem Gadamerem i Jakiem Derridą, odnosi się do jego interpretatorów (Anny Burzyńskiej, Pawła Dybla, Andrzeja Przyłębskiego), pisze o przewodniej roli interpretacji w tym sporze. Objaśnia znaczenia terminów takich jak agon, nierozstrzygalnik, aporia. Wskazuje na ważną funkcję metafory spektaklu, w którym dochodzi do starcia sił hermeneutycznych i dekonstrukcyjnych. Opisuje funkcję opozycji binarnych po stronie hermenutyki jako rozjaśniających sens i po stronie dekonstrukcji jako sens zaciemniających. W artykule pokazane są pewne niedające się uzgodnić w materii sporu nierozstrzygalniki. Na przykładzie wiersza Celana autor wskazuje dwa modele interpretacji tekstu będące zasadniczo nie do pogodzenia.

Słowa kluczowe: Paul Celan, sens, interpretacja, hermeneutyka, dekonstrukcja, spektakl, fuzja horyzontów, agon, aporia, nierozstrzygalnik

Roman Bobryk – „Ciemny dialog” z obłokiem...
Gajcy metapoetycki

Tematyka metapoetycka pojawia się w twórczości Tadeusza Gajcego sporadycznie. Inaczej wygląda to w jego tekstach publicystycznych,

w których młody redaktor „Sztuki i Narodu” opowiadał się (podobnie jak jego rówieśnicy – poeci pokolenia wojennego) za poezją czynu. Praktyka poetycka Gajcego pokazuje jednak, że tyrtejski model poezji traktował on jako swego rodzaju konieczność, natomiast lirykę postrzegał w sposób wyraźnie „tradycyjny”, to znaczy tak, jak wielu jego literackich poprzedników. W świetle niektórych utworów wyraźnie widać, że znacznie bliższy jest mu model poezji zwróconej ku wartościom metafizycznym.

Słowa kluczowe: Tadeusz Gajcy, II wojna światowa, metapoezja

Anna Spiechowicz – „Przeznaczano moje śpiewki /
By się stawały tym, czym nie są”. Twórczość Jacka
Kaczmarskiego – nieporozumienia i problemy metodologiczne

Artykuł stanowi omówienie problemów, w szczególności metodologicznych, występujących przy próbach analizy twórczości Jacka Kaczmarskiego oraz nieporozumień, jakie nagromadziły się przez lata wokół twórcy *Autoportretu z kanałią*. Autorka uwzględnia trudności związane z niejednorodną i wieloaspektową kategorią piosenki, kontekst kultury bardów, dokonuje również ogólnej charakterystyki twórczości Kaczmarskiego. Ponadto zwraca uwagę na niewłaściwe odczytanie *Murów* oraz uczynienie z ich autora symbolu, od czego pieśniarz starał się później odżegnywać. W szkicu zostają przedstawione rozmaite ujęcia spuścizny Kaczmarskiego przez licznych badaczy, a także kwestie przemian, którym podlegała wraz z upływem lat.

Słowa kluczowe: Jacek Kaczmarski, piosenka, piosenka literacka, bard, „Solidarność”

Katarzyna Ciemiera – Odslaniając „Kir”
Szczepana Kopyta. Ku formalnej analizie tomu

Analiza, której przedmiotem jest *Kir* Szczepana Kopyta, przedstawia możliwy sposób odczytania tego tomu. Autorka dąży do odrzucenia dominującej perspektywy politycznego oglądu tej poezji, która kierowała uwagę wyłącznie na bezpośrednio wyrażoną, radykalną krytykę kapitalistycznej rzeczywistości zawartą w treści utworów. Podstawowym celem niniejszej pracy jest pokazanie, że polityczne zaangażowanie, dostrzegalne w poezji Kopyta, to nie tyle *explicite* formułowane interwencje polityczne, ile gest na wskroś estetyczny i formalny.

Słowa kluczowe: Szczepan Kopyt, polityczność, poezja zaangażowana, muzyczność

Ludmyła Berbeneć – „Inni ludzie” Doroty Masłowskiej
jako przykład dalszych eksperymentów z formą

Celem artykułu jest omówienie rozmaitych eksperymentów z formą w utworze Doroty Masłowskiej *Inni ludzie* (2018) i zestawienie tego intermedialnego tekstu z *Pawiem królowej* (2005), który, podobnie jak pierwszy wspomniany tekst, również tworzony był jako „piosenka hip-hopowa”. Autorka wnioskuje, że *Inni ludzie* Masłowskiej, jak i pozostałe jej dzieła i projekty, są przykładem wizualnych, audialnych i audiowizualnych eksperymentów laureatki Nagrody Literackiej „Nike” z formą dzieła literackiego. Kompozycja i treść utworu świadczą o tym, że jest on hybrydą gatunkową (epika–liryka–dramat) oraz intermedialną (między innymi literatury, muzyki, teatru, kina). Badaczka udowadnia, że tekst *Innych ludzi* jest znacznie zrytmizowany i rymowany. *Innych ludzi* można więc potraktować jako powieść pisaną rytmiczną oraz rymowaną prozą, a nawet poemat prozą. Ponadto artykuł pokazuje, że *Inni ludzie* są przykładem dzieła intermedialnego łączącego w sobie elementy literatury i muzyki, a sam tekst utworu przypomina piosenkę hip-hopową (między innymi tematycznie, rytmicznie, kompozycyjnie, graficznie) oraz może być rozpatrywany jako przykład muzykalizacji beletrystyki.

Słowa kluczowe: Dorota Masłowska, eksperymentowanie z formą, proza rytmiczna, proza rymowana, proza pozorną, hip-hop, rap, muzykalizacja beletrystyki, intermedialność

Tomasz Pyzik – „Niepojętość Zieloności”.
O zbiorze poetyckim „Zielone pola” Mariana Kisiele

Marian Kisiel w swoim najnowszym, trzynastym zbiorze poezji przenosi nas na tytułowe *Zielone pola*. Zaprezentowane utwory sklasyfikować należy jako małe formy prozatorskie. Współczesny artysta słowa z uwagą rejestruje różnorodne przejawy istnienia. Znaczący wybór epitetu w tytule wyraża nadzieję, akcentuje siłę życia i w jakimś sensie przerzuca pomost nad śmiercią. Materiał literacki autora *Zielonych pól* to koniunkcja analizy i syntezy. Namysł nad szczegółem prowadzi do maksymalistycznych sensów. Natura w najnowszej poezji Kisiele służy wydobywaniu tajemnicy, potwierdzeniu istnienia silniejszego od śmierci. Twórczość tę charakteryzuje pozorne niedookreślenie, przeniesienie myśli już poza słowa utworu, przy istotowym z nim złączeniu. Sfera symboliczna znalazła w zaprezentowanym materiale literackim swoje miejsce. Towarzyszy ona jak cień obserwowanej faunie i florze, sprowadzając świat natury do funkcji tajemnego kodu, który skrywa prawdę o świecie. To przestrzeń na tajemnicę, która w podobny sposób figuruje w świecie. Jest nieobjęta, ale wyczuwalna. Impresje liryczne Kisiele otwierają oczy na ukryty komunikat znaków natury, na to samo, lecz Inne. Cały tom *Zielone pola* to wynik pewnego przełamania, ewolucji twórczych poszukiwań śląskiego autora widocznych również w tytule zbioru. Żeby zrozumieć przebytą drogę filozoficznych dociekań ujętą w artystycznym zgłębianiu tajemnicy *Zielonych pól*, na doświadczenia podmiotu wierszy z tego zbioru nałożono wybrane fragmenty poezji Haliny Poświatowskiej, Czesława Miłosza i Bolesława Leśmiana.

Słowa kluczowe: Marian Kisiel, ontologia, epistemologia, witalizm, nieskończoność, transcendencja

Krzysztof Lipka – „Uparty jak kąkol, leniwy jak łopuch...”.
Refleksje nad książką Macieja Lepianki „Abel, brat mój” (2013)

Rodzina chłopska w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku. Z dwóch synów starszy jest człowiekiem bez charakteru, leniwym, kłamliwym egoistą, który symulując chorobę, doprowadza sam siebie do stanu psychopatycznej nienawiści w stosunku do młodszego brata, a w efekcie do zbrodni i rozkładu rodziny. Powieść psychologiczno-symboliczna o niezwykle napięciu emocjonalnym, o biblijnej czystości stylu; studium nienawiści o niezwykle silnym wydźwięku etycznym. Autor artykułu analizuje znakomitą, a słabo zauważoną i mało znaną powieść.

Słowa kluczowe: Maciej Lepianka, wieś, rodzina, nienawiść, psychopatia, realizm, zbrodnia, etyka

Małgorzata Peroń – Gesty pożegnania. Ignacy Karpowicz,
Marcin Wicha, Marek Bieńczyk

Artykuł przedstawia analizę trzech utworów zaliczanych do tak zwanej literatury żałobnej. Podjęto próbę ich interpretacji z zastosowaniem opisaną przez Annę Legeżyńską konwencji, którą charakteryzują: tematyka żałobna, antropologiczna, metaliteracka, perspektywa metafizyczna i religijna, świadomość elegijno-ironiczna. Legeżyńska zastosowała ją do interpretacji utworów poetyckich, tu natomiast materiałem badawczym są teksty prozatorskie, zawierające wątki autobiograficzne. Są to opowieści syna-twórcy (pisarza, poety, eseisty) o umieraniu matki, przygotowywaniu się do jej śmierci i przeżyciach po jej odejściu: *Gesty* Ignacego Karpowicza, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* Marcina Wicha i *Kontener* Marka Bieńczyka.

Analiza i interpretacja ukierunkowane są na charakterystykę bohaterów, kształtowanie się ich tożsamości artystycznej wobec doświadczenia śmierci bliskiej osoby. Drugim kierunkiem interpretacji jest struktura formalna omawianych utworów. Bohater Karpowicza gesty pożegnania z matką wpisuje w konwencję teatralną, a zarazem w uporządkowany zbiór czterdziestu krótkich rozdziałów. Wicha dokonuje swoistego katalogowania księgozbioru matki, odnajdując w nim cechy jej osobowości

i dodaje spis książek, które postanowił zatrzymać. Bieńczyk zbudował utwór ze stu trzech tytułowanych części, w których partie prozatorskie wzbogacają liczne cytaty poetyckie, tłumaczenia, motta ukazujące jak doświadczenie śmierci matki wyrazili inni pisarze.

Wspólnym doświadczeniem wszystkich autorów jest nieodwracalna strata i pustka oraz całkowita areligijność w przeżywaniu śmierci i żałoby. Sam gest zapisania i jego trwanie w pamięci bliskich, także w świadomości odbiorcy, ma być wystarczającym przeżyciem. Doświadczeniem autorów jest uzyskanie impulsu do poszerzenia obszarów swojej twórczości, uzyskanie nowej świadomości jako twórcy.

Słowa kluczowe: Ignacy Karpowicz, Marcin Wicha, Marek Bieńczyk, proza polska, literatura żałobna, elegijność, żałoba

Iryna Spatar – Strategie gry z czytelnikiem w utworach „Terminal” Marka Bieńczyka i „Wyspa Krk” Jurija Izdryka

W artykule ukazano specyfikę modelowania gry z czytelnikiem w prozie postmodernistycznej. Stwierdzono, że w postmodernizmie gra stanowi dominującą zasadę poszukiwania i fundamentalny sposób włączenia odbiorcy do procesu twórczego oraz interpretacji. Ustalono, że podstawowym zadaniem gry, wynikającym z immanentnej istoty procesu komunikacji autora i czytelnika, jest reagowanie na odebraną informację i kreowanie w oparciu o nią indywidualnej wizji artystycznej na drodze poszukiwania i rozbudowy własnych wersji interpretacyjnych. W tekstach pisarza polskiego i ukraińskiego gra z czytelnikiem rozwijana jest w ramach dwóch strategii: narracyjnej i intertekstualnej. Ta tekstualna interakcja wynika z destrukcji i chaosu, alogiczności i przypadkowości reakcji skojarzeniowych odbiorcy.

Słowa kluczowe: Marek Bieńczyk, Jurij Izdryk, gra z czytelnikiem, postmodernizm, kod, narrator, intertekstualność

Dorota Siwor – „Czasem wydaje mi się, że rozumiem wszystko, czasem, że nic”. Obraz Ukrainy w „Tatuażu z tryzubem”
Ziemowita Szczerka

Autorka rekonstruuje obraz Ukrainy w *Tatuażu z tryzubem*, analizuje sposoby jego tworzenia oraz stawia pytania o cel kreślenia takiego właśnie wizerunku przez Ziemowita Szczerka. Udzielając odpowiedzi, wskazuje na zakorzenienie przedstawionej wizji Ukrainy w tradycji literackiej i w wyobrażeniach stereotypowych oraz na podporządkowanie tego obrazu zamierzeniu porównywania sytuacji Polaków i Ukraińców, ich autoidentyfikacji i samooceny. Na koniec autorka formułuje wniosek o zdominowaniu metody twórczej Szczerka w tej książce przez gry literackie.

Słowa kluczowe: Ziemowit Szczerek, obraz Ukrainy, reportaż literacki, gonzo

Paulina Żarnecka – Biografia jako *praxis*.
Anny Król kolekcja auto/biograficzna

Tematem artykułu jest interpretacja książki Anny Król *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie* jako eksperymentalnej formy pisarstwa biograficznego o charakterze performatywnym. Autorka stawia w centrum narracji biograficznej rzeczy osobiste Jarosława Iwaszkiewicza, które następnie łączy w kolekcję auto/biograficzną. Z rzeczami związana jest asocjacyjna forma prowadzenia narracji, która nie tylko pozwala na włączenie do niej wrażeń i przeżyć autorki, lecz także jest angażująca dla czytelnika. Jego zadaniem w zamyśle Anny Król jest bowiem odtwarzanie wydarzeń z życia bohatera w swojej terażniejszości.

Słowa kluczowe: Anna Król, Jarosław Iwaszkiewicz, biografia, kolekcja auto/biograficzna, performatywność, *reenactment* (rekonstrukcja)

Paulina Potasińska – „Ja i tak więcej mówię o sobie, niż to jest w Polsce przyjęte”. Agnieszka Osiecka o sobie i „pokoleniu okularników”. Zwierzenia i niedozwierzenia

Wspomnieniowe książki Agnieszki Osieckiej są arcyciekawym źródłem wiedzy o niej samej oraz o innych przedstawicielach „pokolenia okularników”, którym przyglądała się chętniej i wnikliwiej niż sobie. Podczas pisania utworów o charakterze autobiograficznym przepełniały ją ambiwalentne uczucia i sprzeczne potrzeby: chciała równocześnie mówić i milczeć, rozprawić się z przeszłością i nie wracać do niej, obnażyć się przed czytelnikami i zachować coś dla siebie. Błądząc po meandrach autokreacji, rzadko uchylała się przed podejmowaniem trudnych bądź bolesnych wątków, często jednak zdarzało jej się nie doprowadzać ich do końca, a urwane w połowie zwierzenia stawały się niedozwierzeniami. Pisarka maskowała ich ułomność za pomocą rozmaitych zabiegów tekstowych, które miały odwrócić uwagę od porzuconych bądź całkowicie przemilczanych tematów, czyli rozmycia, dupleksu i kolazu. Nazwy strategii niedozwierzenia autorka artykułu zapożyczyła ze słownika fotografii, by podkreślić związek między dwiema ważnymi dla Osieckiej metodami budowania wizerunku: autokreacji werbalnej (w tekście) oraz wizualnej (na zdjęciu).

Słowa kluczowe: Agnieszka Osiecka, autobiografizm, autokreacja, wspomnienia, pamiętnik, PRL, zwierzenia, niedozwierzenia

Summaries

Michał Piętniewicz – “Strangeness” versus “a will to understand”.
On the deconstructive and hermeneutic style of reading on the
basis of the poem *** [Illegibility...] by Paul Celan

The aim of the article is to examine the differences between the hermeneutic and deconstructive reading styles in relation to one of the poems by Paul Celan. The author refers to the historical and philosophical background of the dispute between Hans-Georg Gadamer and Jacques Derrida, refers to its interpreters (Anna Burzyńska, Paweł Dybel, Andrzej Przyłębski) and discusses the leading role of interpretation in this dispute. He explains the meanings of terms such as agon, undecidability, aporia. He points to the important function of the metaphor of spectacle, in which the hermeneutic and deconstructive forces clash. He describes the function of binary oppositions as clarifying the meaning in the case of hermeneutics, and as obscuring it in the case of deconstruction. The article shows some undecidabilities that cannot be reconciled in the course of the dispute. Using the example of Celan's poem, the author indicates two models of text interpretation that are essentially irreconcilable.

Keywords: Paul Celan, sense, interpretation, hermeneutics, deconstruction, spectacle, fusion of horizons, agon, aporia, undecidability

Roman Bobryk – “A dark dialogue” with a cloud...
The metapoetic Gajcy

Metapoetic themes appear sporadically in Tadeusz Gajcy’s work. The situation is different in his journalistic texts, in which the young editor of the monthly *Sztuka i Naród* advocated the poetry of the deed, just like his peers, the poets of the war generation. Gajcy’s poetic practice shows, however, that he treated the Tyrtaian model of poetry as a kind of necessity, whereas lyrical poetry he perceived in a clearly “traditional” way, that is, just like many of his literary predecessors. In the light of some of his works, it is clear that he is much closer in his writing to the model of poetry focused on metaphysical values.

Keywords: Tadeusz Gajcy, the Second World War, metapoetry

Anna Spiechowicz – “My songs have been distorted /
To become what they are not.” The works of Jacek Kaczmarski –
misunderstandings and methodological problems

The article discusses the problems, in particular the methodological ones, which occur while attempting to analyse the works of Jacek Kaczmarski, as well as the misunderstandings that have accumulated over the years around the author of *Autoportret z kanalią* [Self-portrait with a rotter]. The author takes into account the difficulties associated with song as a heterogeneous and multifaceted genre, the context of bard culture, and also describes the general characteristics of Kaczmarski’s work. In addition, she draws attention to the misreading of the song *Mury* [The walls] and making their author into a symbol which he tried to dissociate himself from in his later works. The sketch presents various views of Kaczmarski’s legacy by numerous academics, as well as the issue of changes which these works have undergone over the years.

Keywords: Jacek Kaczmarski, song, sung poetry, bard, Solidarity, poetry

Katarzyna Ciemiera – Uncovering “*Kir*” [Pall] by Szczepan Kopyt.
Towards the formal analysis of the volume

The analysis, the subject of which is *Kir* [Pall] by Szczepan Kopyt, aims at showing a possible way of reading this volume. The author strives to reject the dominant political perspective of reading this poetry, which is focused only on the directly expressed, radical critique of capitalist reality in the content of these works. The main goal of the article is to show that the political commitment discernible in Kopyt’s poetry is not so much explicit political interventions as a thoroughly aesthetic and formal gesture.

Keywords: Szczepan Kopyt, politicalness, engaged poetry, musicality

Ludmyła Berbeneć – “*Inni ludzie*” [Other people] by Dorota Masłowska as an example of further experiments with form

The aim of the article is to discuss various experiments with form in the work *Inni ludzie* [Other people] (2018) by Dorota Masłowska and to juxtapose this intermedia text with *Paw królowej* [The Queen’s peacock] (2005), which, just like the former work, was created as a “hip-hop song”. The author concludes that both *Inni ludzie* by Masłowska, as well as her other works and projects are examples of visual, auditory and audiovisual experiments with the form of a literary work. The composition and content of the work prove that it is a hybrid of genres (epic–lyric–drama) and media. The researcher demonstrates that the text of *Inni ludzie* is significantly rhythmic and rhymed. *Inni ludzie* can therefore be treated as a novel written in rhythmic and rhymed prose, or even as prose poetry. In addition, the article shows that *Inni ludzie* is an example of an intermedia work combining elements of literature, theatre, cinema and music, and the text itself resembles a hip-hop song (thematically, rhythmically, compositionally, graphically, among others) and can be considered as an example of musicalisation of fiction.

Keywords: Dorota Masłowska, experimenting with form, rhythmic prose, rhymed prose, apparent prose, hip-hop, rap, musicalisation of fiction, intermediality

Tomasz Pyzik – “Impenetrability of Greenness.” On the poetry collection “Zielone pola” [The green fields] by Marian Kisiel

Marian Kisiel in his latest, thirteenth collection of poetry, *Zielone pola* [The green fields], takes us to the green fields from the title. The presented works should be classified as small prose forms. The contemporary artist of the word attentively registers various manifestations of existence. The significant selection of the epithet in the title expresses hope, emphasizes the force of life and, in a sense, builds a bridge over death. The literary material of the author of *Zielone pola* is a conjunction of analysis and synthesis. Reflection on details leads to maximalist meanings. In Kisiel’s most recent poetry, nature serves to reveal a secret, to confirm existence stronger than death. These works are characterized by an apparent undefinedness, the transfer of thoughts beyond the words used, while maintaining an essential connection with them. The symbolic sphere has found its own place in the presented literary material. It accompanies the observed fauna and flora like a shadow, reducing the natural world to the function of a secret code that hides the truth about the world. It is a space for a mystery that in a similar way exists in the world. It is unembraceable, yet palpable. Kisiel’s lyrical impressions open the readers’ eyes to the hidden message of the signs of nature, to the same, but Different. The entire volume of *Zielone pola* is the result of a certain breakthrough, an evolution of the creative search made by the Silesian author, visible also in the title of the collection. In order to understand the path of philosophical investigations covered in the artistic exploration of the mystery of the green fields, the experiences of the subject of the poems from this collection were compared with selected fragments of poetry by Halina Poświatowska, Czesław Miłosz and Bolesław Leśmian.

Keywords: Marian Kisiel, ontology, epistemology, vitalism, infinity, transcendence

Krzysztof Lipka – “As stubborn as corncockle, as lazy as burdock...” Reflections on the book “Abel, brat mój” [Abel, brother mine] (2013) by Maciej Lepianka

A peasant family in the last decades of the 20th century. Of the two sons, the older one is a man without character, a lazy, lying egoist who, by simulating an illness, drives himself to a state of psychopathic hatred towards his younger brother, and, as a result, to crime and family decay. A psychological-symbolic novel with remarkable emotional tension and biblical purity of style; a study of hatred with an extremely strong ethical overtone. The author of the article analyses this excellent, but hardly noticed and little-known novel.

Keywords: Maciej Lepianka, countryside, family, hatred, psychopathy, realism, crime, ethics

Małgorzata Peroń – Farewell gestures. Ignacy Karpowicz, Marcin Wicha, Marek Bieńczyk

The article is an attempt at analysing and interpreting three works included in the so-called mourning literature using the convention described by Anna Legeżyńska, which is characterized by: mourning, anthropological, metaliterary themes, metaphysical and religious perspective, elegiac-ironic awareness. Legeżyńska used it to interpret poetic works, while here the research material are prose texts containing autobiographical threads. They are all stories by a son-creator (writer, poet, essayist) about the dying of his mother, preparing for her death and his experiences afterwards: *Gesty* [Gestures] by Ignacy Karpowicz, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* [Stuff I didn't throw away] by Marcin Wicha and *Kontener* [Container] by Marek Bieńczyk.

The analysis and interpretation is focused on the characters' description and the shaping of their artistic identity in the face of the experience of a loved one's death. The second interpretative direction is the formal structure of the discussed works. Karpowicz's protagonist inscribes the farewell gestures to his mother in a theatrical convention

and, at the same time, in an orderly collection of forty short chapters. Wicha creates a catalogue of his mother's book collection, in which he finds her personality traits and adds a list of books that he has decided to keep. Bieńczyk composed his work of one hundred and three titled particles, in which the prose parts are enriched with numerous poetic quotes, translations, and mottos showing how the experience of his mother's death has been expressed by other writers.

The common experiences of all three authors are irreversible loss and emptiness, as well as completely a religious experiencing of death and mourning. The very gesture of writing down and its persistence in the memory of relatives, and also in the mind of the recipient, is to be a sufficient experience. The writers receive an impulse to expand the areas of their work, they gain new awareness as creators.

Keywords: Ignacy Karpowicz, Marcin Wicha, Marek Bieńczyk, Polish prose, mourning literature, elegy, mourning

Iryna Spatar – The strategies of games played with the reader in the works "Terminal" by Marek Bieńczyk and "The Island of Krk" by Yuriy Izdryk

In the article, the specificity of modelling a game with the reader in postmodern prose is presented. It has been stated that in postmodernism, playing a game is the dominant principle of exploration and the fundamental way of involving the recipient in the creative process and interpretation. The article shows that the fundamental task of the game, resulting from the immanent essence of the author's and reader's communication process, is to react to the received information and to create on its basis an individual artistic vision by searching for and developing one's own interpretative versions. In the texts by Bieńczyk and Izdryk, the game with the reader is developed under two strategies: narrative and intertextual. This textual interaction results from the destruction and chaos, the illogical and random nature of the recipient's associative reactions.

Keywords: Marek Bieńczyk, Yuriy Izdryk, game with the reader, postmodernism, code, narrator, intertextuality

Dorota Siwor – “Sometimes I think I understand everything, sometimes – nothing.” The image of Ukraine in “Tatuaż z tryzubem” [A Tryzub tattoo] by Ziemowit Szczerek

The author reconstructs the image of Ukraine in *Tatuaż z tryzubem* [A Tryzub tattoo], analyses the methods of its creation and asks questions about the purpose of drawing such an image by Ziemowit Szczerek. By providing answers, she indicates that the presented vision of Ukraine is rooted in the literary tradition and stereotypical images, and that this image is subordinated to the intention of comparing the situation of Poles and Ukrainians, their self-identification and self-image. Finally, the author formulates a conclusion that Szczerek’s creative method in this book is dominated by literary games.

Keywords: Ziemowit Szczerek, the image of Ukraine, literary reportage, Gonzo journalism

Paulina Żarnecka – Biography as *praxis*.
The auto/biographical collection by Anna Król

The subject of the article is the interpretation of the book *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie* [Things. Iwaszkiewicz intimately] by Anna Król as an experimental form of biographical writing of a performative nature. The author puts the personal belongings of Jarosław Iwaszkiewicz at the centre of the biographical narrative, which she then combines into an auto/biographical collection. An associative form of narration is related to these things, and it does not only allow the author’s impressions and experiences to be incorporated into it, but is also engaging for the reader. According to Anna Król, the recipients’ task is to recreate the events from the life of the person portrayed in their own present.

Keywords: Anna Król, Jarosław Iwaszkiewicz, biography, auto/biographical collection, performativity, reenactment

Paulina Potasińska – “I still talk more about myself than it is customary in Poland.” Agnieszka Osiecka about herself and the “generation of four-eyes.” Confidences and “un-confidences”

Agnieszka Osiecka’s memoirs are an extremely interesting source of knowledge about herself and other representatives of the “generation of four-eyes”, whom she looked at more willingly and more thoroughly than at herself. While writing autobiographical works, she was filled with ambivalent feelings and contradictory needs: she wanted to speak and be silent at the same time, to deal with the past and not to return to it, to bare herself in front of the readers and keep something to herself. Wandering through the meanders of self-creation, she rarely avoided taking up difficult or painful topics, but she often did not complete them, and the confidences that were interrupted in the middle turned into “un-confidences”. The writer masked their incompleteness with various textual measures (blurring, duplex and collage), which were to divert attention from the abandoned or completely concealed topics. The author of the article borrowed the name of the strategy “un-confidence” (Polish: “niedozwierzenie”) from a dictionary of photography to emphasize the relationship between two methods of image construction important for Osiecka: verbal (in the text) and visual (in the picture).

Keywords: Agnieszka Osiecka, autobiographism, self-creation, memories, diary, Polish People’s Republic, confidences, “un-confidences” (“niedozwierzenia”)

Noty o autorach

Michał Piętniewicz (Uniwersytet w Białymstoku) – doktor nauk humanistycznych uJ w zakresie literaturoznawstwa. Adiunkt w Katedrze Badań Filologicznych Wschód–Zachód Uniwersytetu w Białymstoku. Wydał arkuusz poetycki *Oddział otwarty* jako nagrodę w projekcie Biura Literackiego „Połów 2008”, a także tomiki poetyckie: *Odpoczynek po niczym* (2011), *Na oścież* (2014), *Obiecane miejsce* (2018), zbiór opowiadań *Tarnowskie baśnie i mity* (Miniatura 2012). Jego najnowsza publikacja to książka krytycznoliteracka *Lektury z biblioteki osiedlowej* (2018).

Publikuje artykuły, szkice o literaturze oraz wiersze między innymi w: „Dekadzie Literackiej”, „Arcanach”, „Arkadii”, „Ha!arcie”, „Pamiętniku Literackim”. Wyróżniany w konkursach poetyckich, między innymi im. Zbigniewa Dominiaka „Moje świata widzenie” czy w konkursie im. Witolda Gombrowicza „Przeciw poetom”. Stypendysta Prezydenta Miasta Krakowa w dziedzinie literatury w 2012 roku oraz Fundacji Grazella w 2017 roku. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na rok 2019. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Roman Bobryk (Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach) – doktor habilitowany, profesor UPH w Siedlcach; literaturoznawca: polonista i sławista. Autor trzech monografii (*Martwa natura. Gatunek, motywy, kompozycje*, 2011; *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, 2015; *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta*, 2017) oraz blisko stu artykułów naukowych opublikowanych w tomach zbiorowych i pismach naukowych w kraju i za granicą. Członek redakcji czasopism sławistycznych „Slavica Tergestina” (Trieste) i „Mirgorod” (Siedlce–Lausanne). Członek Rady Redakcyjnej kwartalnika „Практики и интерпретации” (Rostów nad Donem).

Anna Spiechowicz (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie) – absolwentka filologii polskiej na specjalności antropologiczno-kulturowej, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (2016/2017). Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą *Dziennikowi* Jana Józefa Szczepańskiego. Publikuje w ministerialnych monografiach i czasopismach naukowych.

Katarzyna Ciemiera (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie) – studentka polonistyki-komparatystyki i zarządzania kulturą. Uczestniczka grantu badawczego „Obrazy Boga w literaturze polskiej xx wieku” w latach 2016–2019. Autorka między innymi publikacji: *Praca pamięci. O wierszu „Roki” Czesław Miłosza* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów xx wieku* (2017); *Apokalipsa przychodzi po cichu. Sploty relacji pomiędzy muzyką, zagładą i obecnością Boga w „Trzech zimach” Czesław Miłosza*, (2019).

Ludmyła Berbenec (Narodowa Akademia Nauk Ukrainy) – doktor, współpracownik naukowy Oddziału Teorii Literatury i Komparatystyki Instytutu Literatury im. T.H. Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (Kijów). Prowadzi badania w zakresie literatury współczesnej, jest także tłumaczką z języków polskiego i angielskiego.

Tomasz Pyzik (Uniwersytet Śląski w Katowicach) – doktor nauk humanistycznych, krytyk literacki współpracujący z redakcją dwumiesięcznika literackiego „Topos”, historyk literatury związany z Uniwersytetem Śląskim. Nauczyciel w I LO Dwujęzycznym w Gliwicach w programach International Baccalaureate Organization. Autor książek *Predestynacja w twórczości Aleksandra Wata* (2004) oraz *Twórczość poetycka Wojciecha Bąka* (2007). Jego recenzje i szkice ukazują się głównie w „Toposie” i „Frazie”.

Krzysztof Lipka (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) – doktor habilitowany filozofii, profesor emerytowany UMFC; muzykolog, historyk sztuki, pisarz, poeta; w latach 1975–2001 redaktor w Polskim Radiu (liczne nagrody, w tym „Złoty Mikrofon” 1992); autor kilkunastu książek, w tym zbiorów wierszy (*Usta i kamień*, 1992; *Elegie moszczenickie*, 2000;

Kasztanów Dwadzieścia, 2003), opowiadań (*Wariacje z fletem*, 1989; *Technika własna*, 2007), powieści (*Pensjonat Barateria*, 1993; *Wszystko przez Schuberta*, 2001; *Nóż na gardle*, 2012), zbiorów esejów (*Słyszalny krajobraz*, 2003; *Miasta i klucze*, 2005), baśni dla dzieci (*Laura na Zamku Godzin*, 2012) oraz ponad trzystu artykułów z zakresu kultury, sztuki, estetyki. Jego cztery ostatnie książki poświęcone są filozofii sztuki, głównie muzyki (*Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, 2009; *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym*, 2010; *Entropia kultury. Sztuka w ponowoczesnej pułapce*, 2013; *Abstrakcja i przestrzeń. Szkic o ekspansji myśli i sztuki*, 2017). Zajmuje się estetyką filozoficzną, szczególnie ontologią dzieła muzycznego, sztuką abstrakcyjną i związkami sztuki z etyką.

Małgorzata Peroń (Katolicki Uniwersytet Lubelski) – adiunkt w Katedrze Literatury Współczesnej Instytutu Literaturoznawstwa KUL, zainteresowania badawcze: najnowsze zjawiska w literaturze polskiej, krytyka literacka i artystyczna, korespondencja sztuk.

Iryna Spatar (Narodowy Uniwersytet Przykarpacki im. W. Stefanyka) – wykładowca historii literatury polskiej, literaturoznawstwa porównawczego w Katedrze Literatury Światowej i Literaturoznawstwa Porównawczego. Prowadzi badania naukowe poświęcone porównaniu twórczości pisarzy polskich i ukraińskich drugiej połowy XIX i XX wieku oraz recepcji literatury polskiej na Ukrainie.

Dorota Siwor (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie) – doktor nauk humanistycznych, asystent na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; redaktor pisma naukowego „Konteksty Kultury”. Zajmuje się mityzacją w literaturze współczesnej oraz prozą najnowszą. Autorka książek *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka* (2002), *Tropy mitu i rytuału. O polskiej prozie współczesnej – nie tylko najnowszej* (2019) oraz szkiców opublikowanych w tomach zbiorowych. Redaktor i współredaktor zbiorów szkiców, ostatnio: *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wozajach Pana Cogito* (2018), *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, t. 1–3 (2019). Publikowała w „Ruchu Literackim”, „Dekadzie Literackiej”, „Świecie i Słowie” i „Kontekstach Kultury”. Współtwórcza

(wraz z Jerzym Markiem) odbywającego się cyklicznie od 2012 roku w Bielsku-Białej Festiwalu Kultury Czeskiej „Czuli barbarzyńcy”.

Paulina Żarnecka (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie) – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, przygotowuje rozprawę doktorską o współczesnym polskim piśmarstwie biograficznym. Jej zainteresowania naukowe obejmują również inne gatunki literatury niefikcjonalnej, zwłaszcza eseistykę i reportaż.

Paulina Potasińska (Uniwersytet Warszawski) – asystentka w Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców „Polonicum” uw; doktorantka w Zakładzie Literatury xx i XXI wieku Wydziału Polonistyki uw; lektorka języka polskiego jako obcego, egzaminatorka PKPZJPJO, badaczka literatury związanej z Warszawą. Autorka monografii zatytułowanej *Kult, mit i kompleks. Figury autokreacji w twórczości Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego* (2015) oraz licznych artykułów naukowych; współredaktorka (wraz z Magdaleną Stasieczek-Górną) tomu *Wyzwania glottodydaktyki polonistycznej. „Życie zaczyna się po sześćdziesiątce...”* (2018), współautorka skryptu (wraz z Małgorzatą Malinowską) *Erasmus – survivalowy kurs języka polskiego* (2018). Pracuje nad rozprawą doktorską, w której przygląda się wizerunkom pisarzy uwzględniających w swoich autokreacjach pochodzenie z dobrych domów lub złych dzielnic Warszawy.

Notes About the Authors

Michał Piętniewicz, Ph.D. (University of Białystok) – graduate of the Jagiellonian University, where he received his PhD in the field of literary studies. Assistant professor at the Department of Philological Research “East–West” at the University of Białystok. He published a poetry book *Oddział otwarty* [Open ward] as a prize in the project “Połów 2008” of Biuro Literackie publishing house, as well as poetry volumes: *Odpoczynek po niczym* [Rest after nothing] (2011), *Na oścież* [Wide open] (2014), *Obiecane miejsce* [Promised place] (2018) and a collection of short stories *Tarnowskie baśnie i mity* [Fairy tales and myths from Tarnów] (2012). His latest publication is a literary criticism book *Lektury z biblioteki osiedlowej* [Books from the regional library] (2018). He publishes articles, sketches on literature and poems in the journals *Dekada Literacka*, *Arcana*, *Arkadia*, *Ha!art*, *Pamiętnik Literacki*, among others. Laureate of poetry competitions, including the Zbigniew Dominiak National Poetry Competition for Young Artists “Moje świata widzenie” [“My seeing of the world”] and the Witold Gombrowicz National Poetry Competition “Przeciw poetom” [“Against poets”]. He received the Mayor of Kraków Scholarship in the field of literature in 2012 and the Grazella Foundation Scholarship in 2017, as well as the Minister of Culture and National Heritage Scholarship in 2019. Member of the Polish Writers’ Association.

Roman Bobryk, D.Litt. (Siedlce University of Natural Sciences and Humanities) – professor at the Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, literary scholar, expert in the field of Polish and Slavic philology. Author of three monographs (*Martwa natura. Gatunek, motywy, kompozycje* [Still life: genre, motifs, compositions], 2011; *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku* [Still life in Polish poetry of

the 20th century], 2015 and *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta* [The concept of poetry and poet in the poems by Zbigniew Herbert], 2017) and nearly a hundred academic articles published in collective volumes and academic journals in Poland and abroad. Member of the Editorial Board of two Slavic philology journals: *Slavica Tergestina* (Trieste) and *Mirgorod* (Lausanne–Siedlce). Member of the Editorial Board of the quarterly *Практики и интерпретации* (Rostov-on-Don).

Anna Spiechowicz (Jagiellonian University in Kraków) – graduate of Polish philology with an anthropological and cultural specialization, PhD student in literary studies at the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University, she received the Minister of Science and Higher Education Scholarship for the academic year 2016/2017. She is preparing her doctoral dissertation on *Dziennik* [Journal] by Jan Józef Szczepański. She publishes her papers in ministerial monographs and academic journals.

Katarzyna Ciemiera (Jagiellonian University in Kraków) – student of Polish comparative studies and culture management. Participant of the research grant *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku* [Images of God in Polish literature of the 20th century] in the years 2016–2019. The author of publications, among others: *Praca pamięci. O wierszu “Roki” Czesława Miłosza* [Work of memory. About the poem “Roki” by Czesław Miłosz], in: *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* [Revenge of a mortal hand. The interpretation of the 20th century poets’ poems], ed. J.M. Ruszar, D. Siwor, 2017; *Apokalipsa przychodzi po cichu. Sploty relacji pomiędzy muzyką, zagładą i obecnością Boga w “Trzech zimach” Czesława Miłosza* [The Apocalypse comes silently. The tangles of relations between music, extermination and the presence of God in *Three winters* by Czesław Miłosz], 2019.

Ludmyła Berbenec, Ph.D. (National Academy of Sciences of Ukraine) – research associate at the Department of Theory of Literature and Comparative Literature of the Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv). She conducts research in the field of contemporary literature and is also a translator from Polish and English.

Tomasz Pyzik, Ph.D. (University of Silesia in Katowice) – literary critic, he cooperates with the editorial office of the literary bimonthly *Topos*; literary historian associated with the University of Silesia. Teacher at the 1 Liceum Ogólnokształcące Dwujęzyczne [Bilingual Secondary School] in Gliwice in the International Baccalaureate Organization teaching programs. Author of the books *Predestynacja w twórczości Aleksandra Wata* [Predestination in the works of Aleksander Wat] (2004) and *Twórczość poetycka Wojciecha Bąka* [The poetic works of Wojciech Bąk] (2007). His reviews and sketches are published mainly in the journals *Topos* and *Fraza*.

Krzysztof Lipka, D.Litt. (Fryderyk Chopin University of Music) – professor emeritus of the Fryderyk Chopin University of Music; musicologist, art historian, writer, poet; in the years 1975–2001 editor at the Polish Radio (has received numerous awards, including the Golden Microphone Award 1992); author of several books, including collections of poems (*Usta i kamień* [The lips and the stone], 1992; *Elegie moszczenickie* [Elegies from Moszczno], 2000; *Kasztanów Dwadzieścia* [Twenty chestnuts], 2003), short stories (*Wariacje z fletem* [Variations with a flute], 1989; *Technika własna* [Own technique], 2007), novels (*Pensjonat Barateria* [Barateria guesthouse], 1993; *Wszystko przez Schuberta* [All because of Schubert], 2001; *Nóż na gardle* [Knife on the throat], 2012), collections of essays (*Słyszalny krajobraz* [Audible landscape], 2003; *Miasta i klucze* [Cities and keys], 2005), fairy tales for children (*Laura na Zamku Godzin* [Laura at the Castle of Hours], 2012) and over three hundred articles in the fields of culture, art and aesthetics. His last four books are devoted to the philosophy of art, mainly music (*Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego* [A utopia realized. Metaphysical background of the content of a musical work], 2009; *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym* [The landscape of hope. Historical development of music as a process of a teleological nature], 2010; *Entropia kultury. Sztuka w ponowoczesnej pułapce* [Cultural entropy. Art in a postmodern trap], 2013; *Abstrakcja i przestrzeń. Szkic o ekspansji myśli i sztuki* [Abstraction and space. A sketch on the expansion of thought and art], 2017). The objects of his academic research are: philosophical aesthetics, especially the ontology of a musical work, abstract art and the relationship between art and ethics.

Małgorzata Peroń, Ph.D. (John Paul II Catholic University of Lublin) – assistant professor at the Department of Contemporary Literature at the Institute of Literary Studies of the John Paul II Catholic University of Lublin. Her scholarly interests include the latest phenomena in Polish literature, literary and artistic criticism, correspondence of arts.

Iryna Spatar (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University) – lecturer of the history of Polish literature and comparative literary studies at the Department of World Literature and Comparative Literary Criticism. She conducts research on the comparison of the works of Polish and Ukrainian writers of the second half of the 19th and 20th centuries and the reception of Polish literature in Ukraine.

Dorota Siwor, Ph.D. (Jagiellonian University in Kraków) – assistant at the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University; editor of the academic journal *Konteksty Kultury*. The objects of her academic research are mythization in contemporary literature and the most recent prose. Author of the books *W kregu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka* [In the circle of myth, magic and ritual. On the prose of Tadeusz Nowak] (2002), *Tropy mitu i rytuału. O polskiej prozie współczesnej – nie tylko najnowszej* [The trail of myth and ritual. On contemporary Polish prose, not only the most recent one] (2019), as well as sketches published in collective volumes. Editor and co-editor of sketch collections, most recently: *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wozach Pana Cogito* [The world beautiful and very diverse. Sketches about Mr. Cogito's travels] (2018), *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, [Images of God in Polish literature of the 20th and 21st centuries] v. 1–3 (2019). She has published her papers in the journals *Ruch Literacki*, *Dekada Literacka*, *Świat i Słowo* and *Konteksty Kultury*. Co-founder (together with Jerzy Marek) of the Czech Culture Festival “Czuli barbarzyńcy” [Tender Barbarians], which has been held regularly since 2012 in Bielsko-Biała.

Paulina Żarnecka (Jagiellonian University in Kraków) – PhD student at the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University, she is preparing her dissertation on contemporary Polish biographical writing. Her scholarly interests also include other genres of non-fictional literature, especially essays and reportage.

Paulina Potasińska (University of Warsaw) – assistant at the Centre of Polish Language and Culture for Foreigners “Polonicum” of the University of Warsaw, PhD student at the Department of 20th and 21st Century Literature at the Faculty of Polish Studies of the University of Warsaw. Teacher of Polish as a foreign language, examiner at the State Commission for the Certification of Proficiency in Polish as a Foreign Language, researcher of literature related to the city of Warsaw. Author of the monograph *Kult, mit i kompleks. Figury autokreacji w twórczości Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego* [Cult, myth and complex. Figures of self-creation in the works of Leopold Tyrmand, Marek Hłasko and Tadeusz Konwicki] (2015) and numerous academic articles. Co-editor (together with Magdalena Stasieczek-Górna) of the volume *Wyzwania glottodydaktyki polonistycznej. “Życie zaczyna się po sześćdziesiątce...”* [Challenges of Polish language glottodidactics. “Life begins after one has turned sixty...”] (2018), co-author of the script (together with Małgorzata Malinowska) *Erasmus – survivalowy kurs języka polskiego* [Erasmus – Polish language survival course] (2018). She is working on her doctoral dissertation, in which she looks at the images of writers who, in their self-creation, include their origins either from good families or from bad neighbourhoods of Warsaw.

Indeks osobowy

A

Andruchowycz Jurij 151, 155–156
Andrzejewski Jerzy 154–155
Antschel Paul
 zob. Celan Paul
Arciszewska Zofia
 (z d. Raczyńska) 202
Assmann Aleida 186
Assmann Jan 200–201
Augustyn z Hippony św. 124

B

Baczyński Krzysztof Kamil
 (pseud. Jan Bugaj) 31
Balcerzan Edward 30–31, 40
Baraka Amiri
 (wł. Everett LeRoi Jones) 69–70
Barańczak Anna 40
Barańczak Stanisław 127, 138
Barth John Simmons 146
Barthes Roland 130, 135–138, 146, 148
Bartos Ewa 103
Bator Joanna 129
Bereza Henryk 195
Bergson Henri 107
Bernhard Thomas 122, 137
Białoszewski Miron 81

Bielawa Jacek 139
Bieńczyk Marek 128–130, 134–136, 141,
 148, 151, 153–156
Bierezin Jacek 57
Bitow Andriej 155
Blumsztajn Seweryn 47
Błęszyński Jerzy 182
Błoński Jan 191
Bojarski Wacław 31
Bornholtzowa Adela 212
Boym Svetlana 193
Brassens Georges 49
Brontë Emily Jane 123
Bryndza-Stabro Stanisław
 zob. Stabro Stanisław
Bułhakow Michaił 155
Burzyńska Anna 17–19

C

Camus Albert 137
Canetti Elias 138
Cejrowski Wojciech 48
Celan Paul
 (wł. Paul Antschel) 20, 23–25, 138
Chodakiwska Jaryna 92–93
Chojnowski Zbigniew 108
Connerton Paul 201, 205

Conrad Joseph
 (wł. Józef Teodor Konrad
 Korzeniowski) 137
 Cybulski Zbigniew 209
 Czaja Kamila 135
 Czapliński Przemysław 62, 128, 205
 Czechow Anton 123
 Czechowicz Jarosław 133
 Czechowicz Józef 28

D

Dąbrowska Justyna
 Eliza 160, 162, 168
 Dąbrowski Witold 198, 207, 214
 Deleuze Gilles 146
 Demarczyk Ewa 52
 Derlatka Piotr 195
 Derrida Jacques 15–16, 19–20, 22, 24,
 146, 154
 Dębowski Przemek
 (wł. Przemysław Dębowski) 134
 Dilthey Wilhelm 18
 Dostojewski Fiodor 123
 Drawicz Andrzej 210, 215–216
 Dunin Kinga 62
 Dybel Paweł 17
 Dylan Bob (wł. Robert Allen
 Zimmerman) 49
 Dźwiniel Kamil 40–42, 50, 58

F

Felberg-Sendecka Karolina 200–201,
 207
 Fischer-Lichte Erika 184
 Fiut Aleksander 39
 Flaubert Gustave 137
 Freud Sigmund 18

G

Gadamer Hans-Georg 15–19, 21–23
 Gajcy Tadasz
 (pseud. Karol Topornicki) 27–36
 Gajda Krzysztof 40, 42–43, 48, 51–52,
 55–57
 Galicz Aleksandr (wł. Aleksandr
 Aronowicz Ginzburg) 49
 Gasparow Michaił 86, 88
 Gazda Janusz 213
 Gąsiorowska Roma 80
 Giedroyc Jerzy 57
 Gintrowski Przemysław 44–45, 52
 Ginzburg Aleksandr Aronowicz
 zob. Galicz Aleksandr
 Głowiński Michał 40
 Gogol Nikołaj 123
 Gombrowicz Witold 81
 Gorczyński Maciej 84
 Goszczyński Seweryn 160, 164
 Górski Konrad 202
 Grabowski Michał 160
 Grynberg Henryk 129
 Grzegorzewska Wioletta 129
 Guccini Francesco 49
 GUSDORF Georges 194

H

Hamsun Knut
 (wł. Knud Pedersen) 81
 Hassan Ihab Habib 146
 Hawryluk Nadija 86
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 18
 Heidegger Martin 15
 Hemingway Ernest 155
 Herbert Zbigniew 39, 52, 81, 127
 Hey (grupa muzyczna) 82

Hill Lauryn
 (pseud. L-Boogie) 72
 Hillis Miller Joseph 23
 Hłasko Marek 196, 199
 Hołobrodowa Tatiana 152
 Hoskins Janet 177
 Hrabal Bohumil 81

I

Iwasiów Inga 128
 Iwaszkiewicz Jarosław 127, 173–188
 Iwaszkiewiczowa Anna 176, 182–183,
 187
 Izdryk Jurij 148, 150–151, 154, 156

J

Jaksender Kajetan Maria 128
 Janion Maria 56
 Janukowycz Wiktor 165
 Jarecka Dorota 79
 Jarecki Andrzej 207, 216
 Jarmusch Jim 141
 Jarre Jean-Michel 44
 Jarzyna Grzegorz 84–85
 Jasińska Maria 174
 Jastrzębski Zdzisław 28
 Jauss Hans Robert 145
 Jaworski Roman 180
 Jeden Osiem L (grupa muzyczna) 82
 Jeszkilew Wołodymyr 151
 Jones Everett LeRoi zob. Baraka Amiri

K

Kaczmarek Jacek 39–58
 Kaczmarek Paweł 63–64, 69
 Kaczyńska Marta 129
 Kadłubowska Agata 114

Kaliber 44 (grupa muzyczna) 91
 Kalin Arkadiusz 162, 168
 Kałuża Anna 65
 Kapela Jaś (wł. Jan Kapela) 62
 Karpowicz Ignacy 128–133, 140
 Karwala Marek 45–46
 Kelus Jan Krzysztof 49
 Kiec Izolda 46
 Kisiel Marian 99–104, 108–111, 114–115
 Klejnocki Jarosław 195
 Kłosiński Krzysztof 128
 Konwicki Tadeusz 192, 200
 Kopyt Szczepan 61–75
 Koronkiewicz Marta 63
 Korzeniowski Józef Teodor Konrad
 zob. Conrad Joseph
 Kotarba Natalia 133
 Kowalski Stanisław 207
 Król Anna 173–188
 Krytowska Michalina 179
 Książek-Czermińska Małgorzata 195,
 197, 200, 204
 Kuczkowski Krzysztof 105
 Kudyba Wojciech 109–110
 Kundera Milan 154–155
 Kuryluk Ewa 200
 Kwiatkowski Jerzy 53

L

L-Boogie zob. Hill Lauryn
 Legeżyńska Anna 127–128, 130, 140
 Lepianka Maciej 117–125
 Leszczyński Iwo 107
 Leśmian Bolesław 29, 114–115
 Lipska Ewa 127
 Llach i Grande Lluís 44
 Lubas-Bartoszyńska Regina 195

Ł

- Łapiński Zbigniew 43, 57
 Ławrynowycz Lilia 147, 148
 Łazarewicz Cezary 174
 Łebkowska Anna 188
 Łobodziński Filip 44, 46
 Łomień Stanisław
 zob. Trzebiński Andrzej

M

- Maj Bronisław 30
 Malczewski Antoni 160–161, 164
 Mallarmé Étienne
 zob. Mallarmé Stéphane
 Mallarmé Stéphane
 (wł. Étienne Mallarmé) 64
 Mann Paul Thomas 123
 Marchewka Anna 188
 Marek Aureliusz 149
 Marek Ewangelista św. 149
 Marks Karol 18, 207
 Markuszewski Jerzy 216
 Masłowska Dorota 79–96
 Mata (wł. Michał Matczak) 92
 Mazurkiewicz Anna 200
 Michałowski Piotr 99, 101
 Michnik Adam 216–217
 Mickiewicz Adam 30, 55, 169
 Miłosz Czesław 28, 56, 74, 104, 115, 127
 Mirahina Agnieszka 62
 Mister D. zob. Masłowska Dorota
 Miśkiewicz Paweł 84

N

- Nagły Atak Spawacza
 (grupa muzyczna) 91
 Nasiłowska Anna 185

- Niesporek Katarzyna 108
 Nietzsche Friedrich 18
 Niewiadomski Andrzej 30
 Norwid Cyprian Kamil 55, 154–155
 Nowicki Marek 216
 Nycz Ryszard 17, 19

O

- Odojewski Włodzimierz 159, 171
 Okudźawa Bułat 49
 Organek Tomasz 129
 Orska Joanna 64, 68
 Osiecka Agnieszka
 (pseud. Bożena Ostoja) 191–217
 Osiecka Maria
 (z d. Sztechman) 200, 203, 208
 Osiecki Wiktor 194, 200, 203, 206, 208
 Ostoja Bożena
 zob. Osiecka Agnieszka
 Ostrowski Krzysztof 79

P

- Paczoska Ewa 48
 Passenstein Daniel
 zob. Passent Daniel
 Passent Daniel
 (wł. Daniel Passenstein) 45
 Pellegrini-Osiecka Józefina 203, 205
 Petrosianiak Hałyna 151
 Piotrowski Szymon 174
 Platon 81, 105, 107
 Podgórnı Łukasz 62
 Podsiadło Jacek 63
 Poświatowska Halina 100–101
 Praczk Ryszard 215
 Preder Grażyna 56
 Prochaśko Taras 151, 155

Proust Marcel 81, 138
 Przemysław Grzegorz 174
 Przyłębski Andrzej 15
 Pułka Tomasz 62

Q

Quebonafide
 (wł. Kuba Grabowski) 92

R

Radziwon Marek 177
 Rayzacher Maciej 216
 Resich-Modlińska Alicja 48
 Ricœur Paul 18
 Rilke Rainer Maria 137
 Romaniuk Radosław 177
 Romanowski Marcin 42, 180–181, 188
 Różańska Stefania 212
 Różewicz Stefania 133, 137
 Różewicz Tadeusz 127–128, 130, 133,
 137, 142–143
 Rudzka Zyta 195

S

Sadowska Barbara 174
 Saussure Ferdinand de 20
 Sawicka Jadwiga 48–50
 Sawicki Krzysztof 91
 Schleiermacher Friedrich 18
 Schneider Rebecca 175
 Schulz Bruno 155, 170
 Semeniuk Światosław 170
 Shusterman Richard 139
 Sieńczyk Maciej 79
 Skurtys Jakub 61
 Słonimski Antoni 29
 Słowacki Juliusz 55

Sobolewski Tadeusz 201
 Sochoń Jan 107, 109
 Solarz Wojciech 212, 214
 Sommer Manfred 176
 Sowiński Michał 87
 Spólna Anna 128
 Stabro Stanisław
 (wł. Stanisław Bryndza-Stabro)
 42, 55
 Stalin Józef 214
 Stankiewicz Piotr 42, 50, 56
 Stasiuk Andrzej 170
 Staszczyn Bartosz 129
 Stroński Zdzisław 31
 Stuhr Maciej 84
 Szadrina Tetiana 145
 Szczerek Ziemowit 159–170
 Szczygieł Mariusz 129
 Sznajderman Monika 200
 Sztechman Mieczysława Kazimiera
 (z d. Lipowska) 202
 Szybczyk Borys 80
 Szymanowski Karol 182
 Szymańska Justyna 196
 Szymutko Stefan 112

Ś

Świda-Ziemba Hanna 210, 213
 Świetlicki Marcin 53, 63
 Świetliki (grupa muzyczna) 53
 Świętochowski Aleksander 74

T

Taco Hemingway
 (wł. Filip Szcześniak) 92
 Tańczuk Renata 176–177, 181
 Taylor Diana 184

Tekieli Robert 63
 Terpińska Aleksandra 85
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 129,
 137
 Toeplitz Krzysztof Teodor 200
 Tolkien John Ronald Reuel 160–161
 Tomasiak Tomasz 31
 Topornicki Karol
 zob. Gajcy Tadeusz
 Traczyk Michał 53, 58
 Trzebiński Andrzej
 (pseud. Stanisław Łomień) 27–28
 Tuszyńska Agata 200
 Tuwim Julian 29, 52, 214

V

Verne Jules 81
 Verner Gunn Janet 205

W

Welsch Wolfgang 64
 Wicha Marcin 128–130, 134, 139–140
 Williams Saul 69
 Winter Jay Murray 192

Witkacy
 zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 180–181
 Wordsworth William 23
 Wróbel Elżbieta 110
 Wróblewski Andrzej 204
 Wysocki Władimir 47–50
 Wzgórze Ya-Pa-3
 (grupa muzyczna) 91

Z

Zadura Bohdan 129
 Zaleski Józef Bohdan 160
 Zaleski Marek 41, 181
 Zieniewicz Andrzej 180–181, 207–209
 Zimmerman Robert Allen
 zob. Dylan Bob
 Zubrycka Maria 146

Ż

Żabson
 (wł. Mateusz Zawistowski) 92
 Żuławski Xawery 80
 Żyrek-Horodyska Edyta 161, 168,
 173–174
 Żyrmuński Włodzimierz 87

Opiekę merytoryczną
nad Warsztatami Herbertowskimi
sprawuje Rada Naukowa, w której skład wchodzi:

- prof. dr hab. **Stanisław Balbus** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Grzegorz Bąk Trzebnia Niebies** – Universidad Complutense de Madrid
prof. dr hab. **Włodzimierz Bolecki** – Instytut Badań Literackich PAN
prof. **Andrea Ceccherelli** – Università di Bologna
prof. dr hab. **Anna Czabanowska-Wróbel** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Przemysław Czaplński** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
prof. dr hab. **Jolanta Dudek** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Adam Dziadek** – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. **Aleksander Fiut** – Uniwersytet Jagielloński
prof. **Francesca Fornari** – Università Ca' Foscari di Venezia
prof. dr hab. **Stanisław Gawliński** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Wojciech Gutowski** – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
prof. dr hab. **Grażyna Halkiewicz-Sojak** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
prof. **Gerard Kilroy** – University College London, Akademia Ignatianum w Krakowie
prof. dr hab. **Jan Andrzej Kłoczowski OP** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. dr hab. **Wojciech Kudyba** – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
prof. dr hab. **Michał Januskiewicz** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
prof. dr hab. **Jakub Z. Lichański** – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. **Wojciech Ligęza** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Andrzej Mencwel** – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. **Małgorzata Mikołajczak** – Uniwersytet Zielonogórski
prof. **Michał Mrugalski** – Humboldt-Universität zu Berlin
prof. dr hab. **Zdzisław Najder** – Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa Tischnera
prof. dr hab. **Danuta Opacka-Walasek** – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. **Dariusz Pawelec** – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. **Jacek Petelenz-Łukasiewicz** – Uniwersytet Wrocławski
prof. **Henryk Siewierski** – Universidade de Brasilia

- prof. dr hab. **Marcelo Paiva de Souza** – Universidade Federal do Paraná
- prof. dr hab. **Marta Smolińska** – Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
- prof. dr hab. **Agata Stankowska** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. dr hab. **Zbigniew Stawrowski** – Instytut Myśli Józefa Tischnera
- prof. dr hab. **Karol Tarnowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- prof. dr hab. **Anna Węgrzyniak** – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- prof. dr hab. **Ewa Wiegandt** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. dr hab. **Marzena Woźniak-Łabieniec** – Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. **Zofia Zarębianka** – Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. **Andrzej Zieniewicz** – Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. **Tadeusz Żuchowski** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UG dr hab. **Marek Adamiec** – Uniwersytet Gdański
- prof. UG dr hab. **Ewa Badyda** – Uniwersytet Gdański
- prof. ATH dr hab. **Marek Bernacki** – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- prof. ATH dr hab. **Mirosław Dzień** – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- prof. AIK dr hab. **Andrzej Gielarowski** – Akademia Ignatianum w Krakowie
- prof. AIK dr hab. **Tomasz Homa SJ** – Akademia Ignatianum w Krakowie
- prof. UP dr hab. **Marek Karwala** – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
- prof. ATH dr hab. **Michał Kopczyk** – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- prof. UWB dr hab. **Dariusz Kulesza** – Uniwersytet w Białymstoku
- prof. UP dr hab. **Krystyna Latawiec** – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
- prof. UG dr hab. **Dariusz Konrad Sikorski** – Uniwersytet Gdański
- prof. AIK dr hab. **Monika Stankiewicz-Kopec** – Akademia Ignatianum w Krakowie
- prof. UAM dr hab. **Katarzyna Szewczyk-Haake** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. AP dr hab. **Tomasz Tomasik** – Akademia Pomorska w Słupsku
- prof. UZ dr hab. **Bogdan Trocha** – Uniwersytet Zielonogórski
- prof. UJ dr hab. **Joanna Zach** – Uniwersytet Jagielloński
- dr hab. **Mateusz Antoniuk** – Uniwersytet Jagielloński
- dr hab. **Alina Biała** – Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
- dr hab. **Roman Bobryk** – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
- dr hab. **Tomasz Garbol** – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
- dr hab. **Dorota Kozicka** – Uniwersytet Jagielloński
- dr hab. **Arent van Nieukerken** – Universiteit van Amsterdam

- dr hab. Radosław Sioma – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
dr hab. Mirosław Tyl – Uniwersytet Śląski
dr hab. Jerzy Wiśniewski – Uniwersytet Łódzki
dr Joanna Adamowska – Uniwersytet Wrocławski
dr Tomasz Cieślak-Sokołowski – Uniwersytet Jagielloński
dr Karol Hryniewicz – Uniwersytet Warszawski
dr Piotr Kilanowski – Universidade Federal do Paraná
dr Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska – Instytut Badań Literackich PAN
dr Magdalena Lubelska-Renouf – Université Paris Sorbonne
dr Anna Mazurkiewicz-Szczyszek – Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu
dr Tatiana Pawlińczuk – Żytomyrskij derżawnyj uniwersytet imeni Iwana Franka
dr Małgorzata Peroń – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
dr Dorota Siwor – Uniwersytet Jagielloński
dr Magdalena Śniedziewska – Instytut Badań Literackich PAN
dr Agnieszka Tomasik – Wyższa Szkoła Bankowa w Gdańsku
dr Adam Workowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
dr Dagmara Zawistowska-Toczek – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Kierownik Warsztatów Herbertowskich

dr hab. Józef Maria Ruszar – Akademia Ignatianum w Krakowie

Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito

- Józef Maria Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. B. Gautier, D. Knysz-Tomaszewska, J. M. Ruszar, M. Zieliński, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 1–2, red. J. M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J. M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- Dagmara Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

- Anna Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.
- *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2010.
- *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Wydawnictwo Platan, Kraków 2011.
- Grażyna Szczukiecka, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Małgorzata Mikołajczak, „Światy z marzenia”. *Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Zielona Góra–Kraków 2013.
- Magdalena Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji (album)*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2013.
- Karol Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2014.
- Józef Maria Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2014.

- *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2015.
- *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingarde-nowskiej*, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Wojciech Ligęza, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Józef Maria Ruszar, *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)*, red. J. M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeńska, Instytut Myśli Józefa Tischnera–Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2017.
- Radosław Sioma, *Krzeseł i zmięta serweta. Szkice o poezji Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera–Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2017.
- *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera–Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2017.
- Michał Januszkiewicz, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- Jan Andrzej Kłoczowski OP, *Drogi i bezdroża. Szkice z filozofii religii dla humanistów*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- Jan Andrzej Kłoczowski OP, *U źródeł nowoczesnego myślenia o religii. Szkice z filozofii religii dla humanistów, cz. 2*, Instytut Myśli Józefa Tischnera–Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- *Szkoda, że cię tu nie ma. Filozofia religii a postsekularyzm jako wyzwanie nowych czasów*, red. M. Ciesielski, K. Szewczyk-Haake, Instytut Myśli Józefa Tischnera–Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.

- *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J. M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wojażach Pana Cogito*, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- Joanna Adamowska, *Sens kobaltu. Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza spotkania z malarzami*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.
- Tomasz Tomasik, *Poczucie tożsamości. Lektury na marginesach twórczości Zbigniewa Herberta*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.
- Katarzyna Szewczyk-Haake, *Kolce Grunewalda. Nie tylko o ekfrazach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.
- Józef Maria Ruszar, *Mane, tekel, fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Myśli Józefa Tischnera, Bielsko-Biała – Kraków 2019.
- *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Od pierwszej do drugiej wojny światowej*, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Myśli Józefa Tischnera, Bielsko-Biała – Kraków 2019.
- *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Od pokolenia wojennego do Nowej Fali*, red. J. M. Ruszar, D. Siwor, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Myśli Józefa Tischnera, Bielsko-Biała – Kraków 2019.
- *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Przełom XX i XXI wieku*, red. E. Goczał, J. M. Ruszar, D. Siwor, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Myśli Józefa Tischnera, Bielsko-Biała – Kraków 2019.
- Paweł Panas, *Zagubiony wpośród obcych. Zygmunt Haupt – pisarz, wygnaniec, outsider*, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Literatury, Bielsko-Biała – Kraków 2019.

- *Czy są jakieś pytania? Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, red. J. Pyzia, J. M. Ruszar, Instytut Literatury–Wydawnictwo Naukowe UKSW, Kraków–Warszawa 2019.
- *Jakże samotny na niepewnej drodze. O tłumaczeniach literatury polskiej*, red. J. Pyzia, J. M. Ruszar, Instytut Literatury–Wydawnictwo Naukowe UKSW, Kraków–Warszawa 2019.
- Stanisław Gawliński, *Nomadyzm po polsku. Szkice o literaturze współczesnej*, Instytut Literatury–Wydawnictwo Naukowe UKSW, Kraków–Warszawa 2019.
- Tomasz Dalasiński, *Jadąc do Ciebie. Szkice o poezji Jacka Podsiadły*, Instytut Literatury–Wydawnictwo Naukowe UKSW, Kraków–Warszawa 2019.
- Wojciech Wencel, *Wierzyński. Sens ponad klęską*, Instytut Literatury, Kraków 2020.
- *Kłusownik i myśliwi. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J. Pyzia, J. M. Ruszar, Instytut Literatury, Kraków 2020.

W przygotowaniu

- *Inny świat w literaturze narodów. Konteksty, życiorysy, interpretacje*
- *Świat nie wywalczony. Szkice o uniwersach Józefa Łobodowskiego*
- Józef Maria Ruszar, *Zapasy ze światem Zbigniewa Herberta. Esej o życiu pisarza w czasach pierwszych sekretarzy*
- Stanisław Gawliński, *Szkola poetycka Józefa Czechowicza. O awangardzie (nie tylko) lubelskiej*
- Adrian Gleń, *(Nie)zupełnie prywatnie. Studia i szkice o literaturze współczesnej*
- Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Różewicz wobec Norwida*
- Tadeusz Sucharski, *Literatura polska z sowieckiego „domu niewoli”. Poetyka. Aksjologia. Twórcy*
- Wojciech Wencel, *Czarny anioł. Biografia Jana Lechonia*

WYDAWCA:
Instytut Literatury
ul. Smoleńsk 16/1
31-112 Kraków



DRUK I OPRAWA:
Petit Skład – Druk – Oprawa
Wojciech Guz i Wspólnicy Spółka Komandytowa
ul. Tokarska 13, 20-210 Lublin, Polska

ARKUSZY WYDAWNICZYCH: 11