



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Lektury w czasie

**Author:** Paweł Majerski

**Citation style:** Majerski Paweł (2018). Lektury w czasie. Katowice :  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Paweł Majerski



# Lektury w czasie



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO



# Lektury w czasie

*Mojemu Bratu – Andrzejowi*

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego  
w Katowicach  
nr 3752

50 lat  
**Uniwersytetu  
Śląskiego**  
w Katowicach

Paweł Majerski

# Lektury w czasie

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2018

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Piotr Łuszczykiewicz

# Spis treści

Od Autora 9

## Notatki o poezji

- Psyche smętna i zamyślona* [poetki Młodej Polski] 19
- Ciemność życia i śmierci* [Bolesław Leśmian] 25
- Coś ważnego?* [antologia „Hybryd”] 29
- Przenicowani, samotni, znaczący* [Andrzej K. Waśkiewicz] 36
- Blizna ciała (i) poezji* [Krzysztof Karasek] 43
- W tonacji srebrnej i czarnej* [Janusz Szuber] 47
- Godność wyobraźni* [Kazimierz Hoffman] 51
- W rzeczy zetknięciu...* [Piotr Matywiecki] 55
- Wiersze cieplejsze o dotyk* [Aleksandra Olędzka-Frybesowa] 59
- Gdy Bóg na kwantach gra* [Anna Frajlich] 63
- Trochę widzialnego, szczypta skrzydeł* [Małgorzata Baranowska] 67
- Z kamienia i ognia* [Milena Wieczorek] 69
- „Przez wieczność przecinać lękę” [Joanna Wajs] 73
- Sześć lektur* [Krzysztof Lisowski, Józef Fert, Wiesław A. Niewęglowski, Piotr Cieleśz, Jerzy Koperski, Piotr Piaszczyński] 76
- Poezja ze Śląska* [Jola Trela, Ryszard Chłopek, Robert Rybicki, Adam Pluszka, Marian Kisiel, Barbara Gruszka-Zych, Andrzej Szuba] 92
- Widma sowizdrzała i aura sceptycznej ironii* [Sławomir Burszewski, Krzysztof Jaworski, Mariusz Grzebalski] 110



<i>Stan gotowości</i> [Piotr Sommer]	121
<i>Dotknięcie języka, czyli coś (nie tylko) z nicości</i> [Primož Čučnik]	125

## Notatki o krytyce

<i>Głos w sprawie (nie)dojrzałości</i> [Ewa Paczoska]	131
<i>Nałkowska – z daleka i z bliska</i> [Włodzimierz Wójcik]	134
<i>Z Paryżem w sercu i w literaturze</i> [Włodzimierz Wójcik]	138
<i>„Natura! Miłości moja”</i> [Elżbieta Hurnikowa]	143
<i>Dwa razy o Broniewskim</i> [edycje, oprac. Maciej Tramer]	146
<i>Linie modernizmu</i> [Barbara Sienkiewicz]	153
<i>Awangardowe rodowody</i> [Jan Pieszczachowicz]	157
<i>Trudno nie pisać manifestu</i> [Przemysław Czapliński]	161
<i>Strategie awangardy</i> [Tadeusz Kłak]	165
<i>Ogród świata...</i> [Tadeusz Kłak]	170
<i>Projekcje awangardowych utopii</i> [Barbara Czapik-Lityńska]	174
<i>O swoistości i pokrewieństwach sztuk</i> [Seweryna Wysłouch]	178
<i>Z awangardowej „klasyki”: Tytus Czyżewski</i> [edycja, oprac. Alicja Baluch]	183
<i>Tragedia Jasińskiego w dokumentach</i> [Krzysztof Jaworski]	187
<i>Trzykrotnie Wat</i> [Józef Olejniczak, Krystyna Pietrych, tom zbiorowy pod red. Jacka Brzozowskiego i Krystyny Pietrych]	192
<i>Etos awangardy i „postne” czasy</i> [tom encyklopedyczny, red. Grzegorz Dziamski]	199
<i>Gdy nas Polska szuka...</i> [Leszek Szaruga]	203
<i>Wokół październikowego przełomu</i> [tom zbiorowy, red. Adam Kula-wik]	207
<i>Pięćdziesiąt lat minęło...</i> [Marian Kisiel]	212
<i>W blaskach i cieniach słowa</i> [Janusz Drzewucki]	216
<i>Esej o Herbercie</i> [Janusz Drzewucki]	220

Czas Szubera [Tomasz Cieślak-Sokołowski]	223
Wizja, wiara, kontemplacja [Bogusław Kierc]	226
Mikrokosmos i sprawy ostateczne [Przemysław Czapliński]	229
Technologia – biologia – rzeczy ostateczne. (Notatka o kilku rozmowach Stanisława Lema) [Tomasz Fiałkowski]	233
Opowieści w przypowieści [Arkadiusz Morawiec]	238
Narracje Brandysa [Marcin Wołk]	241
„Jesteś tylko świadkiem...” [Dobrochna Dabert]	245
Zapowiedź i wezwanie [tom zbiorowy, red. Eugenia Łoch]	248
Strefy pogranicza [Stanisław Uliasz]	252
Kresowe powroty [Waldemar Michalski]	255
Świadectwo krytyka [Marian Kisiel]	258
Liryczna krytyka poezji [Karol Maliszewski]	262
Było, minęło, powraca... [Dariusz Nowacki]	267
Proza pragnień i mitów [tom zbiorowy, red. Stanisław Jaworski]	270
Model do składania [Jan Tomkowski]	273
Kilka fragmentów [Piotr Łuszczkiewicz]	278
Poważna wspólnota śmiechu [Jerzy Ziomek]	282
Czas Miłobędzkiej [Aleksandra Zasępa]	285
Nota bibliograficzna	289
Wykaz recenzowanych książek	295
Indeks osobowy	299
Summary	311
Zusammenfassung	313



## Od Autora

Czas pojęty fizycznie i filozoficznie (metafizycznie) nie jest głównym bohaterem zebranych tutaj tekstów, właściwie „jest-i-nie jest”. Żywiołowość czasu to zjawisko budujące, radujące dojrzwaniem i mądrością, ale też nadwątlające naszą obecność – cielesną, intelektualną, „tekstualną”; wpisuje się w egzystencję niepokojem i niepewnością, oczywistym prymatem w hierarchii losu. We wstępie do książki poświęconej autorowi *Sceny obrotowej* Jacek Łukasiewicz pisze o czasowym *continuum*, próbach samopoznania i dialogowego obcowania z „drugim”:

Jastruna „spotkania w czasie” są spotkaniami z sobą samym, przez czas zmienianym, i spotkaniami z drugim człowiekiem; bywa on tematem wierszy, jest różnorodnie traktowanym ich adresatem. Może to być adresat niezbyt czuły, nastawiony na to, co w świecie poetyckim jest zewnętrzne, dla niego przeznaczony jest ubezpieczający pancerz retoryki. A może to być adresat prawdziwie współczujący i współrozumiający, z nim toczony jest dialog w samym wnętrzu świata poetyckiego<sup>1</sup>.

Chodzi nie tylko o spotkania Mieczysława Jastruna (poety wciąż w uścisku Chronosa przebywającego), ale także kwestię autorskiej i czytelniczej czułości. Czułości, przyjemności, emocjonalnej konfrontacji stron: stron autorów i podejmujących lekturę czytelników, stron książkowych: z wersami, akapitami,

---

<sup>1</sup> J. ŁUKASIEWICZ: *Wstęp*. W: IDEM: *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*. Warszawa 1982, s. 12.

rozdziałami. Od razu nasuwa się pytanie o czas, zmysły, relatywność. Jeszcze raz zacytuję Łukasiewicza: „Nie jest on [czas – P.M.] Kantowską subiektywną formą zmysłowości, nie jest kategorią obecną tylko w naszym umyśle. Jest obiektywny – inaczej byśmy nim rządźli, a nie mu podlegali”<sup>2</sup>.

Interesują mnie drogi i rozdroża współczesnej poezji, miejsca spotkań autorów piszących sobą, ale i – z większą lub mniejszą satysfakcją, olśnieniem czy zazdrością wyobraźni – czytających wiersze, prozę, dramaty wychodzące spod piór znanych i obcych. Czytających... krytyków. Oto pojawiają się nowe książki, świadectwa autorskiej gotowości do rozrachunkowych monologów, do dialogu z kreacjami upostaciowionymi w „rozzruconych” (porzucanych na chwilę, na dłużej, w chwilach literackiego przełomu i przewartościowań bywa, że na zawsze) lirycznych światach, do – właśnie – autoprezentacji w spotkaniu z „drugim”, współobecności. Tu znów pojawia się krytyk literacki, także czytelnik, lecz i lekturowy pielgrzym (czasami – tułacz), konsekwentnie i systematycznie spełniający swoją misję lub sięgający po kolejną książkę bez posłanniczych zobowiązań, przypadkowo, „doraźnie”. Część niniejszego zbioru dotyczy tekstów poświęconych pracom krytycznym i – dziś podążających różnymi ścieżkami najczęściej „dziwiących się sobie” metodologii – historyczno-literackim.

Ze swojego archiwum wybrałem 73 zapisy (31 dotyczy poezji, 42 krytyki), które sporządzane były w latach 1993–2017, zaraz – co ważne – po ukazaniu się prezentowanych książek. Liczyło się „świeże” spojrzenie lekturowe, materiał do późniejszego uporządkowania. Nota bibliograficzna rejestruje tytuły, daty, numery czasopism (wszystkie książki zostały umieszczone w chronologicznym wykazie). Prezentowane zapisy publikowano na łamach „Nowych Książek”, „Śląska”, „FA-artu”, „Twórczości”, „Kwartalnika Artystycznego”, „Opcji”, „Autografu”, „Akantu”, „Kursywy”. Wiele dłuższych i krótszych tekstów

---

<sup>2</sup> J. ŁUKASIEWICZ: *Czas i przestrzeń w poezji Jastruna*. W: IDEM: *Mieczysława Jastruna spotkania...*, s. 283.

w czasopiśmie pozostało. Chciałem, po latach, spojrzeć na utwory autorów podążających dalej, znanych mi z publikacji kolejnych. Układ zależności jest przejrzysty: oto „pisarze” i „ja” w tamtym czasie, oto „ja” i „pisarze” teraz. Czytelnicy mają swój bezpieczny punkt środkowy.

Część poetycką rozpoczyna komentarz do antologii zestawiającej wiersze poetek Młodej Polski, część poświęconą krytyce – tekst o kulturowej (nie)dojrzałości, w którym omawiana jest książka Ewy Paczoskiej, powracającej do dylematów... pozytywistów. Autorka książki pyta o koniec XIX wieku, przypominając słowa George’a Steinera:

[...] nie przeszłość nami rządzi – z wyjątkiem, być może, biologicznego znaczenia tego słowa – lecz raczej nasze o przeszłości wyobrażenie. [...] Każda epoka historyczna znajduje odzwierciedlenie w obrazie i żywej mitologii swej własnej przeszłości lub przeszłości zapożyczonych u innych kultur; sprawdza w ten sposób swe poczucie tożsamości<sup>3</sup>.

Przywołuję te słowa (powtórzę je zresztą w odpowiednim miejscu) także *à propos* wspomnianej czasowej hierarchizacji. Segment pierwszy książki zamyka recenzja tomiku Primoža Čučnika – poety obserwatora nieustannego „stawania się rzeczy”, segment drugi – recenzja tematycznej (znów czas!) monografii Aleksandry Zasepy dotyczącej wierszy Krystyny Miłobędzkiej, której poezja jest „zapatrzona w »tu i teraz«”, w której „przeważa przedstawienie czasu teraźniejszego, zorientowanego na aktywne bycie w aktualnym »momencie«”<sup>4</sup>. Zasepa słusznie pokusiła się o uogólnienie i ukonkretnienie: „To życie jest podstawą wszelkich rozważań o czasowości, a czas objawia się tylko w żywiole ludzkiego życia. W świetle

---

<sup>3</sup> E. PACZOSKA: *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*. Warszawa 2010, s. 7; szkic G. STEINERA w jego książce: *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przeddefiniowania kultury*. Tłum. O. KUBIŃSKA. Gdańsk 1993, s. 11–12.

<sup>4</sup> A. ZASEPA: *Zamiast wstępu. Czas (w) poezji*. W: EADEM: *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Wrocław 2016, s. 19.

współzależności ujawnia poetka [Krystyna Miłobędzka – P.M.] pewną zasadę temporalną, którą realizuje dosyć konsekwentnie w swoich zapisach i która pozostaje w zgodzie z sentencją Georges’a Pouleta, że »żyć – to najpierw móc uchwycić to, co aktualne« (tu ponownie sięgam do odpowiedniej części niniejszej książki)<sup>5</sup>.

Wskazane przeze mnie klamry tekstowe obejmują recenzje książek poetów refleksyjnych, egzystencjalistów, autorów „metapoetyckich”, biernych i czynnych uczestników naszej codzienności. W segmencie poetyckim znalazły się między innymi uwagi o antologii *Coś własnego* i tomiku związanego z Orientacją Poetycką „Hybrydy” Andrzeja K. Waśkiewicza. O tym będę pisał: poeci Hybryd pytali o status naszej obecności, o trwałość i pozory pewności, wciąż liczyli na „poznawczą weryfikację”. Autor *sekwencji i innych doświadczeń dawnych i nowych* komponuje traktat o uobecnieniu w przestrzeni Paradoksu Wielkiej Historii, prowadzi „rachunek samotności”, pozorując racjonalizujące pogodzenie z „niedorzeczywistością”. Pojedynczo prezentowani są między innymi: Krzysztof Karasek, Janusz Szuber, Kazimierz Hoffman, Piotr Matywiecki, Piotr Sommer. Dwa obszerniejsze bloki tworzą natomiast zestawy: *Siedem lektur* oraz *Wiersze ze Śląska*. Pierwszy zawiera między innymi recenzje tomików Krzysztofa Lisowskiego, Józefa Fertę, Piotra Cieleśza. Tony eschatologiczne, aktualizacje pamięci, niepokój i cisza – to wszystko może być ujęte w ramy obrazów niewielkich, grę stylizacji, liryczną „depoetyzację”. Drugi blok otwiera klucz geograficzny: w „śląskim” fragmencie książki przywołuję wiersze Joli Treli, Ryszarda Chłopka, Roberta Rybickiego, Adama Pluszki, Mariana Kisiela, Barbary Gruszki-Zych, Andrzej Szuby. Interesujący jest wersyfikacyjny

---

<sup>5</sup> A. ZASĘPA: *Wieczna Teraźniejszość*. W: EADEM: *Czas (w) poezji...*, s. 25. Cytat pochodzi z książki G. POULETA: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Przeł. W. BŁOŃSKA, D. ESKA, A. SIEMEK, A. STEPNOWSKI, P. TARANCZEWSKI. Wybór J. BŁOŃSKI, M. GŁOWIŃSKI. Przedm. J. BŁOŃSKI. Warszawa 1977, s. 307. Zagadnienie „skupienia refleksji poetyckiej na chronosie” analizowała m.in. Danuta OPAČKA-WALASEK w książce *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005.

głęboki „wdech i wydech” Chłopka, kontrolowanie metaforyki. W wierszach Barbary Gruszki-Zych przemijają zdarzenia najzwyklejsze i pozornie „odświętne”, liczy się pamięć, poczucie trwania, a przeszłość intensyfikuje dzisiejsze emocje. Andrzej Szuba z kolei zbliża się do kwestii czasu i pamięci, granic pewności i zwątpienia wyłącznie w gnomicznych wariantach tekstu. Jeden z jego „strzępów” wybrzmiewa w przestrzeni (jednak) obecności i ostateczności:

Czas pomyśleć  
co będzie  
to dopiero koniec<sup>6</sup>

W takich utworach Szuba dyskretnie przekracza granicę intymności, „jednorazowości” lirycznych sytuacji. Swoją wybiórczość wierszy, bez komentującego wstępu czy zakończenia, opatrzył tytułem *Milczysz. Strzępy z lat 1980–2014* i zamknął utworem *Postscriptum DCXXX*; tomik *11 strzępów* z 2017 roku kończy *Postscriptum DCXCVI*; tomik \*\*\* *Jest tam kto?* z tego samego roku zawiera strony ze znakami zapytania, pod którymi umieszczany jest kolejny rok życia autora, aż do finalnego:

? ...<sup>7</sup>.

Piszę o pamięci, kontemplacji, impresyjnych i intelektualnych rozrachunkach. Niezbyt długo jednak walczyłem z chęcią zamieszczenia recenzji błahego tomiku Sławomira Burszewskiego i ogłoszenia likwidacji banalizmu. Chodziło mi o zwrócenie uwagi na zjawisko socjologiczne, artzinoową potrzebę sowizdrzalskiego oczyszczenia, powrotu gestów deestetyzujących świat kultury.

---

<sup>6</sup> A. SZUBA: *Postscriptum CLXVII*. W: IDEM: *50 strzępów*. Kraków 2001, s. 23.

<sup>7</sup> A. SZUBA: *Milczysz. Strzępy z lat 1980–2014*. Katowice 2016; IDEM: \*\*\* *Jest tam kto?*. Katowice 2017 (zob. recenzję E. BARTOS: *Minimum w maksimum*. „Śląsk” 2017, nr 8). Najnowszy, retrospektywny zbiór A. SZUBY to *444 strzępy (1980–2017)*. Kraków 2018.



Autorzy publikacji przybliżanych w części drugiej przedzierali się przez trudne momenty historii, druki z Dwudziestolecia i powojnia. Włodzimierz Wójcik pisał o Zofii Nałkowskiej i Paryżu skamandrytów, Elżbieta Hurnikowa – o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Ukazały się edycje *Pamiętnika* oraz *Publicystyki* Władysława Broniewskiego, znakomicie pokazujące jego twarz „prywatną” i „oficjalną”. Dalej ustąpić trzeba będzie miejsca awangardystom. W innym miejscu pojawią się recenzje książek krytycznoliterackich Mariana Kisielea, Karola Maliszewskiego, Dariusza Nowackiego. Tutaj jedynie sygnalizuję wybrane kwestie, nie rejestruję pełnego zestawu nazwisk autorów.

Nie buduję w książce (pomijam sugestie istnienia) żelaznego kanonu – prywatnego, czy tym bardziej „powszechnego”, z przekonaniem o niezbędności rejestru norm i wzorców, to po prostu świadectwa lektury sprzed lat. Niech będzie – o wartość i trwałość osądów chodzi również. Teksty krytyczne są, rzecz jasna, także sprawozdaniami, dowodami lektury uważnej w toku odpowiedzialnego, komunikacyjnego pośrednictwa. Zgadzam się z Dorotą Kozicką, metakrytyka zajmuje „szczególne miejsce w korpusie teksów krytycznych, [...] w metakrytycznej wypowiedzi ujawnia się szczególna potrzeba (a może nawet konieczność) uzasadnienia własnego – krytycznego – istnienia”<sup>8</sup>. Nie chodzi mi jednak o jakieś strategiczne programotwórstwo, projektowe teoretyzowanie. W publikacjach naukowych i popularnonaukowych doceniam bazę źródłową, odszukiwanie (odkrywanie) kontekstów, tym samym – przygotowywanie kolejnych panoram literackiej współczesności.

Pytanie o rolę i miejsce krytyka w naszej „pisanej” rzeczywistości powracało, będzie jeszcze dookreślane i przeformułowane wielokrotnie. To wiemy, krytyk wywodzi się – najczęściej – z uniwersytetu, w którym realizuje badania historycznolite-

---

<sup>8</sup> D. KOZICKA: *Wołanie o kanon? Znamienne wątki dyskusji metakrytycznych na przełomie wieków*. W: *Kanon i obrzeża*. Red. I. IWASIOŃ, T. CZERSKA. Kraków 2005, s. 53–54.

rackie (tu w grę wchodzi również aksjologia). Dariusz Nowacki i Krzysztof Uniłowski zwracali uwagę, iż

wkraczając w mury uniwersytetu i przeobrażając się w historyka (teoretyka), krytyk nie tyle zmienia przedmiot zainteresowań, ile raczej swoją własną pozycję. W symboliczny sposób uwalnia się od czasowości własnego istnienia (i pisania), wymienia zdarzeniowość na opowieść<sup>9</sup>.

Zasadnie przywołali lapidarne oznajmienie Tadeusza Sławka: „historyk pisze **historię**, krytyk **pisze** historię”<sup>10</sup>. Interesowała mnie „opowieść”, wspomniane „uwolnienie się”. Stąd myśl o nowościach, krytycznoliterackie szkice i noty dotyczące pisarzy wyrazistych, ukształtowanych i poszukiwaczy (czasami szybko się wyczerpujących w drodze) własnych dróg ekspresji. Owa myśl o rzeczach nowych i najnowszych wiąże się z tym, iż „Historykowi przysługuje prawo zwłoki, krytykowi przeciwnie – prawo reakcji natychmiastowej”<sup>11</sup>. Sławek czyta Stanisława Brzozowskiego, Martina Heideggera, Emmanuela Lévinasa, Paula Valéry’ego, Waltera Benjamina. Z myślą o historii, czasowości, trwaniu. Skonstatuje, że „dla historyka historia włada dziełem wcześniej niż moje pytanie skierowane do dzieła, krytyk natomiast najpierw pyta i dopiero w trakcie tego dyskursu historia wślizguje się, by upomnieć się o dzieło”<sup>12</sup>.

Sytuację zatem dobrze znamy: pusta kartka wobec tych utrwalonych przed chwilą w druku, pozbieranych, ułożonych, ujawnionych. I ona wypełnić się ma opowieścią. Krótko notuje Christine Rochefort:

---

<sup>9</sup> D. NOWACKI, K. UNIŁOWSKI: *Do Czytelnika*. W: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. W opracowaniu i ze wstępem D. NOWACKIEGO i K. UNIŁOWSKIEGO. Katowice 2003, s. 13.

<sup>10</sup> T. SŁAWEK: *Vita femina. Dekonstrukcja jako styl krytyki*. W: *Interpretacje i style krytyki*. Red. W. KALAGA i T. SŁAWEK. Katowice 1988, s. 151.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 144.

Pierwszy znak na stronie, spadł w chwili zapomnienia, na pół opuszczenia, pustki. Nieuwagi. Pozwoliliśmy się zaskoczyć. Na szczęście. Gdyby nie to prawdopodobnie nie nakreśliłoby się nigdy tego pierwszego znaku na białym, ponieważ, dlaczego raczej ten niż inny?<sup>13</sup>.

Znaki ostatnie możemy – z czasem – uzupełniać.

\*\*\*

Gorąco dziękuję za współpracę Panu Profesorowi Marianowi Kisielowi, przy którym (a to człowiek biblioteka) moja historyczno- i krytycznoliteracka myśl zawsze lotniejszą się stawała. Erudycja i otwartość na nowe rozwiązania konceptualne są w Jego przypadku nie do przecenienia.

Wdzięczny jestem Pani Doktor Ewie Bartos i Pani Doktor Katarzynie Niesporek za konsekwentną współobecność w realizacji projektów badawczych oraz niezliczone merytoryczne debaty.

Pani Redaktor Małgorzacie Pogłódek dziękuję za nadanie mojej książce ostatecznego kształtu.

---

<sup>13</sup> Ch. ROCHEFORT: *C'est bizarre l'écriture (récit)*. Paris 1970, s. 61. Cyt. wg: S. JAWORSKI: *Nad białą kartką...* W: IDEM: „Piszę, więc jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*. Kraków 1993, s. 11.

# Notatki o poezji





## Psyche smężna i zamyślona

Antologia *Żywe ognie* prezentuje wiersze i liryczne narracje piętnastu młodopolskich poetek. Całość została poprzedzona urokliwie dziewczęcym wypracowaniem Marii Szyszkowskiej, w którym autorka opowiada o formach miłości, sercu i szczerości, twierdząc, że współczesny czytelnik jest już „znużony zalewem poezji intelektualnej, chłodnej w swej wymowie”, a liryka młodopolska ocala autentyczne przeżycie. „Wbrew panującej u nas modzie – oznajmia stanowczo – właśnie wiersze zebrane w tym tomie będą czytane!”. Zrazu obruszyłem się na takie *dictum*, ale pomyślałem, że podobne emocjonalne wywody odpowiadają ogólnym mniemaniom o modernistycznych afektach. A jeśli tak, to dlaczego nie miałyby otwierać takiego właśnie zbioru? Pamiętajmy wszakże, iż ścieżki współczesnej liryki są dosyć kręte, a młodopolska „religia miłości” okazuje się nierzadko... przerażająca. By się o tym przekonać, trzeba dłużej pobyc z wydawanymi na przełomie wieków książkami. Antologie są natomiast zbiorami wizytówek i zaproszeniem do lekturowych podróży.

Rozpatrując problematykę młodopolskich mitów miłości, Wojciech Gutowski, znawca zagadnienia, wskazał trzy kręgi „tematyczno-mityczne”: mit chuci, intensywnej chwili oraz androgyne. W pierwszym wypadku o wszystkim, w wymiarze kosmicznym, decyduje fatum; w drugim – miłosne przeżycie jest „hedonistycznym, zmysłowym absolutem”; w trzecim (wariantywnie: retoryczno-filozoficznym, sakralno-mistycznym oraz „nadrealistycznym”) wkraczamy w przestrzeń spirytualizmu i metafizyki, prowadzącą bezpośrednio ku „syntetyzującej” religii miłości. Wspominam o tym katalogu mitów, myśląc

rzecz jasna o młodopolskim zarysie całości: nie tylko autorkach uwzględnionych w *Żywych ogniach*, ale także – skoro taki podział zaproponowano – o „reprezentacji męskiej”, utworach pisarzy najczęściej cytowanych (choćby: Bolesław Leśmian, Leopold Staff, Kazimierz Tetmajer, Jan Kasprówic, Stanisław Korab Brzozowski, Antoni Lange, Bolesław Miciński, Waław Rolicz-Lieder, Stanisław Przybyszewski, Jerzy Żuławski) i tych przywoływanych rzadziej (jak: Aleksander Szczęsny, Waław Wolski, Bogusław Adamowicz, Edward Leszczyński, Jan Pietrzycki, Adam Galiński, Bogusław Butrymowicz, Maciej Szukiewicz, Antoni Szandlerowski).

Wędrówka tropem mitów miłości to jeden z możliwych wariantów lektury. Poezję młodopolską postrzegamy najczęściej w postaci wyraźnie zarysowanych linii konwencji, powielanych do znużenia lirycznych schematów. Bezlitośnie obnażali je zresztą w latach dwudziestych wojujący awangardysty, oznajmiwszy początek nowoczesnej kultury. Neoromantycy rozgościli się w przestrzeni „zawężonego” kanonu poetyki, który wyznaczył charakterystyczny zestaw stylistycznych chwytów (niezliczone apostrofy, wykrzyknienia, natrętnie oznaczane wielokropkami niedopowiedzenia), figur lirycznych bohaterek i bohaterów, a także – co jest znakiem rozpoznawczym – personifikowanych uczuć.

Czego zatem spodziewa się dzisiaj potencjalny czytelnik młodopolskich wierszy miłosnych? Pomińmy zawodową sytuację historyka literatury, przerzucającego wszystkie pokryte drukiem kartki; nie zważajmy na rozkochane pensjonarki, które wykupią nakład antologii i z niej właśnie wypisywać będą płomienne sentencje. Zupełnie poważnie: otrzymując ten – reprezentatywny – wybór (o kompozycji książki zdecydowały daty urodzenia poetek), może właśnie poszukiwać splotów słów, które zbliżyć miały do przeżycia, pozostawiwszy świadectwo chwil uniesienia. To kwestia sugestywności metaforyki utrwalającej „stany duszy”, w przypadku wielu autorek – oscylowania pomiędzy wstydliwym szeptem a bezpośrednią, głośną eksplikacją. Lirycznej dykcji i estetycznym wyborom – z myślą o konsekwencjach, artystycznych zyskach i stratach –



zawsze warto poświęcić uwagę. W nocy edytorskiej Andrzej K. Waśkiewicz spogląda na kilka punktów odniesień: bliskość przeżycia mistycznego i erotycznego, rolę kostiumów i masek skrywających kompleksy, perwersyjne skłonności, wreszcie transpozycję lirycznych ról. Na nie trzeba zważać w interpretacyjnej deszyfracji.

Dzięki kolejnym wierszom odtworzyć można rozdziały osobliwej księgi miłosnych wyznań. Szkicując relację „Ona – On”, młodopolskie poetki przywołują najczęściej obrazy natury. W „modelowej” sytuacji zrazu pojawiają się nadzieja i nieśmiałe gesty, potem nastaje faza długiego oczekiwania (przeplatana śmiechem i łzami), podsycanego – niedostrzegalnymi dla postronnych obserwatorów – znakami. Ramy poetyckiej konwencji ujmują tutaj zestaw prostych analogii: oto nastaje wiosna i „serce rwie się z łona”, ale symbolizowane pory roku wpisane być muszą w rytm przemijania. Stąd przekwitające rośliny, pożółkłe liście (Franciszka Arnsztajnowa), chłód przymrozków (Zofia Trzeszczkowska). Spełniona miłość mogłaby pokonać wszelkie „tęsknice”, górę bierze jednak triada nadzieja – niespełnienie – żal i symbolizowany Smutek. Kiedy mowa o miłości, naturalną kolejną rzeczy odkryć możemy perspektywę przyszłości usłanej różami – obraz pełnego oddania: „I każda we mnie kropla krwi – jest twoja!” (*Godzina, której nie było...* Maryli Wolskiej), potęgi miłości: „Przyjdź, gdy omdlała krwi pożarem... / Przyjdź w uścisk mój z płomieni...” (Flory Hufnagel *Przyjdź*). Wyobraźnia snuje plany szczęścia, częściej wszakże rozgrywa się dramat niespełnienia. Wskazując przyszłość, powiedzieć trzeba o obrazach kresu. Oczywiście – chwila miłosnego triumfu wyrывa się z egzystencjalnego *continuum*, staje się doznaniem, po którym nic już nie będzie istotne. *Schody piękności* Marii Grossek-Koryckiej odkrywają świat w coraz szerszych kręgach zachwyty, które bynajmniej nie kończą się na „niebie gwiazdzistym”. To On jest „słońcem”, a miłość decyduje o hierarchii wartości. W wielu wierszach przeważa jednak poetka reminiscencji. Wanda Stanisławska notuje: „Za nami cicha wizja Smutku rośla w cieniu...” (*W wieczór zimowy*), podobnie Zofia Nałkowska: „Pamiętam letnią noc... W olszowym gaju /



Leżałam w trawie mym westchnieniem tylko drżącej” (*Wspomnienie*). Plany czasowe wskazane są wyraźnie w retorycznym porządku tej poezji.

Modernistyczna wyobraźnia, a to ważny punkt odniesienia dla liryki lat późniejszych, dekomponuje ciało: „mówi się” tutaj – strategicznie rzecz całą potraktują ekspresjoniści – przez części: zwykle usta i oczy (w wierszach Zofii Trzeszczkowskiej dostrzeżemy „błękit oczu”, „usta purpurowe”; Kazimiera Zawistowska prosi: „[...] Daj mi Twoje oczy! / Twoje oczy rozświetlą marzenia ogrody...”; Hanna Zahorska wyznaje: „Zapiekle moje wargi / o wodę źródło proszą, / [...] / szaleją za rozkoszą”; Maryla Wolska zaś: „Lecz skoro warg mych sięgnie / Płomień twych ust”, / Musi dziś serce pęknąć / Jednemu z nas...”). Pojawiają się ręce, dłonie, palce... Generalnie, w lirycznym obrazowaniu wygrywa flora, poetki odnajdują zasadniczy zestaw „rekwizytów”: różę, lilię, jaśmin, bez, bławatki, maki, konwalię, dziewannę. „Mowa kwiatów” zostaje „uwspólniona”, więc obraz róży czerwonej przywoływał będzie szaleństwo zmysłów, białej – idealizowaną miłość, czarnej – śmierć; mak – symbolizował wielkie namiętności, lilia natomiast – Smutek. Dość spojrzeć na poemacik Zofii Nałkowskiej *W ogrodzie*, pełen „kwiatowych łańców”, czy przypomnieć sobie *Wieszczkę* Grossek-Koryckiej, zawierającą „detaliczny” opis roślinności ogrodu. Katalog florystyczny jest obszerny, reprezentacja fauniczna natomiast przedstawia się skromniej, lecz w opozycyjnych zestawieniach nader „drapieźnie”. Kontrasty pojawiają się choćby wówczas, gdy miłość objawia zaborcze oblicze, zatem śpiewający słowik sąsiadować może z jadowitym wężem, lwicą, sępem, ze żmiją, z wilkiem.

Odświętność, natrętna koturnowość, konieczna elegancja retorycznej frazy – to wszystko stwarza barierę, konwencja najczęściej unicestwienia wspomniane nadzieje na zapis przeżycia. Tak naprawdę „chłodne” są mitologiczne ornamenty. Dodajmy jeszcze normy społecznych konwenansów. Ale intrygująca jest mapa miejsc, w których młodopolscy twórcy przekraczają owe normy. Powiada Gutowski: „Punktem dojścia najśmielszych dokonań jest obrazowość nekrofiliska”. Rzeczywiście, ta obrazo-

wość i wyobrażenia „wrażała radykalny sprzeciw wobec życia naturalnego, prowokowała do drastycznej »zniewagi natury«, a jednocześnie zabijała nudę [...], przekształcała egzystencję w eksperyment, którego celem było osiągnięcie niewyrażalnej w języku oficjalnej kultury syntezy rozkoszy i śmierci”. Takie znaki obrazowej transpozycji odnajdziemy w wierszach na przykład Bronisławy Ostrowskiej oraz Grossek-Koryckiej. Pojawiające się w młodopolskiej liryce miłosnej obrazy śmierci wciąż przyciągają uwagę. Sięgnijmy do tekstu Marii Komornickiej *Na rozdrożu*: „[...] Na wietrze gniją ostatnich zwłok strzępy. / [...] W bagnach śmierci kwiat pachnie, tańczy i świeci. / [...] Wnętrza wyżarły pożądań sępy // [...] Pięknym jest wszystko ginące – gdy mija” – ot, niewielki fragment, a przeplata śmierć z miłością, życie z obłądnym wirem tańca, ciemność z finalnym blaskiem. Młodopolski kod miłosnej ekspresji chętnie uwzględnia przy tym zestawienia: dzień – noc, słońce – księżyc (złoto – srebro), jawa – sen. Co więcej, współtworzą one system znaków, w którym nieustannie przewija się motyw snu.

Sen może spełnić marzenia, przynieść błogie obrazy, chociaż On odjechał. Poetki chętnie gromadzą „rzeczy” ulotne, nie trwałe. Pejzaże liryczne gubią swe kontury, pojawiają się mgły, pajęczyny, widmowe zarysy postaci. Sen powraca w poemacie *Miłość* Grossek-Koryckiej, świat wierszy Arnsztajnowej spowijają właśnie mgły, dominuje srebrna poświata księżycy. Noc umożliwia przekroczenie granicy niemożności i niemożliwości, pozwala na spotkanie między grobami i pocałunek. Sama Dusza w „słodkiej męce klęcz”, a niekiedy wleczona jest w „tumany mgielne”. Śmierć bywa ostateczną pieczęcią motywu rozstania, niekiedy jednak opowieść prowadzona być może... „zza grobu” (*Ten sam* Wolskiej). W *Zagastych oczach* Trzeszczkowskiej uchwycić można wątpliwości wynikające z „niepewnych” relacji „tu – tam”: „Jako cień byłam i jak cień odchodzę, / [...] // Kto wie, co w grobów kryje się zamrocach? / Nicość nas spotka? Czy duchowie bratni?”.

Warto pokonać przestrzenie kolejnych młodopolskich mitów miłości. W tytule niniejszego tekstu przywołałem sekwencję z *Psyche* Tetmajera. Oto „Psyche smętna, tajemna i zamyślona”

każe porzucić lirycznemu bohaterowi ciało i „ku mistycznemu podnosi [...] niebu”. Nie, nie tylko w „męskiej” liryce miłosnej dostrzeżemy ucieczkę ze świata materialnego ku blaskowi, porzucenie ciężącej duchowi zmysłowości. Doznanie miłości pozwalało uwolnić Duszę ze strefy cienia. Dalej mogło się już pojawić dążenie ku iluminacji. A tu już odczujemy posmak mistyki.

*Żywe ognie. Wiersze miłosne poetek Młodej Polski.*

Wybrał i oprac. ANDRZEJ K. WAŚKIEWICZ.

Wstępem poprzedziła MARIA SZYSZKOWSKA. Warszawa 2001.

## Ciemność życia i śmierci

Inicjalny fragment *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana zamieszczony został w „Oficynie Poetów” (1968, nr 2) przez Aleksandra Jantę-Połczyńskiego. Czytając wówczas skromny, złożony z didaskaliów i zaledwie 32-wersowej autoprezentacji bohaterów, urywek, trudno było wypowiadać się o całości. Oczywiście, w podobnej sytuacji zawsze można snuć filologiczne domysły i – cóż innego nam pozostaje – przeczuwać wielkość pisarskiego projektu. Przedruk tego samego fragmentu znalazł się w opracowanych dla Biblioteki Narodowej przez Jacka Trznadla *Poezjach wybranych* Leśmiana (I wyd. 1974). Dopiero dwadzieścia lat później, korzystając z maszynopisu spoczywającego w archiwum Teatru Starego, badacz ten zdołał opublikować cały tekst w edycji *Poezje* (1994), podejmując – zawsze przecież ryzykowną – próbę rekonstrukcji brakujących sekwencji. Niedługo potem druk utworu powtórzył – jak się okazało, wykorzystując inny egzemplarz teatralnego odpisu – Aleksander Madyda w tomie *Poezje zebrane* (1995). Warto pamiętać o tej edytorskiej „podszeźce”, dziś bowiem otrzymujemy w osobnej edycji „najpełniejszą” wersję szczęśliwie zachowanego poematu, który – i dosłownie, i w przenośni – odbył długą drogę do współczesnego czytelnika.

Leśmian poeta od początku objawiał tęsknoty dramaturgiczne, ostatecznie jednak niespełnione w znaczącym dziele scenicznej prezentacji. Inspiracje jego teatralnych przemyśleń, widoczne choćby w koncepcji Teatru Artystycznego, płynęły przede wszystkim ze szkoły rosyjskiej – Wsiewołoda Meyerholda, Walerija Briusowa i Wiaczesława Iwanowa. Dramatur-

giczny zmysł Leśmiana poświadczają nie tylko obszerniejsze teksty (forma literacka *Zdziczenia* odwołuje nas do *Dziejby leśnej*), także w innych widać skłonność do syntetyzowania sztuki słowa i teatralnej dramatyizacji. Obraz poetycki ma dla tego twórcy charakter dynamiczny, liczy się bowiem nie tyle dystansujący opis, ile zapis „stawania się” świata, obserwowanie przemian. W 1985 roku Rochelle Stone, autorka książki *Bolesław Leśmian. Poet and his poetry*, zaglądając do spuścizny rękopiśmiennej, opublikowała zaskakujące w jego dorobku „baśnie mimiczne”. *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* okazały się planami inscenizacji, w której – zgodnie z dyrektywą Leśmiana: „Rytm, który przeszedł do słów, na nowo niechaj do ruchów powróci” – zdania zamienione być miały na gesty aktorów. Publikacja baśni wydawała mi się jednak w obrazie dorobku autora *Łąki* suplementem – interesującym dzięki tekstowi, nie zaś „teorii” i potencjalnej inscenizacji uznającej ruch za zasadę opowieści. Udostępnienie *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* jest natomiast wydarzeniem znaczącym w skali historycznoliterackiej.

„Fabała” utworu jest nader przejrzysta: oto trójka bohaterów (Sobstyl, jego żona Krzemina oraz kochanka – Marcjanna) opuszcza groby, by odegrać tragedię swego życia. Sobstyl tajemnie spotyka się z Marcjanną, kocha ją, lecz żonie nie wyjawia tajemnicy tego związku. Krzemina bowiem – twierdzi Sobstyl – wierzy w jego miłość. Marcjanna pragnie być z Sobstylem, kategorycznie żąda więc, by porzucił żonę. Sobstyl sugestywnie opowiada o chwili, w której Krzemina ujrzała go z kochanką. Wtedy wszystko, co dotąd zdawało się trwać w nadawanym przez miłość sensie, rozsypało się i każde z nich nagle odczuło obecność w innym świecie. Odkrycie zdrady burzy pozór małżeńskiego i duchowego ładu (pojedynek kobiet przedstawiających swoje nadzieje i złudzenia jest tak zajmujący, iż Sobstyl może się nawet wydać postacią bez charakteru). Bohaterowie przerywają grę, by szybko do niej powrócić i dokończyć inscenizację śmierci Krzeminy. Pisze ona list, by – poświadczając sytuację „zabójstwa bez winy” – zachęcić Marcjannę do zbrodni.

W rekonstrukcji zdarzeń grają Cienie (dla poetyki symbolistycznej ważna była pisownia dużą literą). Kto wszakże nakazał im odgrywanie spektaklu i ponowne przeżywanie koszmaru zdrady wiodącej do zbrodni? Czy ktoś rozsądzi ostatecznie tę sprawę, by wydać wyrok i wyznaczyć karę? Krótkie, na początku poetyzowane didaskalia informują o „chwilowej nieobecności Boga”, nie wiemy jednak, czy tylko w przestrzeni śmierci symbolizowanej mogiłami. Cienie wychodzą, by „zadośćuczynić zagrożonym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeobrażonych na »dramat dla nikogo«”. Może kryje się tutaj diagnoza etyczna: nie ma Boga w chwili wykraczania poza ład moralny świata, zarówno gdy dokonywana jest zbrodnia, jak i wtedy, gdy sumienie bohaterów dramatu roztrząsa w kolejnych reprzykach zdarzenia, znów uwalniając instynkty i zło. Leśmian tworzy poetycki teatr wyobraźni. Pozór gry scenicznej byłby tutaj kolejnym – tak ważnym w jego poetyce – odbiciem, powtórzeniem. Wiele razy w literaturze zasada gry – „teatru w teatrze” – potęgowała niepewność czytelnika, by ostatecznie rozstrzygnąć tajemnice losów bohaterów. Tutaj pytania nieustannie wywołują następne. Bohaterowie historii muszą cierpieć, odczuwać ból, a skoro tylko oni opuszczają groby, Bóg zaś nie patrzy, odgrywają „dramat dla nikogo”. Grają dla siebie, ale to poświadczą, że wciąż czują i powraca świadomość cielesności. Oto także dramat rozkoszy, która, będąc chwilą uniesienia, rozpląnąć się musi w nierozstrzygniętej sytuacji zdrady małżeńskiej. Powiada Marcjanna: „W ciemność życia i śmierci spójrz oczyma zdrady”. Nie może być inaczej, jeśli rozkosz przeniknięta jest myślą o śmierci (Marcjanna zwraca się nawet do Boga, by zabił Krzeminę). Właściwym bohaterem tego utworu staje się ciemność, na sposób egzystencjalny pojęty „mrok”. Marcjanna od początku żyje w jego strefie, burząc porządek życia. Kiedy Sobstyl powiada, iż lubiła „oczyma czernić mi się w oczy”, Krzemina zaś – „oczami modrawić”, nie chodzi tylko o „magnetyzm” kobiecych zalotów. Marcjanna bywała szczęśliwa właśnie „po ciemku” i „miotający się” w niej mrok pochłonął najpierw Sob-

styła („Do jednego z nim mroku byliśmy przykuci”), potem zaś Krzemień.

Dramat słów i dramat czynów powtarzany jest w imaginowanej przestrzeni ogrodu i domu, którą w trakcie gry staje się cmentarz. Nagle jednak porywa „duchy” widok dostrzeżony w dziurach cmentarnego płotu. Kiedy płot „rośnie”, a dziury w nim stają się oknami, Cienie patrzą na świat „poza” – eksploatującą naturę, przekraczającą swoją istotę (wiosna, która winna zwiastować powrót, odrodzenie, staje się – wykrzykną bohaterowie – „wiosną poza wiosną”). *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* jest więc opowieścią o niespokojnym pielgrzymowaniu do odległych i ostatecznie nieosiągalnych „ruchomych celów” – nade wszystko wolności, która oznaczać będzie – bywa, że niebezpieczne i bolesne – przekraczanie granic. W tym świecie metarealnego spirytyzmu, który nieustannie mnoży logiczne paradoksy, nie odnajdziemy nigdy pewności: „tak” szybko zaciera kontury przyzwolenia, „nie” – łatwo przeistacza się w twierdzenie.

Przedstawiając pomysły do interpretacji utworu, Jacek Trznadel powiada we wstępie o literackim brylancie, poemacie arcydziele. Zapewne kiedyś, po skolacjonowaniu z „amerykańskim” rękopisem (przechowywanym w Humanities Research Center w Teksasie), poemat zyska finalne opracowanie edytorskie, choć nie dowiemy się już, jak wyglądałaby ostateczna wersja *Zdziczenia*. Niewątpliwie odkryliśmy ważne ogniwo dorobku pisarza, może nawet summę Leśmianowskiego światobrazu – utrzymany w klimacie jego dojrzałej poezji, osadzony na granicy życia i śmierci, poemat egzystencjalny. Symboliczny, ale też w interesujący sposób mierzący się z... samym symbolizmem.

BOLESŁAW LEŚMIAN: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*.  
Wstęp, krytyczne opracowanie tekstu i przypisy edytorskie  
JACEK TRZNADEL. Kraków 1998.

## Coś ważnego?

Antologia *Coś własnego* pojawia się w trzy lata po publikacji *Zjawy realnej* – obszernego tomu przypominającego drogi i rozdroża 102 „poetów pokolenia 60”. Dziś mamy więc do czynienia z prezentacją swoistego podzbioru: wierszy 14 autorów związanych niegdyś z Orientacją Poetycką „Hybrydy” (w tym również Marka Wawrzekiewicza). Oczywiście, zestaw nazwisk mógłby być obszerniejszy, ale Krzysztof Gąsiorowski, redaktor publikacji, zastrzega, iż przedstawia jedynie „poetów z grupy podstawowej”. To wystarczy, jeśli *Zjawa realna* spełniła swoją reprezentacyjną powinność. Uwzględnieni poeci znaleźli się, rzecz jasna, w tamtym zbiorze, ale teraz, jak to bywa w przypadku podobnych książek retrospektywnych, możemy skoncentrować uwagę na artystycznej ofercie konkretnej grupy.

W „maksymalistycznym” planie lekturowym pytalibyśmy o początki, programowe założenia z siódmej dekady, zestawialibyśmy sygnały kolejnych etapów literackich podróży. Ponieważ takie antologie zawierają jedynie wizytówki poetów, można zatem podjąć lekturę skromniejszą, prowadzoną „bez zobowiązań”: przyjrawszy się wierszom, pomyśleć o lirycznych emocjach, charakterystycznym tonie, konkretnym obrazie metaforycznym. Sądzę jednak, że wielu potencjalnych czytelników antologii, uznając owe zestawy kilku, kilkunastu wierszy za katalizatory literackiej pamięci, pomyśli o konieczności rzetelnego rozrachunku z Hybrydami.

Antologia *Coś własnego* została poprzedzona krótką instrukcją obsługi, w której redaktor każe przeczytać wiersze „przynajmniej dwa razy”, potem zapoznać się z posłowiem, by znów powrócić do wierszy. Zapewne tę „hermeneutyczną”



notatkę opublikowano bez żartobliwych intencji, w każdym razie realizując wytyczne, nie opuściłem nawet wstępu *Sam na sam ze sobą – jak wobec żywiołu*. Mówiąc poważnie: te wiersze wymagają lektury, która nie gubiąc kontekstów, potrafi wskazać obszary międzytekstowych dialogów, kontynuacje i momenty zerwania dyskursu. Oczekują na lekturę niespieszną, skupioną; tym bardziej, gdy uwzględnimy punkty ważniejszych odniesień. Gąsiorowski wskazuje teraz nazwiska-znaki: Thomas Stearns Eliot, Rainer Maria Rilke, Paul Éluard, Cyprian Norwid, Tadeusz Miciński, Julian Przyboś, Aleksander Wat, Tadeusz Różewicz. Intrygujące są powroty poetów tej formacji do międzywojennej awangardy, deklaracje afirmatywne i „protokoły rozbieżności”, fascynacje oraz akceptacje, odrzucenia i kontrapropozycje. W zbiorowych publikacjach, pokonferencyjnych drukach, rozmaitych ankietach powracają przede wszystkim – jeśli spojrzeć na rodzime podwórko – nazwiska Tadeusza Peipera, Juliana Przybosia, Jana Brzękowskiego. Rzetelnie pisał o tym niejednokrotnie Andrzej K. Waśkiewicz, Janusz Kryszak próbował kiedyś rzecz całą „systematyzować”: w jego rozpoznaniu (*Urojona perspektywa z tekstami publikowanymi uprzednio w „Poezji” i „Integracjach”*) Orientację można przypisać do wczesnego okresu awangardy, Nową Falę zaś – do idei Peipera z czasów *Kroniki dnia* i *Na przykład*.

Ciekawe, po nowofalowej kampanii „likwidacyjnej” pojawiały się interesujące sugestie krytyczne. Dość przypomnieć konstatację ze *Sporu o poezję* grupy Kontekst: „[...] tylko poezja »Orientacji« wchodzi w związki analogiczne z postawami estetycznymi nurtu abstrakcji niegeometrycznej. [...] adekwatność postaw i estetyki jest do udowodnienia”. Mowa tu o dyskusji „pokoleń”, które kojarzymy z politycznymi przełomami, a które – zgodnie z opinią wyrażoną w przywołanym tekście Stanisława Piskora – „uwikłały się w pozaliterackie zależności, tracąc kontakt z awangardą”. W tym ujęciu poezja Orientacji wpisana być może w przedsięwzięcia prowadzące do „eksploracji świata wewnętrznego” (Piskor przywołuje także nazwisko Michaux).

Czy ktoś podjął ten wątek i jemu podobne? Raczej nie – nie było okazji, możliwości, chęci. Pisane po latach artykuły

dotyczące Orientacji okazują się bowiem tekstami o ruchu, organizacji cyklicznych przedsięwzięć, przede wszystkim jednak – wyborach politycznych współuczestników. Myślę tu zarówno o komentatorach „zewnętrznych”, jak i uczestnikach. Cóż, deklaracyjne szyldy, pod którymi występowali hybrydowcy, a potem kolejne przesilenia i przełomy tudzież sytuacja stowarzyszeń pisarskich – to wszystko musiało wpłynąć na kształtujący się wizerunek formacji. Co jednak najważniejsze: to wszystko odsuwało literaturę na „boczny tor”. Tak, oficjalnie Hybrydy zostały dość skutecznie zmarginalizowane, a dowodem nie tyle historycznoliterackie syntezy literatury współczesnej (w tym książki pisane przez współtwórców Nowej Fali), ile raczej brak częściowych realizacji badawczych, „cegiełkowych” analiz i interpretacji, które kiedyś przydałyby się monografiście. Wyjątkiem – twórczość Edwarda Stachury.

Oczywiście – co zanotował Marian Kisiel w opublikowanym na łamach „Śląska” (2002, nr 1) dwugłosie z Andrzejem K. Waśkiewiczem – „bez zrozumienia uwikłań światopoglądowych, w jakie weszło pokolenie 60, niepodobna zrozumieć jego racji artystycznych”. Przywołując opinię Katarzyny Greli o tym, że „pokolenie 60” (ile razy spierano się już o prawomocność tej kategorii?) przybliżyło nas do poezji europejskiej, krytyk stwierdził, iż w szerszej perspektywie opisu zjawiska trzeba – na przykład – przyjrzeć się Kontynentom, a przy tym konsekwentnie „odejść od formuł politycznej interpretacji rzeczywistości literackiej”. Redaktor antologii *Coś własnego* słusznie więc oznajmia (potwierdzając znany fakt), że formacja „debiutantów z lat 60.” nie została przez krytykę opisana; że wiersze nie były przez kolejne lata poddawane interpretacjom i reinterpretacjom. Dlaczego? Najpierw powie lakonicznie o „grach środowiskowych i politycznych”, potem – przechodząc na pole metaliterackie – wskaże brak narzędzi, które pozwoliłyby potencjalnej krytyce towarzyszącej uchwycić istotę zjawiska. Spoglądamy na zjawisko sprzed czterdziestu lat, po wielu metodologicznych zawirowaniach naszych „postnych” czasów. Gąsiorowski wini triumfalny pochód strukturalizmu, ale – zastanawiam się teraz – co mogło być adekwatnym, konkurencyjnym rozwiązaniem?

Kazimierz Wyka opublikował *Słowa klucze* w 1962 roku, a z przyjętych w tym tekście założeń badawczych wiodły proste drogi ku Gastonowi Bachelardowi, który usiłował wówczas wskazać „furtki wyobraźni” i ukryte przejścia. Pojawiały się oryginalne, analizujące motywikę i symbolikę, szkice Jerzego Kwiatkowskiego o poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego. Fascynacja krytyką tematyczną (Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Marcel Raymond, Jean Rousset) objawiła się dopiero wiele lat później. Nie miejsce tu na historyczno-metodologiczne roztrząsania; myśląc o „narzędziach”, powtórzmy tylko: po drodze wciąż ginęły wiersze.

Poeci tej formacji często mówili o potrzebie „nowej formy, nowego słowa, nowej konstrukcji”. W ramach wspomnianego przeze mnie dwugłosu, w szkicu *Jednak Orientacja...*, Waśkiewicz notuje:

Zgoda na świat, ba – ekstazyjne jego doświadczanie, radość z uczestnictwa, niechęć do filtrów (owo symboliczne już medium „gazety”), ba – nawet – tak często manifestowana chęć bycia konstruktywnym i użytecznym w tle miała potencjalną „szramę o katedrze”. [...] Choć przecież cała masa wierszy pisana była przeciw niej właśnie.

Rzeczywiście, ową „szramę o katedrze” będziemy dostrzegać, zestawiając wiersze z kolejnych tomików. Autor *Modeli i formuły* przywołuje akurat metaforę Gąsiorowskiego, ale bardziej chyba zapadli w pamięć jego „budowniczości ruin”. Teraz powracają sny „pod gruzami / miast wzniesionych z ruin”, sny „pod” upragnionymi ideowymi rozwiązaniami na miarę „nowych czasów” i artystycznych transpozycji.

Jak została przez Hybrydy rozegrana partia pamięci, doświadczenia i poetyckiej wyobraźni? W pewnej mierze *Coś własnego* ją przybliżyła, pozwala myśleć o regułach. Pomyślmy: nierzadko budzą nasze zdumienie utrwalone w świadomości epizody sprzed lat, które – mamy prawo tak sądzić – zaistniały zbyt wcześnie, by przejść przez sito racjonalnego porządku pamięci. W rejestrowanych przez doskonalącą się pamięć dziecka fragmentach, później – bywa, że jedynie ludzących

autentyzmem – refleksach wspomnień, górę biorą strefy nieciągłości. Pośród nich znajdują się jednak „prześwietlone” kadry, z których wprawdzie nie można odtworzyć kompletnego tekstu biografii, ale które – we fragmentarycznych sekwencjach – zdeterminują jego kształt ostateczny. Zestawiając ślady doświadczenia, poeci z Hybryd są tego świadomi. A przy tym pojawia się, w rozmaitych konfiguracjach, wszechobecne słowo – „sen”. Przez sen powracamy do rzeczywistości, ale też w wielu tekstach dramatycznie ucieka się w marzenie senne (por. wiersze Jarosława Markiewicza, Janusza Żernickiego i Andrzeja Jastrzębca-Kozłowskiego). W wierszu Wojciecha Kawińskiego, poety skutecznie rejestrującego plany świadomości między momentalnością i trwaniem, teraźniejszością a wspomnieniem, jedyna „sensowna prawda” wypowiedzana jest... „przez sen” („sen” i tak zawiera się w słowie „sens”). Z kolei Zbigniew Jerzyna napisze: „O jakże, jakże we śnie chwytać – za realne”. To – uogólniając – problem racjonalizacji doświadczenia świata, często – ujęcia oraz wyrażenia w przestrzeni pojęciowej styku realności i snu. Niektóre teksty okazują się częstkami traktatu o „pozorach realności”, o złudzeniach, które dla wielu stały się bezpiecznymi pewnikami. Spójrzmy pod tym kątem na liryczne „rozrachunki” Stachury i Waśkiewicza.

Dlatego mam prawo mówić dlatego mam prawo  
zaprzeczać  
Tyle wiem o nienawiści i chciałbym zapisać  
niewysłowione:  
pamięć chociaż bliską a przecież niepełną wzrok chociaż  
najlepszy uległy ciemności

– przeczytamy natomiast w wierszu Andrzeja Zaniewskiego z tomu *Nowy Port*. „Zapisać niewysłowione” to także rozpoznać granice języka, wciąż aktualizując jego możliwości.

Generalnie mamy w antologii do czynienia z prezentacją „przekrojową”, respektującą chronologię publikacji. Tylko w przypadku Waśkiewicza pojawia się jeden tekst – *morena, zima* (wielogłosowy „poemat aktualny” będący piątą częścią *sekwencji*). Pamięć, lustrzane powielenie, kontrasty – kolejne

obrazy, powracające i wygasające motywy, chwytły... Pytając o obecność, poeci Hybryd pytają o zasadę, trwałość i pozór. Widać, że rozmawiali z sobą, a konwersacja nie sprowadzała się wyłącznie do aktu dedykacyjnego. Ostatecznie i tak liczy się indywidualny plan wyrażenia, ujęta w ramy wiersza poetycka pieczęć danego autora. Sądzę, iż ten zbiór umyka przed jedną z etykiet przyklejonych do Orientacji. Przed „estetyzmem”, a raczej jego wariantami, które miały być przeniknięte – w uproszczeniu – spiętrzoną ornamentyką. Poruszamy się natomiast między wierszami odrzucającymi przygodność na rzecz wciąż ponawianej poznawczej weryfikacji; tekstami nierzadko „mrocznymi”, o wielu egzystencjalnych, rozmaicie intensyfikowanych, odcieniach (między innymi Stachura, Janusz Żernicki, Barbara Sadowska, Jerzy Koperski). Widać gdzieniegdzie – nadmiernie usztywniającą frazę – skłonności retoryczne, czasami górę bierze poetycka „bezbarwność”. Wypieszczone w pierwszych tomikach słowa z upływem czasu stają się wszakże – z dobrym skutkiem – bardziej surowe i wstrzemięźliwe.

Z komentarzy zamieszczonych w *Zjawie realnej* utkwilo mi w pamięci zdanie Andrzeja Zieniewicza. Recenzując wcześniej tamtą książkę, przywoływałem zresztą ową sekwencję: „Pokolenie 60 budziło się długo, prawdy o świecie szukało w książkach, w tzw. »życiu« i układach zetemesowskiej biurokracji, czując jednocześnie niejasno, że szwindel jest gigantyczny, że za politycznym kłamstwem jest jeszcze jakiś grubszy ontologiczny kant – metafizyczna szyba, o którą obijają się, bzyzcząc jak muchy”. Powracam do niej także dziś, dołączając słowa Waśkiewicza: „[...] w tej przygodzie poznawczej była i słabość i pewna bezradność, ale też – co tu kryć – uczciwość”. To bowiem dwa komplementarne stwierdzenia, które w trakcie lektury antologii powinny wybrzmieć.

*Coś własnego* zamyka szkic, w którym Krzysztof Gąsiorowski powiada, iż materiał pisarski Orientacji „daje się w swojej estetyce i problematyce antropologicznej i kulturowej rozpoznać dopiero z perspektywy »postmodernistycznej«”. Zaskakujące? Nie wiem dokładnie, o którym nurcie postmodernistycznej

refleksji myśli redaktor książki (raz tylko pada nazwisko Jacques'a Derridy), ale niewątpliwie w grę wchodzi tutaj kwestia świadomości nowego wartościowania, języka opisu, hierarchizacji pojęć. W każdym razie Orientacja Poetycka „Hybrydy” nie pozwala o sobie zapomnieć. Czy z upływem lat coś się zmieni w historycznoliterackim statusie tej formacji?

*Coś własnego. Wiersze poetów z „Hybryd”.*

Wybór, wstęp i posłowie KRZYSZTOF GĄSIOROWSKI. Kielce 2002.

# Przenicowani, samotni, znaczący

## 1

Po raz kolejny Andrzej K. Waśkiewicz zdecydował się na „skonfigurowanie” swoich tekstów poetyckich – tych już publikowanych, dłuższych (sam nazywa je poematami), z wierszami pisanymi od lat siedemdziesiątych oraz najnowszymi. Książkę – wyliczmy z matematyczną precyzją, zwróciwszy uwagę właśnie na autorskie tytuły części – otwierają cztery poematy, po których zestawiono dwadzieścia pięć wierszy, wreszcie trzy *wierszyki z chin* i *coś w rodzaju*. To wiemy: ważne jest liryczne istnienie osobne (na przykład wierszy publikowanych w czasopiśmie, rozproszonych w drukach okolicznościowych, czasami niewłączanych do tomików), ale jakże istotne są przecież „momenty sprawdzeń” utworów sąsiadujących w konkretnych książkach, korespondujących z sobą już bezpośrednio, odkrywających ścieżki znaczeń w unaocznionym dialogu. A liczą się wówczas redakcyjna precyzja i ostateczna, autorska propozycja lektury, ponowienie i aktualizacja frazy/obrazu. Inna sprawa, iż czytelnik, ustalając własny porządek lektury, i tak będzie ostateczną instancją (nie)porządku...

Wybrane do tomu wiersze Waśkiewicza są częstkami wciąż powstającego (rozwijanego) traktatu o przygodach człowieka uobecnionego w przestrzeni Paradoksu Wielkiej Historii. I w tej współobecności wzmacniają ton rozpoznania koniecznego, prowadzonego na własny rachunek samotności, często pozorującego wyciszenie i racjonalizujące pogodzenie z – to określenie poety – „niedorzeczywistością”. Ale przenika tę poruszającą psychomachię wielkie napięcie, nieuniknione, gdy

usiłujemy odnaleźć w naszym doznawaniu świata pewniki i – by tak rzec – ideę scalającą.

## 2

*sekwencje i inne doświadczenia dawne i nowe* są dalszym ciągiem snutej przez Waśkiewicza narracji. Konsekwentnie, co nie znaczy, iż mamy w jej przypadku do czynienia z jakimś planem porządku linearnego. Narracją Waśkiewicza kieruje bowiem mechanizm pracy pamięci, opiera się ona na (obsesyjnych?) powrotach wątków już podjętych, umykających przed zepchnięciem w obszar bytowania przez świadomość marginalizowanego. Liryka Waśkiewicza odkrywa i stara się rozsypływać trudne sploty biografii i wyobraźni, wyobraźni i pamięci (metafory, faktu, mitu). *Suwerenne państwo obłoków*, *Horyzont zdarzeń*, *Widmowe światło wspólnoty* – były sygnałami wędrówki ku praźródłom osobistego doświadczenia, ku „pruszkowskiej szosie”, na której znalazł się uchodzący ze spalonego miasta chłopiec. W *mieście* przeczytamy teraz:

wiem ale nie pamiętam – sypki piasek zdarzeń  
przez wichrowe aleje – światło prosto w oczy  
płakałem wtedy na pruszkowskiej szosie – tak mi mówiono  
skazany wyniosłem  
miasto płonące z płonącego miasta  
płonąc i popielejąc

Od tego momentu, owego doświadczenia wyjścia z miasta unicestwionego, od doznania rozsypki świata nie będzie już ucieczki. Pozostanie w Waśkiewiczu na zawsze, więc do rzeczywistości ruin, utrwalonego w migawkach pejzażu wojny i późniejszej („[...] patrzyłeś w wielką milczącą twarz ruin które / idą za tobą” – notował w innym miejscu) aksjologicznej pustki będzie się zbliżał właśnie w kolejnych zapisach. W strukturyzujących wiersz „prześwietlonych kadrach” tkwią bowiem liryczne ślady realnego oraz imaginowanego doświadczenia.



Od biograficznych zakorzeń zaczynały się komentarze do wierszy Waśkiewicza i zapewne rozpoczynać się będą kolejne.

### 3

Przenikliwie pisze teraz o świecie poetyckim Waśkiewicza, w posłowie do tomu, Marian Kisiel. O konfesyjności „skrytej w postawangardowej frazie”, o pamięci będącej „jedynym tematem wierszy”, o „feeryczności obrazów”, o epifanii. Akcentuje sferę powinowactw światopoglądowych (artystycznych): „W wielości głosów, które możemy usłyszeć w utworach twórcy *Stref pamięci*, nikt nie jest uprzywilejowany. Składnia Peipera, wizyjność Przybosia czy metarealizm Brzękowskiego tyle samo ważą, co repetycje z Leśmiana czy skamandrytów (Słonimski)”. Tędy wiedzie droga prób uchwycenia specyfiki Waśkiewiczowskiej dykcji – niestroniącej od ironizującego komentarza (por. chińskie wiersze), ukazującej dramat rzeczy ostatecznych w esencjonalnie zwartej strofie.

Dobrze znamy ostatnie wielogłosowe, „narracyjne” lekcje Tadeusza Różewicza, powroty do wcześniejszych utrwałeni. Myślałem o nich, czytając nowy zbiór Waśkiewicza. Poemat autora *miasta* podąża – a to *de facto* określenie genologiczne – w stronę sekwencyjności, tekstu wielosegmentowego, mobilizującego nas swoim intertekstualnym potencjałem. Waśkiewicz stosuje „transpozycję ról”, wprowadzając drugą osobę (liczby pojedynczej). Można odnieść wrażenie, iż intymne doświadczenie staje się wówczas uogólnieniem, zwłaszcza gdy frazy przybierają postać apostrof, uwznioślających ton wypowiedzi (ale tu pojawia się kwestia rozrachunków formacji; dość przywołać książkę, starszego od Waśkiewicza, Krzysztofa Gąsiorowskiego *Pod powierzchnią pogody i Historii*). Bohater liryczny tych wierszy snuje monolog w intymnej przestrzeni pamięci. Powracają motywy snu i śmierci, lustrzane powielenia, oceny – by tak rzec – wiarygodności doznania i wysłowienia, prowadzące ku ontologicznej nieprzejrzystości („śniłeś czy byłeś śniony”; z *miasta*), powracają figury przemijania.

Marian Kisiel notował wcześniej: „[...] bardzo silnie internalizowana przestrzeń kresu, końca, upadku, zagłady, śmierci staje się pretekstem do ponownego wyartykułowania Leśmianowskiego (a poniekąd Heideggerowskiego) programu egzystencjalnej »zgrozy nagłych cisz«”. Tak, milczenie ruin, „milczące ślady”, głos, który potwierdzać ma istnienie – wszelkie foniczne znaki są integralną częścią egzystencjalnego rozliczenia oraz wzmacnianego wizyjnymi obrazami zwątpienia i ostrzeżenia. A kto jest reżyserem tego dramatycznego spektaklu i gdzie (po co) widzieć? Pytanie ponawiane. I gdzie to wszystko rozgrywa się tak naprawdę? Miejsca na mistyczny trans tutaj być nie może, na epifanijski rozbłysk – tak.

#### 4

W poemacie *młot* nie pojawiają się ruiny. Ale jest to kolejne „świadczenie ocalenia” nurtu rozrachunkowo-refleksyjnego, komponowane z wizyjnych obrazów, splecione z konkretnym wierszem przedstawiciela krytycznej szkoły „symbolizmu egzystencjalnego”. Pięć części tekstu – w ramach poematowej całości – zostało oddzielonych „pociętym” finałem Leśmianowskiej *Dziewczyny*.

W *Dziewczynie* rozbrzmiewał „głos”, tu pojawia się zwielokrotnienie – mowa o „głosach”. Rozbrzmiewa „ptasi świergot”, później powrócą wołanie ptaka i „świergot ptaka”, wreszcie dramatyczny obraz ptaka „krzyczącego twym głosem”. Pierwszą strofę zamyka sensualna klamra dźwięku („czy usłyszałeś...”) i wzroku („nic – ponad horyzontem”). W niej zawierają się zestawienie „roślinnego trwania” z „miazgą zdarzeń” oraz osobliwa wizualizacja pulsującego, zapisanego małą literą, „nic”. Leśmian wskazuje „próżnię”, Waśkiewicz trzykrotnie powtarza „nic”, z epitetowym wzmocnieniem: „trwające”, „wielkie”. Ze strefy niedopowiedzeń, spoza zapisywanych wersów wyłonić się powinien jakiś tekst. Pytanie o „głosy” dotyczy znaków: czytelnego przesłania werbalnego oraz nieczytelnej (sfera ikoniczna) ciemności. „Głos byłby wybawieniem” – głos material-

nie potwierdzający obecność. A realna groźba to triumf nicości właśnie tam, gdzie poszukujemy pewników bytu.

Świat objawiony będzie w zestawieniach antynomicznych: ciemność – biel, rzeczywistość – imitacja, przyziemność – kosmos. Niebo jest zresztą symboliczną sceną, gdy ciemność się „intensyfikuje” lub rozjaśnia. W perspektywie eschatologicznej zostaje znak równania, „śmiertelność” przypisana jest do makroświata galaktyk i mikroskali jednostkowej obecności. Summą naszego doświadczenia okazuje się „miazga zdarzeń” wymagająca – tak można przypuszczać – pożądanej kontrreakcji. Co pozostaje po owej jednostkowej obecności? „Odcisnięty” w powietrzu ślad (ezoteryczny), ale i zdanie. To właśnie drugie zestawienie: wyobraźni i konkretnego doświadczenia, możliwości artystycznej artykulacji i racjonalizacji świata. Etyka nie porzuca estetyki.

„Nic”, „nicość”, „nieistnienie”, „niebyt” – te słowa, jak wiadomo, stały się fundamentalnymi kategoriami Leśmianowskiego świata. I ten punkt odniesienia, z myślą o dokonanym niegdyś rozrachunku z symbolizmem, ma dla Waśkiewicza kontekstowe znaczenie. Dekomponując sferę widzialności, dotknąwszy rewersu bytu, Waśkiewicz ociera się o „metafizykę mroku”. Może jednak nasza obecność pozostawia realne ślady, choćby racjonalnie niepojęte. Cena rzeczywistości jest oczywiście wysoka, dlatego próżnia „nie drwi” – to, co prawdziwe, osiąga egzystencjalny wymiar tragizmu.

Ponieważ w poemacie pojawia się Wzgórze Czaszki, Bogusław Kierc – zastanawiając się nad „funkcjonalizacją” młota – przywołać musiał obraz męki Pańskiej. W tej części *młota* projekcja spleta przyszłość z chrześcijańską symboliką poświęcenia i cierpienia. Ale myśl o odkupieniu i wybawieniu nie znajduje realnego potwierdzenia: unicestwienie dokonuje się zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i symbolizowanej śmierci na Wzgórzu Czaszki (najpierw widzimy drzewa zrzucające liście, potem „bezlistne drzewo” krzyża), a także – w planie Wielkiej Historii – anonimowej śmierci „tłumnych pochodów”.

Poematy Waśkiewicza utrwalane są w planie symultanicznym – wyobrażeń doznawanych „tu i teraz” oraz faktów „pomyślanych”. Skoro nawet drobiazgi usiłują odnaleźć się w rytmie całości, ułamki sekwencji poematu muszą powracać w rozszerzanych kręgach znaczeń. Interpunkcja zyskuje szczególną moc „zdaniotwórczą” i pojęciową. Istotne jest – oparte na konstrukcji eliptycznej – zaproszenie do gry wyobraźni. Niekiedy po inicjujących wers dwukropkach następują sekwencje, jak można przypuszczać, kolejne. Wers jest wówczas wynikiem, kondensuje niewyartykułowaną frazę. To, co wyrażone być mogło (czy też: wyrażone zostało przed/poza zapisanym tekstem), nie otrzymuje sankcji wierszowej „materializacji”, choć to osobiście ujęte „coś” niewątpliwie jest.

Psychologiczna podszełka świata zostaje wywrócona, a bohater wciąż powraca do swoich nadziei i złudzeń. Leszek Żuliński pisał, iż w utworach Waśkiewicza „nie ma żadnej nadziei spełnienia, ocalenia, potwierdzenia sensu. Jest życie – ale nie ma jego »idei«”, powiadał o „rozszalałym nihilizmie” i „zadrze fatalizmu”. Waśkiewicz patrzy na wszystko, co w planie wielkich wydarzeń ofiarowuje nam Historia (to materia rozrachunków, w tym boleśnie rodzimych). Wojny, śmierć „w obronie”, poświęcenie „za” i „przeciw”, kryzysy gospodarcze, głodówki, paradoksy wszechwładnej ekonomii... Chyba kiwa przy tym głową i powiada, że wie, o co w tym chodzi, i wie o tym, co projektowane jest przez Wielkie Nic (zmieniam pisownię). Ale też: co można zrobić wobec Wielkiego Nic? Wobec „martwego języka”?

„nic więcej: puste / obszary pamięci / jak wypalone / miasto // do którego / nie da się wrócić / więc należy / zbudować je od nowa” (\*\*\*) *zapamiętany krajobraz...*). „Prześwietlone” kadry – przy tym cytacie powracam do swojej uwagi z tekstu *Coś*

*ważnego?* – we fragmentarycznych sekwencjach zdeterminują biografii obraz ostateczny. Popatrzmy na intrygujące (obezwładniające?) świadectwo poetyckie Andrzeja K. Waśkiewicza.

ANDRZEJ K. WAŚKIEWICZ: *sekwencje i inne doświadczenia dawne i nowe.*  
Toruń 2005.

## Blizna ciała (i) poezji

Dwadzieścia sześć lat temu Krzysztof Karasek opublikował wiersz *Kwidzyn 1947–1953*, traktując go jako częśćkę projektowanego poematu. Potem mozolnie, ponoć wciąż bez satysfakcji, pracował nad kolejnymi fragmentami. Ponieważ genezę tomiku *Musi umrzeć, co ma ożyć w pieśni* przybliży krótkie posłowie autora, w autointerpretacyjnych uwagach dostrzeżemy zarys planu utworu: „[...] chciałem w nim zmieścić – pycha młodości – wszystko, co ważne w moim życiu, co je kształtowało, i niczego nie zgubić. Poemat, który utkany byłby z samych faktów i rzeczy. Z fantomów świadomości i krajobrazów widzialnych”. Oto prehistoria, która powraca w postaci biograficznej pieczęci – przybitej przez autora właśnie na końcu książki.

Ludzie pióra często podejmują wyzwanie podobnego rozrachunku, rzadko jednak udaje się wypracować formułę, która sprawi, iż liryczne świadectwo życia będzie istotne nie tylko dla autora tudzież jego rodziny (pomijam wymiar terapeutyczny). Zapewne zadają sobie wówczas pytanie: w jaki sposób, po latach odliczanych publikowanymi dziełami, zapisać utrwalone obrazy, by nie skryć życia w sentymentalnej konwencji? W grę wchodzi przecież uczucia, kliwne wspomnienia, ale i – literacka samoświadomość. Zapytałbym więc nieco inaczej: jak zakończyć bilans, umknąwszy przed natrętnym, obezwładniającym nie tylko bohatera *Nie-Boskiej komedii*, głosem: „dramat układasz”? Łatwiej może – spójrzmy od innej strony – zaintrygować czytelników prozatorską narracją i samą akcją, poezja bowiem wymyka się „uprawomocnieniom” faktografii. Z pierwszej strony okładki spogląda pięcioletni Krzysztof Karasek, na ostatniej ma lat sześćdziesiąt. To jeden z akcentów próby scalenia,

w podtytule zbioru widnieje zresztą słowo „kronika”. Dla kronikarza, rzecz jasna, liczy się chronologia rejestrowanych zdarzeń, zwłaszcza gdy gromadzi on materiał do przyszłej syntezy. Wprawdzie Karasek przedstawia intymną kronikę liryczną, ale nie może pominąć szerszego planu historii, pamiętając o losie pokolenia. W każdym razie pisze *ex post*, nie kreując tak zajmujących dziś literaturoznawców światów możliwych. Dokonało się – ot, wszystko.

Książkę tworzą trzy części, pośród których trzon stanowi *Poemat pedagogiczny*. Rozpoczynające całość *Podwórze* zaskakuje pewną transpozycją: „Samochód podskoczył na przydrożnej dziurze / i wtoczył się rozpędem na puste podwórze”. Pamiętamy? „Właśnie dwukonną bryką wjechał młody panek / I obiegłszy dziedziniec zawrócił przed ganek”, we dworze było jednak pusto... Nasz „kronikarz” wraca po latach, dlatego miast pobielanych ścian dostrzeże rozsypujące się cegły. Skoro miejsce dzieciństwa ewokuje rajska pierwotność, w enumeracyjnych sekwencjach rzeczy powoływane będą do istnienia („Wypowiedziałeś słowo – otwierałeś świat / każdym dźwiękiem i rzeczą”), najzwyczajniej – „po raz pierwszy” i „nigdy już więcej”. Czy metafora staje się wyrazem wiary w ocalenie? W każdym razie, zastępując przestrzeń domu obrazem najbliższych okolic, stopniowo zestawiając ekwiwalenty doznań, rozszerza kręgi świata.

Tytuł zbiorku przywołuje romantyczną wykładnię życia po życiu (słowa Schillera pełnią równocześnie funkcję motta: „Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muß im Leben untergang”), skierowawszy uwagę ku tworzonym i kontrolowanym przez Chronosa regułom gry o byt, ale i mechanizmom kultury. Czas jest tutaj, jak bohater, istotną postacią opowieści. Nie tylko o romantyczny koturn będzie jednak chodziło, stąd przecież krok tylko ku mrocznym strefom egzystencjalistów. Triada: życie – śmierć – sztuka, skrywająca autentyzm i utrwalenie, doświadczenie i literackość zapisu, ostatecznie podporządkowana jest konieczności. Przecież wdzieramy się w świat, nasycamy się nim i nasycamy go sobą. Upływające lata potęgują wrażenie obcości, w pewnym momencie odczuć nawet można, iż

poza nami znajdują się i chaos, i martwy porządek, a w środku – jakby pusto... Przez chwilę, gdy dziedzicznie przekazują sobie władzę letni żywioł chwastów i bezruch długiej zimy, dzięki „trzeciemu oku” wyczuwalny jest puls życia („Ja patrzałem / rozszerzonymi oczami tamtego wymiaru, / trzecim okiem rozwartym do rozdarcia”). Podsumowując, rozpatrując wybory i konsekwencje, bohater poematu już wie, że każde przeżycie wchłonie kraina zza siedmiu gór. Karasek powiada, iż narodziny jego pokolenia zostały naznaczone stygmatem śmierci, w „kronice” niejednokrotnie pobrzmiwa więc ton elegijny. Jak wiadomo, lekcja romantyczna nakazywała portretować swoje czasy tak, by powstał projekt przyszłości, by trwała legenda – dlatego wielkie poematy rozpoczynały się nad grobem. Wydaje mi się, iż spowijając cykl romantycznym woalem, Karasek może – w najprostszym układzie poetyki reminiscencji – dać upust szczerym emocjom, stopniowo zyskując przy tym dystans (jak w przywołanym odniesieniu do *Pana Tadeusza*). W wielu momentach tonuje patos wspomnień, choć przed nim skutecznie przecież nie umknie.

W utrwalanych planach, które przeplatają wspomnienia z terażniejszością, zwraca uwagę somatyczność obrazów. W przestrzeni wyobraźni świat został ucieleśniony: duch (w *Obrazach i pamięci* (1939): „Czy sen w dzieciństwie jest, w wozie / czy w nocy? W pięknych szafirach rozbłysłych nad domem / czy w migotaniu duszy roziskrzonej, która początkiem życia jest, i jego końcem”) oraz materia osiągają wymiar organiczny. To, co odtwarza pamięć, będzie wciąż – jak ból sprzed lat – odczuwane sensualnie, stąd „lata pełne uderzeń krwi w skroniach”, „po śniegu pierwszym zranione powietrze” czy ciało domu. Dodajmy jeszcze granice języka i wyrażalności, gdy bohater patrzy na leżące drzewa, stwierdziwszy: „Ich płytką rozpacz podgryza słowniki, / mój płacz rozlega się w krwi i w pamięci”. W metaforyce dominuje ostrość: oczy będą „wąskie jak po tasaku”, wykluwane szpilką, „szpilka przebijała światłość jego źrenic”, dalej pojawią się: „sztylet języka”, strzała, nóż. W tekście odnajdziemy zresztą osobliwe wyznanie (do wielokrotnych cytacji):



Anatomia Bochenka dostarczała pierwszych wzruszeń  
nad dialektyką trawienia i oddychania  
tlenem wkuwaniu mięśni i wiązadeł  
zawdzięczam biologiczne piętno moich wierszy.

Opłacała się harówka z podręcznikiem, na marginesie – studenta Karaska dostrzegła prasa, czego dowodzi fotka z „Expressu Wieczornego” 1958, nr 125, na której widnieje chłopię w stroju gimnastycznym, uchwycone w locie ponad kolegami (czyżby kryła się tutaj przewrotna sugestia – pojętej w sposób klasycystyczny – figury poety-ptaka?). Równolegle z fauniczną i florystyczną stroną obecności (na przykład: *Piosenka z połowy wieku*, *Stawiając stopy w ślady Rimbauda* (czerwiec 1953), *Słuchając śpiewu syren*) uwagę przyciągnie zapewne gra przeciwieństw: światła i ciemności. W *Zorzy polarnej* światło współtworzy figurę teatru świata, pojawiają się „ciemne mieszkania”, świt, słońce, zacierające obraz spojrzenia „pod światło”; dość sięgnąć po fragment:

Więc światło gaśnie, chłopiec się zapada,  
nad pustym domem nagi sierp księżycy  
otwiera jasność oczom i zatapia obraz  
szczeliną pocałunku posłuszną głosowi.

O takiej motywie powiedziałyby wiele Józef Czechowicz.

Tymczasem bohater wskazuje miejsca-znaki rozegranej historii życia, historii swojej „pojedyńczości” – znaczone ranami i bliznami, nieuchronnie towarzyszącymi przedzieranemu się przez świat. Blizny pozostają także na ciele poezji. Przy takim powrocie trzeba się poddać rytmowi egzystencjalnych powtórzeń i gestów, dialogowi poematu i zdjęć z rodzinnego albumu, które były katalizatorami pamięci.

KRZYSZTOF KARASEK: *Musi umrzeć, co ma ożyć w pieśni. Kronika.*  
Wrocław 2000.

## W tonacji srebrnej i czarnej

Janusz Szuber wpisuje swe liryczne dokonania w nurt „klasycyzmu”, pośród pisarskich fascynacji wskazując Jana Kochanowskiego, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Stanisława Trembeckiego, Ignacego Krasickiego, „nieromantycznego” Adama Mickiewicza, a także Zbigniewa Herberta, Jana Lechonia, Jarosława Iwaszkiewicza, Leopolda Staffa. Zapewne dla wielu czytelników tak zorientowany klasycyzm oznaczał będzie literacką (i literaturoznawczą!) erudycję, zakorzenianie twórczości w dorobku „warsztatowców” tudzież żmudne dochodzenie do stylistycznej perfekcji. Odnotowane nazwiska, rzecz jasna, wyznaczają rozmaite modele i historyczne warianty „racjonalizacji” poetyckiej wypowiedzi. *19 wierszy* oraz *Z żółtego metalu*, dwa tomiki Szubera, potwierdzają, że w pewnym momencie linia ciągłości bardzo konsekwentnie zarysowanej poetyki odnaleźć może (czy też ostatecznie – musi) boczne ścieżki.

Dość spojrzeć na charakterystyczny krój strofy, oksymoroniczny „wrzący śnieg” i nieustannie wykorzystywane powtórzenia: oto *19 wierszy* Szubera utrwalonych barokowym inkaustem. Takie są – na przykład – oktostychy, *Wiersz pokutny*, *Wiersz osobisty*, *Wiersz rekolekcyjny*. Rekwizyty (kości, czaszka, waga, kosa) oraz sposób zagospodarowywania ich sąsiedztwa (przeplatany motyw śmierci i miłości) znamy dobrze z literatury i malarskich płócien XVII wieku. Ba, w *Kryształach* pojawia się „Czarci zamtuz karnawału”, z kolei w *Ośmiu wersach ku przestrodze* wyraz rozczarowania:

Poklask miał być i korona  
A tymczasem wióry, słoma.  
Szybko a jakby pomału,  
Od postu do karnawału.

Jeśli granicę wyznacza karnawał, to dostrzec musimy maskę śmierci, zatem w wierszu *Kuligiem* bohater znajdzie się „Sam na sam ze Szczerą Panią”. Postać Szczerej Pani powróci również w tomiku *Z żółtego metalu*. Szuber zestawia dziewiętnaście ciemnych i zimnych wierszy, w których połyskuje biel śniegu i kości. W jednym z nich pojawi się wprawdzie słońce, lecz zachodząc, rzuca już tylko „krwisty” błysk.

Pośród odwołań do baroku wielu czytelników współczesnej poezji wskazałoby od razu, tak sędzę, wiersze Stanisława Barańczaka. Trudno byłoby pominąć teksty Jarosława Marka Rymkiewicza, których patronem stał się, w ostatnich latach przez badaczy zdecydowanie „dopieszczony”, ksiądz Józef Baka. Po lekturze tomików *Co to jest drozd* oraz *Thema regium* znakomity interpretator Baki Aleksander Nawarecki zanotował wszakże, iż „akceptacja *Uwag* staje się [...] gestem samobójczym”. Dlaczego? Dziś widać to wyraźnie: groteska i rozpacz autora *Uwagi zabawnym czy zatrudnionym chmielem głowom* rozbijają w pył klasycystyczną harmonię. Oczywiście, przywołując nazwisko Baki, nie myślę tutaj o jakimś dialogu bezpośrednim, autor *Uwag śmierci niechybnej* – przede wszystkim – posegmentowałby przywołany tekst inaczej, ostro tnąc wersy, a pojawia się jeszcze kwestia osobliwego typu metafor, dosadności określeń, leksyki, wreszcie – atmosfery. Z rozpoznawalnej frazy Szubera zawsze emanowały elegancja i... epicki dystans. Dlatego w jego przypadku, od czasu do czasu, powiewać mógł chłód klasycystycznego rzemiosła, które oznacza rezygnację ze spontaniczności i z uniesienia, albowiem wszystko w metrum oraz lirycznym obrazie utrwalane jest pod kontrolą. Bez doskonałego szlifu wiersz nie ujrzy światła zadrukowywanej strony. Myślę, że podążający takim traktem poeta mógłby nawet nie pozostawiać wariantów utrwalanych tekstów, co zrozumiałe w momencie, gdy liczy się jedynie finalny kształt obrabianej perły.

W nowych tomikach Szubera dominują wątki eschatologiczne, ale pamiętajmy, że pojawiały się w jego liryce już wcześniej. Wiersz *To* kończą strofy:

co miało się stać to się stało  
gdzie jesteś gdzie jesteś ciało  
skóra kości i chrząstki  
i żadnej obrączki podwiązki  
  
gulgoty żaboty zgagi  
koniec szumnej parady  
czekają z rydlem i kosą  
zzuj meszty – w *to* wkracza się boso

Tego typu warsztatowa ekwilibrystyka musi brać barokową formę w cudzysłów, który wciąż się czai i znieacka osacza wiersz. Ważne będzie właśnie ironiczne (autoironiczne?) ostrze, pozwalające spojrzeć na sprawy ostateczne – choć dreszcz i tak przebiegnie po plecach – z oswajającym przyszłość „przygotowaniem”. Przecież i w pastiszu odkryjemy natrętnie powracające obsesje i formy, być może jednak owa katarynkowa rymika i rytmika narzucają się w pewnym momencie same, zniewalają. W podobnych wierszach Szubera ważna jest perspektywa czasu: pytanie „kim byłem?” powraca w *Wierszu popielcowym* i *Pędzącym na oślep*, w *Udając kogoś* zwycięży natomiast czas teraźniejszy: „kim właściwie jestem?”. W związku z nawarstwianiem się pokładów „odzyskiwanych” zdarzeń Szuber postrzegany być może jako poeta czasu przeszłego (gdy powraca do młodości, miejsc sprzed lat) i czasu zaprzeszonego (gdy przegląda rodzinne dokumenty, księgi parafialne, zdjęcia). Jacek Łukasiewicz precyzował, iż w tej poezji „kaskada czasu jest [...] trójstopniowa”, pojawiają się bowiem teraźniejszość sytuacji pisania, czas młodości i czas historyczny.

Ponieważ wszyscy zostali wpisani w rytm śmierci (*Zachłanie, w zachwyceniu, Nie jego*), pytać więc można o podobieństwo egzystencji, tym samym – w konkretnym rachunku „pamięci i sumienia” – o zasadę bytu i reguły. A tytułowy „żółty metal”? Z niego wykonany jest nożyk do papieru, oczywiście wyciąg-

nięty z rodzinnych szpargałów, przypominający „coś z pogranicza jawy i snu”. Ale z żółtego metalu powstać mogą – sięgam do *Słownika domowego* – „matryce”, które miałyby utrwalić minione i mijające.

Tomiki poety korespondują z sobą dzięki utworom odsyłaczom, które wprawdzie znalazły się w *Z żółtego metalu*, lecz mogłyby dopełnić *19 wierszy*. Generalnie tomik „żółty” (między innymi *Dowód osobisty*, *Zapisane późnym wieczorem*, *Sebastian*, *Płynący w ławicy*, *osobno*) realizuje znany model wiersza autora, Bronisław Maj wskazywał wszakże nowe elementy: „[...] tonację poetyckiej rozmowy z duchami przeszłości, niemal barokowe mnożenie pytań, niepokojów i lęków – »vanitatywnej« [...] natury”. Istotną dla poetyckiej obecności Janusza Szubera rolę odegrał retrospektywny wybór *O chłopcu mieszającym powidła* (Kraków 1999). „Żółty tomik” postrzegam w linii kontynuacji, cykl wierszy „srebrnych i czarnych” wytycza natomiast – raczej na chwilę – boczną ścieżkę lirycznej refleksji „klasycysty”.

JANUSZ SZUBER: *19 wierszy*. Lesko 2000.

JANUSZ SZUBER: *Z żółtego metalu*. Kraków 2000.

## Godność wyobraźni

Drugi zbiór szkiców Kazimierza Hoffmana otwiera motto przywołujące myśl Simone Weil: „Widzieć krajobraz taki, jaki jest, kiedy mnie nie ma...”. Ta sentencja pojawi się również w trzy-nastym zbiorze wierszy pisarza, tym razem jednak wpleciona w tytułowy tekst *Stary człowiek przed Poematem* i poszerzona o dookreślający zaimbek: „[...] kiedy mnie **tu** nie ma”. Podobne wskazania liczą się w twórczości Hoffmana, powracającej do miejsca obecności (z charakterystyczną formułą: „to miejsce, tamta historia”), przenikniętej przecuciem – boleśnie odsłanianej – granicy życia i śmierci. Zachowanie obrazu (nie tylko w znaczeniu podstawowej funkcji pamięci) może wszakże przewyciężyć nieobecność, autor przy obrazie podejmie więc kwestie postrzegania rzeczy i artystycznego utrwalenia, w których istotne są rejestrujące świat oko oraz wyobraźnia.

Obrazy pojęte jako ułamki rzeczywistości oraz malarskie zapisy wyobraźni ową rzeczywistość ujmujące ważne są dla Hoffmana eseisty i poety. Chociaż książka nie odsłania rewolucjonizujących sztukę „teorii widzenia”, przybliży jednak indywidualne formy patrzenia ukonkretnione w dziełach, akcentując odrębność kreacyjnych gestów i podejście do tworzywa. Hoffman poszukuje „rozbłysków znaczeń”, a odnajdzie je pośród wysokich i niskich spełnień artystycznych. Rozważnie pisał będzie o „powadze koloru” w pracach Joanny Witt, krajobrazach Zbigniewa Papkego, witrażu Edwarda Kwiatkowskiego w prezbiterium kościoła św. Jana w Toruniu, obrazach i „materializujących” układy świetlne pejzażu fotogramach Kazimierza Jułgi. Dzięki swoim pracom plastycznym przybliżeni będą: Tadeusz Wachowiak, Jadwiga Kotlarczyk, Edmund Kapłoński, Włó-

dzimierz Łajming, Jerzy Gurda, Piotr Kiepuszewski, Andrzej Nowacki, Janina Sawicka-Jułga, Helena Burchart-Świtalska, Urszula Danielewska, Tadeusz Małachowski. Cóż, pisarz nie porusza się wyłącznie w kręgu twórców wybitnych, obecnych w syntezach sztuki najnowszej, wybierając raczej reprezentację regionalną. Nie ma też co ukrywać – czasami spogląda na prace przeciętne, zwracając się ku autorom niezbyt zatroskanym o pojmowany w kategoriach akademickiego warsztatu i techniki „profesjonalizm”. Właściwym bohaterem książki *Przy obrazie* jest jednak wyobraźnia – nie ta wyabstrahowana w teoretycznej formule, lecz zakorzeniająca się w rzeczywistości utrwalonymi obrazami. Stąd też zainteresowanie materią i materiałem, które unieść mają jej ciężar kreacji. Tak jest w przypadku Kapłońskiego, odkrywającego w intarsji barwy drewna i rytm tworzywa („[...] odcinek drewna, płat forniru, jego rysunek, te wszystkie linie i kolory, lśnienia i przyćmienia w przekroju drewna – w żadnym absolutnie przypadku nie powtarzają się”), kiedy brzoza, kasztan, buk, dąb, orzech odsłaniają fakturowe odrębności, ale również „współbrzmienia”. Właśnie – uwagę czytelnika zwróci wyczulenie Hoffmana na ujęcia perspektywiczne, powiadamiające o przestrzeni wyobraźni danego twórcy, przede wszystkim zaś wyczulenie na kolorystykę obrazów – światłocienie, odkrywanie konturów świata w rozświetlonych brązach, ugrach, sjenie, błękicie paryskim, zieleniach i żółciach, chociaż – jak powie autorowi książki Małachowski – „Dzięki światłu istnieją wszystkie przedmioty. Światło musi być głównym bohaterem. Jednak nie należy go przebóstwiać”. Wiele lat wcześniej w wierszu *Wnętrze*, patrząc na zmieniający się świat i myśląc o konwencjach przedstawień, Hoffman napisał: „[...] patrzyliśmy długo bardzo na jedno / z tych wnętrza Vermeera z Delft, gdzie światło / tworzy ład wśród rzeczy”.

Hoffman myśli o obrazach i myśli obrazami, przekraczając strefę wąsko pojętej „reprodukcji” malarstwa. Snuje rozważania o twórczym przeżyciu, doznaniu i podróży do wnętrza świata, z której pozostaje szczególne świadectwo – obraz. Autor świadomie podkreśla indywidualność plastycznych propozycji i możliwości kreślenia mapy ich odczytań z różnymi

szlakami wędrówki. Nie postrzega sztuki w ustatycznionym obrazie, wszak do sensu wiedzie długa droga interpretacyjna (notabene w książce znalazły się – zapewne z przyczyn „ekonomicznych” – zaledwie cztery reprodukcje, zatem w przypadku innych prac, najczęściej pozostających w regionalnych muzeach, otrzymujemy trudne zadanie dla czytelniczej wyobraźni). Dla Hoffmana liczą się dzieło i rozpoznanie osobowości twórcy, dlatego częste rozmowy z autorami, rejestry ich przemyśleń. W ten sposób wyłania się także autoportret poety, który interpretując plastyczne „teksty”, odkrywa zarys własnej wrażliwości. Rozważania wpisywane są tutaj w formy szkiców, bywa też, że przekształcają się w poetyckie frazy (na przykład wiersz *Nad Wdą* korespondujący z częścią *Kojąc ducha*). Trzy liryki sąsiadują ze szkicami bynajmniej nie na zasadzie aneksu, podobnie jak zapisy samookreśleń i autointerpretacji twórców. Swe myśli wyodrębnia autor *Litery* w tekstach nierzadko segmentowanych akapitami, ostatecznie przemieniających się w impresyjne notatki. Wszystko zresztą spleta się tutaj w szkicową kompozycję fragmentów – jakby na naszych oczach (właśnie!) formowaną.

Również wiersze Kazimierza Hoffmana często przybierają postać fragmentów, miniatur, które „rozbłyskują” w zestawie kilku zaledwie słów. Już wcześniej pojawiały się w jego tomikach utwory ujmowane we frazach patetycznych (nierządkiem w tonie przypowieści), zrazu odsłaniając klasycyzujące oblicze twórczości. Tym wyraźniejsze, gdy ujawniały się w owych szczątkowych fragmentach, z sugestią ocalenia dla czytelnika. Twórczość ta umyka jednak postumentowemu ujmowaniu świata, efektywnie wykorzystując poetykę lirycznego fragmentu. I nie jest to bynajmniej rodowód antyczny, lecz jak najbardziej znak formacji modernistycznej (z bardziej lub mniej jawnym pragnieniem powoływania „jednorazowego” modelu wypowiedzi). W zbiorze *Stary człowiek przed Poematem* zamieścił Hoffman wiersze nowe, ale również powrócił do ogłoszonych już wcześniej, praktycznie ich nie modyfikując (choć zdarzają się i zmiany tytułów: *Wyspa Bienne* to *Wyspa Saint-Pierre*, *Na drzewo* opatrzone jest nagłówkiem *Tren*). Pozostały więc charakterystyczne znaki rozpoznawcze jego poetyki:



skłonność do elipsy, sygnały opuszczenia tekstu, retoryczna fraza, która nagle się urywa, jakby pozostawiała wypowiedź w niedomkniętym nawiasie, potencjalnie do uzupełnienia.

Nowy tomik zachowuje istotne dla Hoffmana nazwiska symbole: Hölderlin, Rilke, Rousseau, wykorzystuje dobrze znane jego odbiorcom słowa klucze: „czas”, „światło”, „cisza”, „strach”. Ważnymi motywami pozostają trwanie i patrzanie. Jedna z części zawiera juvenilia, które zdają się – wraz z innymi utworami – prowadzić dialog z „arkadyjskimi” wierszami Józefa Czechowicza. W łudzących harmonią, łagodnych tonach powraca (jak w „dyskretnej” formule „czego się bać” z *Trzech pięter domu*) lęk. Hoffman jest zresztą wyczulony na wszelkie pozory ładu, albowiem „każde nieszczęście przychodzi nagle” – wtedy, gdy na zawsze odchodzą ludzie (*Do Krzysztofa Nowickiego*), kiedy urywa się życie zwierząt (dość wspomnieć wiersz o rytualnym pożegnaniu psa przez właściciela i naturę „płaczkę”). Dlatego trzeba zrozumieć zasadę i „przyjąć to / co uchwytnie: ciągłość bólu w przerywanym rytmie, / potwierdzony ruch”.

Lektura zbiorów *Przy obrazie* oraz *Stary człowiek przed Poematem* kieruje czytelników ku pytaniom o istotę artystycznego przekazu. Czy tkwi ona w metaforze, którą przyniosą zapisane słowa, może wyłaniającym się w przestrzeni płótna pejzażu, czy też samej fakturze współtworzącej „narrację”? W jakiej mierze to, co spostrzeżone, okazuje się prawdziwe? Kim jest patrzący i zapisujący świat w układach kolorów i słów? Podobne pytania wybrzmiewały podczas lektury poezji Kazimierza Hoffmana, teraz powracają także w notatkach o malarstwie. Czytając je, zdajemy sobie sprawę, że zacierany w pamięci obraz przestaje być egzystencjalnym pewnikiem, a wtedy nowego znaczenia nabiera obraz wyłaniający się z ułamków zdań, pragnących zbliżyć do istoty, czasami intuicyjnie, poza racjonalizującym zdaniem. Nawet w tym, co uniknęło artykulacji, zasłonięte w wierszu nawiasem z wielokropkiem atramentu tudzież barwną plamą olejnej farby położonej na płótnie.

KAZIMIERZ HOFFMAN: *Przy obrazie. Szkice*. Bydgoszcz 1998.

KAZIMIERZ HOFFMAN: *Stary człowiek przed Poematem*. Bydgoszcz 1999.

## W rzeczy zetknięciu...

*Improwizacje i światy* Piotra Matywieckiego inicjuje krótki, złożony z dwóch dystychów, wiersz *Świerk i noc*: „Niewidzialny i zielony? / – Dlatego sobą zdziwony! // Rozpostarty jak rym / Boga i świata”. Szczególna to introdukcja, która odkrywając niepewność obecności i czytelny znak materialności, potwierdza przestrzeń „nie-wyobrażonego”, zaskakująca przy tym dźwiękową przyległością rymiki i prostotą symetrii... Od tego zestawienia wszakże (w retorycznym uporządkowaniu: pytania, dostrzegającego przyczynę wykrzyknienia i oznajmienia) prowadzą interpretacyjne ścieżki do rozbudowanych poematów całego tomiku – ważnego w dorobku Matywieckiego i wyróżniającego się spośród lirycznych publikacji ostatnich lat. Czytając przywołany utwór i kolejne poematy, przypominałem sobie – wybrzmiewający oczywiście w oddali „odwróconym echem” innego modelu lirycznego – *Wiersz o jesionach*. Adam Ważyk notował w nim:

Wiersz się zaczyna od ciemnych jesionów  
a potem nie ma już w nim nic pewnego  
i zamiast płynąć szerokim potokiem  
rwie się przystaje i żąda milczenia  
I co mi po was o ciemne jesiony?

W tej asocjacji odnaleźć można nie tylko obraz snującej (bywa, że mnogie, lecz coraz mniej spójne) wątki opowieści, lecz także wyraz przeświadczenia, iż wędrująca między granicami milczenia poezja jest formą obecności w przestrzeni logosu, ponawianiem gestów rozumienia czasami tylko zbliżającego nas do momentu pewności.

W *Improwizacjach i światach* (1997) oraz *Zwyczajnej, symbolicznej, prawdziwej* (1998) Piotr Matywiecki nie rezygnuje z prób zapisu poznawczych refleksów odbijających się w słowie poezji, niejednokrotnie pozostawiając miejsce zamyśleniom ontologicznym. Jego liryka – wyraźnie zakorzeniona w kulturze – unika artystowskiej izolacji, chce być elementem świata, z którego przedmiotów wyrasta, uobecniona wyobraźnią i słowem. Wtedy staje się fizjologicznie konkretną, zgodnie z dyrektywą: „Czytaj wiersz / z jednego oddechu, budowany z jednego kamienia”. W tej perspektywie twórczość będąca „mną-piszącym” i „ja” istniejące w słowie lirycznym zespalają się w kole egzystencji („Powracaj oddechu! W upalnej tkalni obracaj się w sobie od życia do śmierci! / [...] od śmierci do śmierci!”).

Wpisane w wiersze Matywieckiego zasadnicze pytania kierują zatem ku pojęciu poezji (pisania) jako wędrówki przez sploty słów, zawężenia tekstu i świadomości. Tak jest we fragmencie wiersza *Widziałem sprute zielenie*: „Kim jestem? – Splotem niepodobieństw samemu sobie wysmykniętym? Przeciw-splotem w tkaninie świata? / Rozdarciem od brzegu wplecionym? Idącym przez życie wyprzęgnięciem podobieństw, tożsamości, istnienia?”, czy też w *Podróży i strunie*: „Słyszę, co mówię, ale nie wiem kim jestem [...]”. Powiedziałbym, że to poezja tekstualnego skupienia bytu. Powracać w niej będzie obraz „warsztatu tkackiego”, splatającego nici w tkaninę, choć warto dostrzec bliskość rzeczownika „nić” oraz „nic”. Pojawiające się w obrazach drogi, nitki i promienie, będąc liniami życia, wyznaczają obszary poznawania i trwania („Słuchaj: nitka cichego spojrzenia włóczy się przez ciszę, włókno ciszy przelatuje żrenicą”). Słowa, wciąż wikłające się w sploty poetyckich fraz, podążają tutaj ku przedmiotom realnym i pomyślanym, próbują wnikać pomiędzy nie (kreśląc perspektywę dialog – współistnienie) i do wnętrza (istota – tożsamość). W konsekwencji, w wielu reprzykach, *Improwizacje i światy* pozostawiają ślady sąsiednich liryków, wskazują na siebie. Wiersz korzysta ze znaków innych tekstów, równocześnie zaznaczając ślad osobny, potencjalne dopowiedzenie (w tytule *Podróż i struna* powracają na przykład pierwsze tomiki autora).

Siła poezji autora *Świata dla rzeźbiarza* tkwi w metaforze, budowanej starannie, nierzadko osiągnącej efekt wizjonerski (jak w *Słowackim*: „A ostrze z powietrzem umawia się o byt. / O krew krzepnącą, czarną”). Poezja Piotra Matywieckiego, nieustannie świadoma swego materialnego statusu, zwraca się ku językowemu tworzywu, w kreacyjnym splocie osiągnąjąc wymiar etyczny. Sfera frazeologii gromadzi materiał, w którym funkcjonalizuje się „grafia”, poszerzając potencjał odcieni semantycznych („jak Nikt w tłumie”, „Na nic krzyczą noworodki, pokrzykują a Nic”). Można by odnieść wrażenie, iż jest to perspektywa dystansującego, racjonalnego lingwizmu, lecz gdzieś ze „sklejonych” słów, w „za-myślach”, wyłaniają się obrazy, w których poezja mierzy się – jak napisze Matywiecki w *Improwizacjach – dwóch westchnieniach* – z „despotyczną metrologią rozumu”. Sądzę, iż dla poety, skoro trudno „domyśleć się do siebie”, ważna będzie także intuicjonistyczna świadomość bytowania w języku.

Matywiecki jest poetą uważnie wsłuchanym w rytm i brzmienie słów. Szczególnie odczuć to można w owych długich, narastających frazach, które zdają się prowadzić czytelnika w układzie poematu rozkwitającego. Zwracają w nich uwagę motywy i konkretne rekwizyty muzyczne: struny, harfa, skrzypce, dźwięki (w *Wierszu z jednego oddechu* „Bóg jest strunami harfy wplecionym w struny, osnową wplecioną w osnowę”, w \*\*\* (*Żyje się sennie...*) „Oczy słyszą strunę świata”), które wpisują się w figury bycia i tworzenia. Wyczuwalna jest linia dramatyczna tych (także w sensie muzycznym) kompozycji, zgrywających współbrzmienia i zestawiających dysonanse w konceptualnych obrazach (często, jak u Juliana Przybosia, intrygująco wizualnych). Poematy *Improwizacji i światów*, rozbudowując frazę, sytuują nas w okolicach zdania budującego opowieść (jak już powiedzieliśmy – najczęściej poszukującego „nici Ariadny”) i stającego się przypowieścią. Istotna jest także kwestia segmentacji lirycznego tekstu: Matywiecki potrafi zagospodarować przestrzeń wersu i strofy. W tomiku *Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa* zebrane zostały wiersze budowane jednak inaczej, w formie „oszczędniejszej”, podporządkowane zwartej konstrukcji symbolicznej.

„Żrenice jak stopy dziecka / mieszają widoki przede mną” – czytamy w jednej z „improvizacji”. Zajmująca jest w poezji Matywieckiego właśnie wędrówka pośród świadectw zmysłów, objawiająca się w spotkaniach przedmiotów świata i imaginacji, współtworzących przecież tkankę sztuki. Jest w tym zawarta swoista fenomenologia poetyckiego spojrzenia, ale także odsłonięcie dostrzeżonych powiązań i „przenikań” (wpisywane w pejzaż natury obrazy przesuwają się od skali „mikro” po hiperbolizujące wyliczenia). W biblijnej Księdze Mądrości pada zdanie, które autor przywoła w grupie zestawianych cytacji: „Żywioty [...], gdy się inaczej ze sobą zestroją, odmieniają rodzaj rytmu, jakby dźwięki harfy, zawsze pozostając w tonie”. Słowa jego liryki, raz powracające „szerokim potokiem” (w *Improvizacjach i światach*, między innymi \*\*\* (*Słuchaj: nitka cichego spojrzenia...*), \*\*\* (*Powracaj oddechu...*)), innym razem komponowane w lapidarne obrazy (w tomiku *Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa* cykl *Godzinki*), są świadectwem obecności pośród żywiołów języka i świata. Dwa zbiory wierszy Piotra Matywieckiego to propozycja mądrej współobecności w słowie poematu, mierzącego się z rytmem świata uchwytnym w rytmie trwania tekstu kultury.

PIOTR MATYWIECKI: *Improvizacje i światy*. Ostrołęka 1997.

PIOTR MATYWIECKI: *Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa*. Warszawa 1998.

## Wiersze cieplejsze o dotyk

Aleksandra Olędzka-Frybesowa ogłasza tomiki poetyckie raczej niespiesznie. W latach 1963–1997 opublikowała siedem zbiorów: *Okno na wiatr*, *Powrót w korzenie*, *Trochę więcej być*, *Akty strzeliste Jonasza*, *Odrastanie słów*, *Program na starość*, *Kto mówi*, ale w tym czasie pojawiały się przecież okazałe tomy esejów o sztuce (*Z Paryża w przeszłość*, *W głąb labiryntu*, *Patrząc na ikony*, *Drogami średniowiecznej Europy*) oraz tłumaczenia z języka francuskiego, angielskiego i hiszpańskiego (między innymi: Simone Weil, Antoine’a Saint-Exupéry’ego, Grahama Greena, Paula Valéry’ego). Europejskie wędrówki poetki zamieniały się w erudycyjne rozważania o średniowieczu, także renesansie, baroku i współczesności – okresach nieseparowanych w synchronicznych tabelach, lecz przeglądających się w sobie, w trwających dziełach myśli, powracającej symbolice oraz pochłanianej przez niepamięć obyczajowości. Pisarka obserwowała dysonanse i harmonijny spokój architektury, który odwołuje się do „nadnatury”, będąc przeznaczonym dla człowieka, albowiem „jedno i drugie – czytamy w zapiskach o romańszczyźnie – równie potrzebne nam, jak i tym, którzy dziesięć wieków temu wznosili kamienne kościoły i na nie podnosili oczy”.

Opublikowany po trzydziestu pięciu latach od pierwszego tomu wybór *Powiem tak* otwiera oznajmienie:

poezja jest potrzebna tylko bardzo nielicznym  
ale ci nieliczni potrzebni są przechodniom  
którzy ocierając się o uliczną gwiazdę  
zapalają się na chwilę  
żeby świecić na stoku dnia

Gwiazda, chwilowy rozbłysk, płomień i trwające światło synonimicznie zbliżają do – jakże trudnej do wyartykułowania – myśli o istocie poezji. Podobnie sugestywnych strof odnajdziemy w zbiorze wiecej. Odznacza się on staranną kompozycją i osiąga rzadką w poetyckich książkach lekturą dramaturgię (szkoda jednak, że wydawca nie umieścił wierszy na osobnych stronach, w układzie „ciągłym” gubią się interlinie strof, pozostawiając wątpliwości dotyczące międzywersowych podziałów, czyli momentów poetyckiego „oddechu”). W sześciu częściach tomu powracają wątki autotematyczne, poznawcze, liryczne zdarzenia i preteksty, a ponieważ poezja ta chętnie „mówi o sobie”, spotykają się one w chwilach rozmyślań autorki o współistnieniu twórcy i dzieła.

Skoro wszystko może być „i tak / i inaczej”, Olędzka-Frybesowa akcentuje konieczność poszukiwania choćby okruszków pewności, zapisując poezję ufności i wiary w sens. I do sensu, i do pewności wiodą wszakże romańskie drogi. Jedną z nich jest – tak bliska poetce – sztuka, nieprzypadkowo sytuująca się znaczeniowo w pobliżu „sztuczności”. Owa „sztuczność”, bywa że obezwładniająca, pozwala obserwować świat i jego reprezentacje, odnajdując ostatecznie puls życia, który przełamuje dystans odtworzenia. Co charakterystyczne: w tej poezji wszechobecne są obrazy natury, metaforyka florystyczna. Przyznam więc, że czytając wiersze, oczekiwałam na znaki bliskiego mi miasta. Właściwie dopiero w *słowie* pojawi się refleksja o obecności w jego przestrzeni, choć i tutaj górę weźmie obraz akwaticzny. Poetka jest konsekwentna, obecność w mieście ewokuje los Jonasza uwięzionego w brzuchu wieloryba („więc bądź pochwalony miejski / Pański wielorybie”). Miasto proponuje świat zakreślony i wydzielony, dlatego istnieć będzie marginalnie. Liryczna bohaterka pragnie bytowania „poza”, w rytmicznie rozszerzającym się świecie, wybiera tedy inne spojrzenie na rzeczywistość powiększającą swe terytorium, nie – jak w mieście – skracającą każdą perspektywę.

Fraza liryczna Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej jest rozpoznawalna w łagodnym układzie intonacyjnym. Nie wszystko jednak przebiega tutaj harmonijnie, przeciwnie – natura

poddana jest własnym rytmom przeobrażeń. Poetka może je odczuć, sprawdzić „dotykem poezji”, której każda sytuacja liryczna sumuje zmysłowe wrażenia. To również przecucie świata podszytego tajemnicą „inności” (*za ścianą*). Cisza i bezruch są tylko inną stroną życia, dlatego – wbrew naszemu wyobrażeniu porządku, w *dzieją się rzeczy*,

kiedy nic się nie dzieje, dzieje się tak wiele  
[...]  
drzewa stoją do góry nogami  
gałęzie – nie korzenie piją z bezbarwnego nieba  
pod korą narastają niewidoczne warstwy ciszy

Zresztą z paradoksu, niespodziewanego, pozornie nadrealnego zderzenia płaszczyzn, odwrócenia, wyłonić się może opis świata. Jak w „Przybosiowym” obrazie z *idę szybko*: „trochę dalej jest niebo pochyło odjęte ziemi / za pochyłością miasto / w chmurze dymów śpiąc ulatuje w niebo plastikowe i tłuste”, czy *niepowrotach*: „dach / siwe gonty unióśł / żywcem porwany w niebo / pożarem”.

Czytając *Powiem tak*, warto zwrócić uwagę na pytania o znaczenie, o to, czy rzecz pozostaje rzeczą, czy też odsyła nas do sfery poza wyrazistymi granicami pojęć. Taka kwestia – właściwie wpisana w poetycki program – pojawi się w wierszu *za ścianą*:

[...] czy to możliwe  
żeby to wszystko znaczyło właśnie to i tylko i nic więcej  
  
żeby za ścianą form zapachów i cieni nie było nic  
i piękno zdumiewało tylko pięknem a nie  
głosem: idź dalej

I będzie pobrzmiwać, gdyż słowo jest „[...] innością świata / zdartą z rzeczy jak skóra”, gdyż „Słów zawsze / za mało i za dużo”. A wiedza? „Wiedzieć to płomień w płomieniu / mieszkać nie można” (*w płomieniu*). Zrazu wydaje się, że poetka chciałaby dotrzeć do cichego olśnienia, intymnego błysku spełnienia, odnaleźć siebie i świat w „cichej epifanii”. W tym



pragnieniu kryje się jednak pułapka, gdyż jej wiersze, w zakreślonej perspektywie dialogu, osiągają coś przeciwnego: z każdą lekturą stają się głośniejsze, ważniejsze. Poetka wierzy bowiem, że wiersze trzeba pisać tak, aby przekazywać innym rzeczy „cieplejsze o dotyk”, wierzy w personalistycznie pojętą wartość sztuki słowa istniejącej zawsze wobec drugiego człowieka. Ta poezja doświadczenia nie chce zatem istnieć „częstkowo”, choć jest pisana ze świadomością, że z fragmentów zdarzeń układają się całości egzystencjalnego sensu. Porzucenie myśli o „długim trwaniu” i całości byłoby dla tej pisarki nieautentyczne.

Poezja Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej jest ujmująco „ciepła”, choć jej jasna tonacja zapewne wymaga od nas niemało wysiłku (dość sięgnąć do części *Obsesje. Niepowroty* oraz wierszy o bólu z *Autoportretu w ramie blaszanej*). Pisarka potrafi się przebić przez mroczny woal przeciwności losu (przecież „na uparty zachwyty / nie ma lekarstwa”) i pozwolić sobie na wypowiedzenie „tak” – dzięki wyobraźni oraz mądrej poezji.

ALEKSANDRA OLĘDZKA-FRYBESOWA: *Powiem tak. Wiersze z lat 1963–1998.*  
Kraków 1998.

## Gdy Bóg na kwantach gra

Szkice poświęcone lirycy Anny Frajlích opatrywane były charakterystycznymi, bliskimi sobie, tytułami: *Malarka wiatru* (Florian Śmieja), *Tylko ziemia, poezja i miłość* (Henryk Gryenberg), *Uwikłana wśród żywiołów* (Maja Elżbieta Cybulska), *W samym oku cyklonu jest żrenica ciszy* (Wojciech Ligęza), a także – *Poetka odjeżdżająca w świat* (Stanisław Baliński), *Życie w podróży* (Anna Węgrzyniakowa). Nieprzypadkowo, ponieważ wskazują one dwa wyraźne punkty interpretacyjnych odniesień – topikę żywiołów oraz figurę emigracyjnego losu. Od początku twórczość „nowojorskiej” autorki prowadziła czytelnika przez kosmos, świat, życie i sztukę, usiłując pomóc mu pojąć reguły doświadczenia. Zbiór *W słońcu listopada* – co wydaje mi się szczególnie istotne – przybliży poetkę, która wciąż, krok po kroku, zbiera poszarpane nitki metafizycznego kłębka, która potrafi, z zaskakującą lekkością frazy, powiedzieć co nieco o strefie cienia i dramacie zdarzeń.

W pamięci czytelników pozostać może inicjalny wiersz tomu:

Chciałabym wiedzieć  
gdzie On jest i wiedzieć  
gdzie Go nie ma  
rozpoznać niewidzialny gest  
usłyszeć dzwon milczenia  
i wiedzieć czy to wiatr czy gwiazd  
eksplozje i zatury  
czy kilka w łapie mojej drzazg  
i ból  
spuchniętej łapy

W wierszach Frajlích perspektywa kosmiczna i metafizyczna, zazwyczaj skutecznie, sprowadzana jest do bliskiego nam wymiaru, przeplatającego radość z cierpieniem. Widać to zwłaszcza wtedy, gdy poetka pisze o domu, wykorzenieniu, izolacji, kierując się owym – w *Ontologii* powtórzonym aż trzykrotnie – „wiedzieć” i „rozpoznać”. W *Wierszu noworocznym*, jednym z utworów zachowujących autobiograficzną sygnaturę, powiada wprost:

a przecież to tylko  
przeszczep  
przyjeliśmy się na gałęzi  
i w nasze zimowe pąki  
powoli  
przetacza się sok  
z tych  
innych  
niezrozumiałych  
poplątanych  
korzeni

Cóż, ogród emigranta może być tylko „przenośny”. W takiej sytuacji powracają obrazy sprzed lat, układające się w intymną kronikę pamięci (z tragicznymi zdarzeniami: „a z drzwi warszawskiego mieszkania / czyjaś obelgę ścieram / i dotąd zetrzeć nie mogę”), która trwa w zmieniających się okolicznościach. Nie dziwią w niej analogie, choćby Black River – Czarny Dunajec, pozwalające „sygnały rozpoznawcze” amerykańskiego oceanu, wyspy, labiryntu wieżowców i ulic spowić mgiełką nostalgicznego zamyślenia.

W rozmaitych wariantach pojawia się tutaj motyw rozstania: z miejscem urodzenia i dzieciństwa, z bliskimi, wreszcie – definitywnego kresu. Zresztą, w tomiku Frajlích prym wiodą akcenty eschatologiczne, scalające rozważania o upływie czasu. W kłamrze „wiedzieć” i „rozpoznać” umieszczone będą znaki współczesności (*Antymateria*), świata niezwyklej przeobrażeń, w którym

Koniec z początkiem znoszą się wzajemnie  
i nie przyczyna w górę nas wynosi  
lecz Wielki Skutek  
przyzywa światłością  
teleologia fizykę nawiedza  
a Bóg na kwantach  
gra  
jak na organach

Skoro chodzi o niebagatelną sprawę utrwalenia śladów obecności i zderzenie kreacji z codziennością, Frajlich często spogląda na rzeczywistość przez pryzmat sztuki (między innymi *Kanon*, *Ofelia do poetów*, *Jak przepowiednia*). W ten sposób odbywa liryczną podróż także w poszukiwaniu umykającego sensu. Czy utraconego? A może – dowodem historia XX wieku – unicestwionego? W każdym razie jesteśmy uczestnikami osobliwej gry, w której nawarstwiają się pokłady doświadczenia:

Tu jestem  
zamieszkuję własne życie  
jak ślimak swoją przestrzeń  
każda moja sekunda  
przylega do mnie jak skóra

[...]

I gdy mnie wrzucą do ziemi  
to tak jak orzech  
w łupinie przylegającej  
zamknięty

Ułudę spełnienia oraz chwilowość pragnień sugestywnie oddają wiersze przeplatające ironię, sceptycyzm i życzliwą wyrozumiałość. W zbiorze odnajdziemy więc przejmujące zapisy, intymnie ukonkretniające wielkie tematy (*W słońcu*), niekiedy impresyjne pejzaże (*W słońcu listopada*) czy quasi-satyryczne komentarze (*Los etosu*). Nie mogę przy tym pozbyć się wrażenia, iż bardziej stanowcza redukcja zestawu wierszy uspołniłaby tomik, w każdym razie z okazjonalnych notatek w rodzaju *Epitalamium* można było zrezygnować.

Czytając wiersze autorki *Indian Summer*, w telegraficznym rejestrze Wojciech Ligęza odnotowywał

związki z naturą, przemawiający krajobraz, który wspiera sferę uczuć, potrzebę zakorzenienia życia jednostki w pierwotnym trwaniu, ekstatyczne i elegijne zapisy pięknej chwili oraz przemijającego czasu, wędrówkę jako metaforę egzystencji, poszukiwanie enklaw prywatności, spokoju i ładu w niekoniecznie przyjaznym świecie, [...] obsesje pustki, nicości, chaosu, przemijania, wygnania.

To wszystko w liryce Anny Frajlích rzeczywiście się zdarzyło i trwa, co widać w trzecim, po *Ogrodem i ogrodeniem* (1993) oraz *Jeszcze w drodze* (1994), „polskim” tomiku. *W słońcu listopada* potwierdza, iż poetce nie chodzi o gwałtowne zmiany, przełamywanie konwencji, ot – wypracowała swój ton i pozostaje mu wierna.

ANNA FRAJLICH: *W słońcu listopada*. Kraków 2000.

## „Trochę widzialnego, szczypta skrzydeł”

Pisarskie dzieło Małgorzaty Baranowskiej, realizowane w rozmaitych formach zapisu i wypowiedzi, komponowane jest z mozaikowych okruszków biografii, doświadczanego konkretności codziennosci i świadectw podróży wyobraźni. Wiersze, dziennikowe i pamiętnikarskie noty, studia historycznoliterackie, eseistyka – kolejność, czy też ewentualna hierarchizacja owych form, nie są tutaj istotne. One po prostu współistnieją, uzupełniają się i konsekwentnie powołują do istnienia teksty kolejne.

*Powrót*, trzecia po *Mieście* (1975) i *Zamku w Pirenejach* (1980) książka poetycka Baranowskiej, jest zbiorem wierszy intrygujących i niepokojących, chwilami – urzekających metaforycznym obrazem. W czterech segmentach lirycznych (*Urodziny*, *Powrót*, *Zniknięcie*, *Pogłoski*) poetka utrwala rzeczywistość „w stanie zawieszenia”, osobliwego niedookreślenia – właśnie pomiędzy materialnością a duchem, między interpretującą świat wyobraźnią a zmysłowym konkretem. W „potwierdzonych zaprzeczeniach” – dość sięgnąć po „Leśmianowski” finał *Niespodziewanego*: „Trwał Świat, a jakby go nigdy nie było. / Nawet niepomysłane – / wszystko się spełniło” – dostrzeżemy próby wykroczenia poza stan duchowego i fizycznego rozdarcia, próby będące częścią dialogu z kulturą symboliką, oryginalnymi i konwencjonalnymi motywami. Myślę jednak, że przede wszystkim chodzi tutaj o „deszyfrujące” nasz świat (naszą obecność) hipotezy i hipostazy intelektu.

Ten zbiór rozpoczynają wiersze „angelologiczne”. Ponieważ aniołowie objawiali się w poprzednich książkach Baranowskiej, przypomnę tylko, iż jest ona także autorką hasła *Anioł w Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, przywołującego między

innymi utwory Juliusza Słowackiego, Teofila Lenartowicza i Marii Konopnickiej. Co dzieje się zatem na granicy „światów”, w jaki sposób się przenikają? No właśnie, lekcję romantyczną znamy już dobrze. A teraz – wiemy tylko, że „coś” wydarzyło się, że „ktoś”, „gdzieś”, pojawił się w „jakimś” celu... O tym, co zaszło („Trochę widzialnego, szczypta skrzydeł. / Wszystko. / Niezmierzona świadomość”), poświadczyć mogą bluszcz, tuja, „zielen” – bardziej lub mniej świadomi uczestnicy, by tak rzec, aktów materializacji ducha.

W wierszach kolejnych, także sekwencjach miejskich: *Duch miejsca*, *Wewnątrz*, *Przed*, *Warszawa się zamyśla*, doznania wpisywane są w plastyczne obrazy, które zakorzeniają się w tradycji symbolizacji światła i ciemności (w tomiku powracają słowa klucze: „światło” i „czas”). Liryczna akcja *Powrotu* rozgrywa się w przestrzeni niedopowiedzeń, które – skoro „Nikt ze śmiertelnych nie wie. / Nieśmiertelni pogrążeni w milczeniu” – wynikają z racjonalizowanych przeczuć, ale i ze spontanicznie piętrzących się spekulacji. W tekstach Małgorzaty Baranowskiej przeczujemy także dystans, zaznaczany choćby w dyskretnej grze stylistycznej, dostrzeżemy powracające „cudzysłowy”.

Niewątpliwie, w skali mikro- i makrokosmosu liczy się tutaj zarówno sens obecności indywidualnej, doznanie momentu, jak i trwanie całej „konstrukcji”. A to wszystko ujmujemy w klamrę świadomości początku i przecucia kresu istnienia. Cóż począć, gdy „Wieczna odpowiedź. / Nieznana. / Odpowiada, jak umie, / na śmiertelne pytania”? Te wiersze właśnie mnożą pytania – formułowane nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni.

## Z kamienia i ognia

Przy zapisach poetyckich spojrzeń na sztukę antyku literaci nierzadko pozostawiali wielokropki, mnożyli znaki zapytania wynikające z dystansu upodobań, innym razem komponowali optymistyczne wizje dorobku dziejów. Spojrzenia te mogą oczywiście przemieniać się w klasycystyczną grę tematami, motywami, figurami, lecz wygrana wieńczy jedynie dzieła umykające przed pozami oratorów i schematami uprzednio przygotowanych układanek. W czwartym zbiorze wierszy Mileny Wieczorek, który jest etapem intymnej podróży w przestrzeni kultury, refleksja o miejscach wspólnych i trwałości doświadczenia nie przemienia się w wieszczą zadumę nad historią. Wiele spośród nowych tekstów wskazuje, iż poetce zależy bardziej na lirycznym szkicu powinowactw wrażliwości, w symbolicznej współobecności pokonujących granice wytyczane przez bezwzględnego Chronosa.

Poezja Wieczorek odkrywa jednolitość metaforycznego tworzywa, zredukowanego do stosunkowo wąskiego obszaru leksykalnego, jakby z zamiarem powstrzymania lawiny słów i obrazów. Także z chęcią rozegrania lirycznej partii przy pełnej mobilizacji wyobraźni, skoro czytający odnajduje pozornie jednorodne fragmenty, powoli ujawniające odmienne detale – istotne, gdyż kręgi znaczeń koncentrują się tutaj wokół dwóch słów: „kamień” i „ogień”. Powracając do miasta, wkraczamy zatem w świat zrodzony z kamienia i w nim właśnie ocalony, wpływający na rys naszej obecności („ty – rozgrzany kamień” w *Etiudzie I*, „Ciało / syte jak kamień” w *Sypialni*, „kamień głowy” w wierszu tytułowym). Przemie-



niany w miejską budowlę, kamień stawał się dziełem, częścią projektu przyszłości, teraz – pośród innych rozrzuconych w ruinach – pozostaje dla turystów znakiem odległej przeszłości. Okazuje się jednak, iż miejsca ewokują sytuacje sprzed lat, a odzywające gesty przełamują porządek zdarzeń i znaczeń, w antycznym amfiteatrze wybrzmieć więc mogą „oklaski kamieni” (*Kartka z Aten*). W tym układzie czasu oraz właściwości przedmiotów dostrzegam wymiar genezyjski: wszak rzucone przez Deukaliona i Pyrrę kamienie przemieniły się niegdyś w mężczyzn i kobiety, a wyludniony po potopie świat odzyskał właściwą postać. Wprawdzie w wierszach *Wieczerek* nie pojawi się bezpośrednio odwołanie do tej mitologicznej historii, ale w utożsamieniu ciała i kamienia pobrzmiewa przecież jej echo. Świat zimnych brył, odkrywając fragmenty narracji o sobie, staje się częścią opowieści lirycznej bohaterki, wyrazem nadziei: „Może zatrzyma się rosnący we mnie kamień”.

W kamiennej przestrzeni doznamy żywiołu ognia: „lawy ognia” (*Poważne rozmowy*), ogniska (*Etiuda I*), słońca (*Powrót do miasta*, *Artemis*, *Miasto niebieskie*, *Etiuda II*). Poetycka wyobraźnia autorki *Tytusa, syna Rembrandta* z jednej strony wykorzystuje podobne przeciwstawienia: chłód i żar, kamienna twardość i trwałość, z drugiej zaś – olśnienia zacierające dystans sztuki i egzystencji. W tej konfrontacji kształtu i bezformia – bo ona przecież liczy się ostatecznie w planie kultury – uwagę czytelnika zwróć kruchość i ulotność zjawisk. Garnek, pozostałe skorupy z fragmentami scen, sukienka. Przedmioty (utrwalone postacie) ożyją, gdy dotyk położy kres wiekowemu bezruchowi zdarzeń. Poezja kultury od dawna zresztą poszukuje życia w tym, co unieruchomione, animizacyjny koncept nie zawsze więc okaże się efektywny. Niegdyś była to kwestia zasad, dykcji ujmowanej w kanoniczne przepisy. Generalnie *Wieczerek* stara się umknąć przed podobnymi schematami, zatem – akcentując wspólnotę doświadczenia – w *Pożegnaniu rozmowy* napisze:

zmienia się tylko mowa

Czasem szum  
lawy ognia wody  
Potem długa cisza

Wystarczy, gdy w ustatycznionej i cichej przestrzeni wybrzmi sygnał przeczuwanej obecności – dyskretny odgłos kroków (*Trwalsze, Powrót do miasta*). Gdy w kamiennym kręgu zaistnieje obraz zwiewnej sukni, przedział stuleci przestanie być istotny. Kobieca rekwizytornia pojawia się zresztą w sugestywnych obrazach, jak wtedy, gdy bohaterka oznajmia: „w oknach przestrzelonych niebem / migam białą suknią”. Notabene kamienie i ogień odkrywają także plan zmysłowej symbolizacji pierwiastka żeńskiego oraz męskiego.

Obcowanie z kulturą, tropienie śladów przeszłości prowadzą – podobnie jak w poprzednich zbiorach *Wieczorek* – ku utożsamieniu stron, zespoleniu ról patrzącego i oglądającego, które nie oznacza teatralnego przymierzania „kostiumów”. W *Egzaminie z religii* czytamy:

Wybiegam do ciebie  
przez tarczę powietrza  
którą od świtu śpiewem polerują ptaki

[...]

Uparcie wznoszę  
tysiącletnie wargi  
pragnąca

Trzecia część zbioru najwyraźniej przełamuje opozycje materialności i cielesności, historii i prezentyzmu, rejestrując ślady tajemnych reguł istnienia – obecne w przedmiotach otaczających bohaterkę, odmieniające myśl o doraźności. Powracający motyw zanikania, rozplywania się (*Kuźnia Wulkana, Livia Romana, Wypalanie łąki, Spowiedź prawosławna*) wynika z szyfru owej mikroprzestrzeni, decydującego o obliczu odkrywanych fragmentów świata. W wierszach Mileny *Wieczorek* ostatecznie nie jest tak istotne rozróżnienie mapy

realnej podróży (na przykład oznaczanej nazwami konkretnych miejsc, datami) i fabuł sennych marzeń. Cóż zatem pozostaje realnością? Czy tylko niefunkcjonalne dziś obiekty – jak most wyrastający z piasku? Przekonajmy się: w niektórych momentach sztuka słowa rzeczywiście potrafi odmieniać kształty rzeczy.

MILENA WIECZOREK: *Powrót do miasta*. Bydgoszcz 2000.

## „Przez wieczność przecinać łąkę”

*Sprzedawcy kieszonkowych lusterek* to debiutancka książka Joanny Wajs. Jarosław Mikołajewski, autor krótkiego posłowa, zanotował, iż jest to „jeden z najznakomitszych debiutów ostatnich dekad” (zwracam uwagę na liczbę mnogą: „ostatnich dekad”, nie zaś jednego tylko dziesięciolecia). Często podobne formuły krytyków mają znaczenie marketingowe, lecz bywają tak naprawdę czekiem bez pokrycia. W tym wypadku muszę jednak przyznać, że anonsowany zbiór wierszy to rzeczywiście publikacja ważna – dojrzała, przygotowana z rozwagą i lirycznym wyczuciem, przeto godna polecenia bez zbędnych słów.

Na tomik złożyło się dwadzieścia jeden utworów (inicjalny *Władca węży* składa się z trzech sekwencji), nie dociera więc do nas zbiór „przeciążony”. Zwykle narzekam na zbyt dużą liczbę tekstów w książkach poetyckich, efekt nieumiejętności przeprowadzenia stanowczej selekcji (co jest grzechem autorów kochających wszystkie swoje dzieła, niedopuszczających myśli o pozostawieniu czegoś w szufladzie). W przypadku Wajs jest inaczej – chętnie poczytałbym więcej i dłużej, albowiem tomik odznacza się wyrazistym profilem, zawiera wiersze „z charakterem”.

Utwory Joanny Wajs (rocznik 1979), z zadziwiającym dziś spokojem oraz intelektualną konsekwencją, snują opowieść o obecności i nieistnieniu, realności i wyobraźni, trwałości i przemijaniu – zatem sprawach, z którymi mierzyliśmy się od zawsze i mierzyć się będziemy. Wyważona fraza, harmonijnie układane wersy, pozornie kojąca powolność w przepływie obrazów – to wszystko, co tutaj urzeka, co zapisywane jest subtelnym pociągnięciem pióra, ma wszakże podszewkę dramatu egzystencji. Trwać więc musi niepokojąca konfrontacja cząstek

doznawanego świata – przedmiotów, wyobrażeń, pragnień. Czytając utwory Wajs, uczestniczymy w spektaklu psychomachii z motywami podróży, przemijania i ubywania.

Pierwsze zdanie książki, po którym pojawią się zapisy o nieobecności ojca, liryczne sprawozdania z obecności pośród śladów, znaków, symboli, oznajmia: „jest granica wyobraźni, za którą wszystko staje się / nieostre”. Dalej autorka zanotuje: „wciąż uzupełniam brakujące lata / naprawiam skażony rękopis”. Przedstawione wiersze tworzą właściwie „bestiarium”, w którym istnieją: wąż, koty (także na autorskich zdjęciach), pies, zając, wiewiórka, szpak, wróbel, ryby, jeże, jaszczurka... Przy tej mnogości zdawać się może, iż flora funkcjonuje marginalnie, jednak sceneria będzie istotna, a same plany mogą się przenikać („czerwona pelargonja w bawełnianym pyszczku / kota, który po deszczu wyszedł z winorośli / i obserwuje słońce cytrynowym okiem”). Świat objawiający się w naszych doznaniach sensualnych przynosi rozstrzygnięcia na granicy widzenia i niewidzenia, ale też mnoży pytania. Nad szansą „ocalenia w utrwaleniu” bohaterka zastanowi się – na przykład – na łące, widząc zerkającego zająca, który „zabrał ze sobą, co widział, cokolwiek to było” i „[...] może będziemy przez wieczność przecinać tę łąkę / i nic się na podwójnym portrecie nie zmieni”.

Odbicie, powielenie, pytania o autentyczność wiążą się tutaj z wprowadzonymi rekwizytami: z lustrem, ze zwierciadłem, z lusterkami. Autorka nie próbuje przy tym ostentacyjnie odrealniać obrazów, ale korzysta z możliwości „zaciemnienia” obrazu, oddając go władzy mroku (wyciągnięta w ciemność dłoń, odbiegający pies, postać ujrzana w nocy). Wajs posługuje się obrazami plastycznymi, które niekiedy mają coś ze statyczności poetyckiej fotografii, innym razem noszą znamiona ujęcia i montażu „filmowego”.

Całość zbioru zawarta jest w klamrze: *Władcę węży* zamykały spojrzenia „bezbarnych źrenic” i obraz odrzucanej skóry, w wierszu ostatnim pojawią się natomiast „matowe lusterka blade jak jego źrenice” oraz dłoń z „suchą węzową skórą”. „Władca węży” – przeczytajmy – liczył najpierw, „co jeszcze

mogłabym mu dać”, w ostatnim wierszu „sprzedawca” ruszył szybko, „jakbym już dała mu wszystko, nic o tym nie wiedząc”. Tytuł tomiku można odczytywać, przypisawszy rzeczownikowi „sprzedawcy” liczbę mnogą, postrzegać go przyjdzie jednak jako formułę „dedykacyjną” (ostatni wiersz to przecież *Sprzedawca kieszonkowych lusterek*). I to ów sprzedawca, objawiający się i znikający, powołany do istnienia w konkretnym świecie oraz poetyckim rozrachunku, będzie nas niepokoił. Wszak między wiedzą a niewiedzą, pewnością a niepewnością, boskością ładu a diabelską deformacją toczy się intrygująca gra liryczna o przetrwanie.

JOANNA WAJS: *Sprzedawcy kieszonkowych lusterek*. Kraków 2004.

## Sześć lektur

### Porządkowanie słów

*feng shui dla bezdomnych*, zbiór wierszy Krzysztofa Lisowskiego, przy pierwszej lekturze ujmować może spokojem i łagodnością lirycznej tonacji – jakby kojącej, wyciszającej „negatywne emocje”, niekiedy stwarzającej wrażenie zaskakującego obezwładnienia. Jednak każda cząstka utrwalanego przez poetę świata ma swój mroczny rewers. I chyba o tej czarnej „podszewce” właśnie, zestawiając okruchy swych doświadczeń, Lisowski chciałby dziś mówić przede wszystkim (choć nie po raz pierwszy i nie wyłącznie).

Wprawdzie wiersze z *feng shui*... rozgrywają się po „tej” stronie, ale – wiemy dobrze – rezydent strony „tamtej” zachłannie spogląda na każdą naszą chwilę. Dlatego teksty Lisowskiego ewokują pytania podstawowe. Którą chwilę warto utrwalić, by lepiej zrozumieć siebie? Czy nasza obecność została wpisana w jakiś porządek? Jak rysuje się egzystencjalny bilans zysków i strat? Wciąż poruszamy się między małymi olśnieniami oraz wielkimi dramatami, początek pierwszego wiersza będzie zatem prosty i przejmujący: „iść do chorego i wiele nie skłamać / znaleźć wiarygodne milczenie / stosowne do diagnozy monosylaby” (*Lekarstwa*). Każde zdarzenie (a spójrzmy na *Córeczki* czy *Wakacje 2002*) pociąga za sobą myśl o planie własnego mikroświata, o zachwycie momentem, ale także trwaniu i kresie. To zresztą jedna z literackich dróg nadziei, wyraz przekonania, iż sekwencjami „pisanych sobą” metafor można jakoś oswoić strefę mroku. Krzysztof Lisowski po prostu porządkuje słowa, usiłując ocalić w chaosie świata (na przykład *World*

Press Photo 2001) strefę rozumnej wrażliwości. Wspomnianej już łagodności towarzyszą dyskretnie intensyfikowane tony eschatologiczne. To ostatecznie kwestia racjonalnych proporcji i proporcji racjonalizmu.

W wierszu *Weteranowi wojny trojańskiej* przeczytamy: „nie lękajmy się: // to tylko / obłok niewiedzy // przyszłość”. Klasyczne dzieła kontemplacyjne mnożyły niegdyś pytania, piętrzyły sugestie odpowiedzi, ale górę brała jednak... niewyraźność. Autor *feng shui*... uświadamia sobie wartość owej niewyraźności i umiejętnie godzi sferę przeżycia z racjonalizującą doznania obrazową metaforą, a potem – zaprasza czytelnika. Można tutaj spojrzeć z balkonu „na wszechświat / bardzo przeciętny i piękny” (*Balkon*), zatrzymać wzrok na srebrnym łańcuszku opalanej dziewczyny (*Idąc Sławkowską w kierunku Długiej*); można po prognozie pogody oznajmić, że „nic stoi nad nami” (*Niż nad Wenecją*); utrwalić sen mamy i pokusić się o aktualizację kulturowych symboli (*Lorenzo Lotto*); można spojrzeć z ostatniego piętra „na krzątanie innych” (*Lekarstwa*) i pomyśleć o zamkniętych w okładce książki „światle i bólu” (*Joanna Pollakówna*). Te obrazy niczego doraźnie nie rozstrzygają, otrzymujemy kolejne świadectwo doświadczenia.

Każdy z wierszy można przy tym postrzegać jako cząstkę samoistną, ale coś w takim sposobie lektury jednak utracimy. Wiersze Lisowskiego są bowiem okruchami większego planu i ślady obrazowej panoramy w sobie zawierają (właśnie – obrazy odgrywają tu rolę „scalającą”, ale utrwalając spojrzenie, podporządkowane będą wymiarowi pojęciowemu). Są cząstkami konsekwentnie rozwijanej, podtrzymującej nastroj, poetyckiej autointerpretacji. Cóż, nasza obecność po „tej” stronie jest sumą epizodów, które trzeba przeżyć, zrozumieć i – chcąc nie chcąc – zatrzymać. Liryczna wersja Lisowskiego wskazuje jedną spośród wielu estetycznych możliwości takiego rejestru.

Wskazałem początek tomiku, spójrzmy na sensualne zakończenie: „był tylko wzrok / zachwyty który naucza / blask wszelkiego pojęcia // kąpiel w lustrze”. Obecność i niebyt, niepowtarzalność i replika (w przywołanym fragmencie: oddanie się powierzchni i głębi lustra), wybory i życiowe zapętlenia – oto



istotne punkty odniesień prezentowanej tu lirycznej refleksji. Warto pomyśleć, w jakiej mierze owa jednokrotność doświadczenia i zapisu zbliża się ku – powiedzmy tak – uniwersalności, w jakiej odnajduje „pewniki”. Sam autor powie: „Każdy mój wiersz jest miejscem dla kogoś, kto pewnie kiedyś się pojawi, mieszkaniem dla tajemnicy, [...] zapisem gestu człowieka, który wskazuje na szczegół, doradza skupienie, ceni smak czasu”. Nie zbliżamy się przeto do zamkniętych drzwi, przeciwnie – liczy się tutaj gest intelektualnej gościnności. Bohater tych wierszy, snując opowieść o swoim świecie, rzeczach zwykłych i zdarzeniach, bez których wyobrażenia wpadłaby w sidła abstrakcji, pojawia się na kartach lirycznego dziennika, utrwalającego ślad niezależnego od nas rytmu egzystencjalnej konieczności („teraz siedzę w domu pod jesień / świat się wypala // [...] // przeszło niewiarygodne / przychodzi nieznanne”).

W tomiku odnajdziemy diagnozy, przeczucia i wątpliwości notowane przez autora – a teksty konsekwentnie opatrywane są datami – w latach 2001–2003. Warto się znaleźć w przestrzeni zagospodarowanej tymi słowami, wypełnionej wierszami, które – nawiązując między sobą dialogi – chcą rozmawiać z nami o sprawach istotnych.

## Co może wiersz?

Józef Fert znany jest przede wszystkim jako badacz dorobku Cypriana Norwida, autor książek *Norwid poeta dialogu* (1982) oraz *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida* (1993), uważny edytor *Vade-mecum* (1990, 1999). Fert jednak, członek lubelskiej grupy Signum, konsekwentnie publikuje także wiersze własne. *Latomia* jest wyborem tekstów lirycznych z *Rytmów* (1987), *Zapachu macierzanki* (1992) i *Dominiki* (1994).

Przyznam, iż dobrze czyta się wiersze Ferta w takiej zestawowej prezentacji, ponieważ jego wiersze, absorbując czytelnika miarową rytmiką, krótką – często segmentowaną – frazą, wyzwolić mogą szczególnie trans lekturowy. Rzecz ciekawa: w dobie wszechwładzy wiersza wolnego i dominacji narracyjnej

matrycy jakże nieoczekiwanie i znakomicie radzą sobie wiersze rymiczno-rytmiczne, aktualizujące tradycje eschatologicznych strof proveniencji barokowej, rzadziej – romantycznej. Najlepszym dowodem triumf księdza Józefa Baki, patrona (rzecz jasna oprócz Bolesława Leśmiana) twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza. A wiersz Ferta? Wpisuje się w tę właśnie przestrzeń aktualizacji oraz – wymagającej kunsztu – stylizacji, epatuje tonem uwzniośleń i równoważących je prozaizacji wyrazu ostateczności. Baka puentował niegdyś lapidarnie: „Na koniec / Śmierć goniec” tudzież „Śmierć czeka / Człowieka”. *Latomia* również przedstawia poezję słów prostych, kierujących ku pytaniom i wątpliwościom zasadniczym.

W poetyckim świecie Ferta górę bierze żywioł foniczny. Współdźwięczność generuje po prostu zestawienia słów, które w sekwencjach zdają się wręcz – na naszych oczach i w naszych uszach – odkrywać konieczność współobecności. To korowód słów, które nie mogą istnieć bez siebie. Rzec można, iż obcujemy ze swoistym „klasycyzującym” lingwizmem, niekiedy wykorzystującym potencjał archaizacji stylu i języka. Pejzażowa fauna i flora oraz zatrzymane w pamięci obrazy z zagranicznych wypraw (zwłaszcza w *Notatniku sycylijskim*) wpisywane są w rytuał codzienności, który obowiązuje zarówno „u siebie”, jak i w podróży, miejscach kulturowo odmiennych.

Lektura tekstów Ferta wymaga intertekstowej czujności i aktywności czytelnika. Kiedy zerkamy na fragment – a przywołuję jeden tylko przykład – „teraz już wiem że ziemia / jest płaska / jak obręcz w chwastach” (*lochina*), to od razu powraca programowa lekcja Norwida z głosem: „»Ziemia jest krągła – jest kulista«”. Także w ten sposób objawiają się kolejne ogniwa wspomnianego przeze mnie korowodu słów koniecznych. Generalnie liczy się tutaj refleksja o tożsamości („niebo / w wersetach jak lustro // [...] // ile we mnie nie mnie jest a was”), ważne są reguły, sens i konsekwencje naszej obecności („i takie jest / nasze niebo innego / mieć nie będziemy”). Istotne jest bezpośrednie doświadczenie, które utrwali wyobraźnia, a także pewien racjonalny dystans, wystarczający wszakże na krótko.

Lektura podobnych zbiorów wierszy nasuwa pytania nie o to, czym jest wiersz; każe zapytać: co – wobec nieuchronnych rozstrzygnięć losu – może wiersz? Przejmująca będzie w tym kontekście, „budowana” z Różewiczowskim dystansem, klęska:

nie uratowałem człowieka  
nie pomogłem kobiecie  
nie rozradowałem dziecka

bo cóż może wiersz

mój Boże... nic  
nic – nie może

A jednak, w tych wierszach odnajdziemy strefy dyskretnej ciszy i łagodności. *Latomia* zawiera poezję dobrej próby.

## Zwiedzania świata ciąg dalszy

Wiele lat temu na łamach „Słowa” Zdzisław Łączkowski zanotował: „Wiesław Niewęglowski proponuje nam bardzo intymny, i to chyba jest niemałe osiągnięcie artysty, związek z Bogiem, intymny, czyli bardziej autentyczny, twórczy”. W kolejnych publikacjach prasowych oraz książkowych (przykładem *Wolność niezniewolona*, czy też słowniczek *Poeci Pańskiej winnicy*) komentator ów sytuował księdza Niewęglowskiego w „plejadzie gwiazd poetów w sutannach”. Czas upływa, piętzą się doświadczenia życia i kolejne wiersze-doświadczenia, wiersze-świadectwa. Powiedziałbym więc lapidarnie, iż *Uśmiech i miecz*, potwierdzając wartość lirycznej refleksji, pozwala utrzymać w mocy przywołaną formułę klasyfikacji.

Niewęglowski jest konsekwentny: uważnie obserwuje przestrzeń materialną, podróżuje i rejestruje miejsca, zdarzenia, zjawiska. Istotne są dla niego kalejdoskopowe obrazy świata, kolory rzeczy, charakterystyczne układy elementów rozpoznawanej przestrzeni. Jednocześnie wpisuje to wszystko w skomplikowaną mapę biblijnych znaczeń, interpretuje i reinterpretuje

elementy świata – tak nam się wydaje – empirycznie doskonale sprawdzalnego.

Siena, Jerozolima, Wenecja, Florencja, Londyn, Monte Carlo, Przemyśl – oto niektóre z miast pojawiających się w tych obrazach i przypisach. To miejsca, w których powstawały wiersze, miejsca inspiracje, które w wielu przypadkach stały się bohaterami lirycznych zapisów i opisów, niekiedy zaś skłaniały do rozważań z nimi już niezwiązanych. W metaforach poety architektoniczne pamiątki i dzieła sztuki często są ożywiane, wstępują w – odkrywany dzięki podróżom, pierwszym spotkaniem, powrotom – świat realny. Stąd epifanijne rozbłyski, chwile ulotnych – lecz powracających – olśnień; stąd wszechobecne, mityzowane lub współcześnie ukonkretniane, postacie aniołów (*Izrael, anioły, spotkany w Meteorach*).

W kontekście realnej i symbolicznej podróży fragment wiersza *lot czy bieg* nabiera szczególnego znaczenia:

nie wiadomo jak długo jesteśmy w drodze  
to ledwie początek zwiedzania świata  
który żyje wewnątrz każdego  
i jest bez kresu

Powraca bowiem kwestia wspomnianej intymności poetyzotwórstwa Niewęglowskiego: utrwalane przezeń wiersze, zespoliwszy biblijny (uniwersalizujący) obraz świata z własnymi wyborami i potwierdzeniami, pobrzmiwają retorycznymi, „klasycyzującymi” tonami. Poecie przywołującemu znane motywy, ale i wymagające deszyfracji alegorie oraz symbole, często udaje się umknąć przed koturnowymi stylizacjami. A jeśli – jak notuje autor w *pamiętkach* – „w kruche znaki wpatruje się mój czas”, to liryczne rozrachunki prowadzić można jedynie z myślą o trwającym poza „czasem marnym” kanonie wartości.

Rzecz znacząca: dzisiejsza poezja mnoży znaki zapytania, jest wyrazem (nie tylko etycznej) bezsilności. W wierszach z *Uśmiechu i miecza* przebija natomiast egzystencjalna pewność, mają one wyczuwalny podkład ładu i sensu, fundament porządku, który nie jest jedynie hipostazą idealisty. Wiersz

z mojego okna w Jerozolimie zakończyć więc może dwuwers: „do każdej chwili ostatniej / przyczepiona nadzieja”. To nie znaczy, iż w tomie brakuje wyrazów niepewności („biegnę po drżącej kładce / abyś mógł i mnie zbawić”), bólu, obezwładnienia (por. intrygującą część *Kamień i blask*). Nie brakuje. Ostatecznie jednak postawy zrozumienia i wyrozumiałości dla naszego smętnego świata można pocie pozazdrościć – czytając wiersze Niewęgłowskiego, przyjdzie się z nią zmierzyć.

## Kresowy bezkres

Dawno, dawno temu Piotr Cieslesz wyznawał, iż poezja jest dla niego „próbą stawiania najważniejszych pytań i poszukiwaniem najważniejszych odpowiedzi”, a „bycie poetą” jest „nieustannym byciem w wartości”. Jak się miało wkrótce okazać, z owych pytań (niekoniecznie przecież formułowanych wprost) konkretne utwory wynikały, innym razem to wiersze – zrazu niespiesznie, lecz konsekwentnie – kolejne pytania ewokowały, a z odpowiedziami musieliśmy sobie przez lata radzić bardziej lub mniej skutecznie. I tak już będzie, skoro poeta postanowił wyruszyć w obszary „konfliktogenne” – geograficznie, mentalnie i metafizycznie kresowe.

Przy okazji edycji utworów wybranych, z którą mamy tu do czynienia, warto przypomnieć: Cieslesz startował w ósmej sekwencji serii *Pokolenie, Które Wstępuje* (1980; dokumentacja w wydanej rok później przez Jerzego Leszina-Koperskiego i Andrzeja K. Waśkiewicza antologii). Potem czytaliśmy kolejne autorskie tomiki, a poetyckie wizytówki pojawiły się między innymi w zbiorze *Nowych Roczników Poeta jest jak dziecko* (1987). Dziś Piotr Cieslesz prezentuje zbiór retrospektywny złożony z dziewięciu segmentów – godny uwagi, w wielu partiach ujmujący tonem i klimatem. W zasadzie głos to stonowany, zdawałoby się – z życiowymi kolejami (koleinami) losu jakoś pogodzony. Znów jednak po otwarciu lirycznego albumu, teraz uporządkowanego i scalonego, rozporządzał będzie autor w „listach”, „bajkach”,

„fotografiach” radościami i smutkami, wskazując blaski oraz cienie mijających wieków. A w tym wypadku spokój może mieć jedynie charakter pozorowany. Ujrzymy bowiem wiersze-karty książki genealogicznej, usiłującej na pierwszym planie umieścić przesłanie etyczne, które z kolei nie może umknąć – a to dla lektury książki sprawa zasadnicza – przed mitem.

Dlaczego mit? A choćby dlatego, że realność nie może istnieć i poddać się próbom racjonalizacji bez wyobraźni (w filologicznych szkicach o utworach Cieleśza będzie to kiedyś poddane analizie). Józef Bachórz słusznie przeto zwróci uwagę w posłowie na splot „prawdy przeżyć” z „prawdą tęsknot”, na „fakty namacalne” i „imaginacyjne dopowiedzenia”, a także – konkretyzując – na „synowską psychomachię z ojcem”. W przypadku, jak można sądzić, serca książki, komentator zanotuje:

Cykl *Z książki wschodniej* to niezwykle splątanie włókien wiedzy Autora o jego własnym rodowodzie z włóknami przedziwnej krainy. [...] Krainy, która od wieków jest przedmiotem polskiej nostalgii. [...] Dla Piotra Cieleśza jest to ojczyzna i ojcowizna upartych ludzi, „wżenionych” i wkorzenionych we wioski i mieściny od Grodzieńszczyzny po Polesie.

Przez karty albumu przewijają się babki, dziadkowie, wujkowie, ciotki, są odwiedzanymi gospodarzami ziemi, są żegnanymi bliskimi. We wspomnieniach powraca rzeka Roś, ponieważ – zapisze liryczny narrator –

zimną całą moja białoruska rodzina  
zmarznięta stoi pod mostem nad przerębłem  
przytulają się milczą chuchają w dłonie  
czekają aż babcia głowę siwą wychyli z  
mroźnego otworu i powie coś ciepłego  
na te tęgie białoruskie mrozy

Tylko czując rytm następstw, paradoksalnych przecież konieczności życia, można – tak jest nie tylko w świecie kresowym – zbliżyć się do świadectw grobowych zapisów i spraw ostatecznych.

Cóż, trzeba kiedyś na rodzinnym nagrobku odnowić litery, porozmawiać o „starej dobrotliwej babci-ikonie” (*słowo do umarłego dziadka*), jakoś dalej żyć tu i tam (nie rezygnując z „białostockiego piwka”) z nadzieją „wyjścia na prostą”. Cieszyć nie usatecznia przeszłości, nie zamyka jej w ramach małoobjętnianej ekspozycji. Odsyła nas do bliższej, dwudziestowiecznej tradycji, ale sami aktualizujemy i inne odniesienia kulturowe. Owszem, wykorzystuje charakterystyczne chwytły „narracyjne”, topikę, symbole, ponawiając próby określenia swojej/naszej terażniejszości. Nie chodzi więc o frapowanie kresową magią, ale odnajdywanie smaku intrygującego mitu (choć dla wielu pozostanie, ostatecznie, mitu posmak).

Nasz opowiadacz żyje zdarzeniami utrwalanymi w albumie, żyje historią i – jakkolwiek górnolotnie to zabrzmie – etyczną misją. Bez Historii nie potrafi się zresztą obejść. W poleskim miasteczku można robić kielbasę, strzelać jak wuj Lubomir do butelek (zabrawszy gazety z Polski), kąpać się w „białym jeziorze”. I można, jak „dziedzicznie obciążony” bohater, myśleć wówczas o Prądyńskim i Kossaku, mapach i obrazach. Wystarczy zresztą zrobić kilka kroków pośród „ruin Historii”. Bohater pojawia się na przejściach granicznych, także tych symbolicznych – pamięci i zapomnienia, po czym relacjonuje:

polskie nazwiska z trudem można odczytać  
złamane krzyże  
jeszcze chwila  
i zaczyna się we mnie  
kres kresów  
kresowy bezkres  
powoli próchnieje mój krzyż

Drugie skrzydło bloku „ikonicznego” stanowią wiersze *Z księgi zachodniej* – jakby wznioślejsze i chłodniejsze zarazem, zapośredniczone w tradycji muzycznej, malarskiej oraz poetyckiej. Autor decyduje się tu na lirykę roli, retorykę „klasycyzującą” i dystansującą, mówią Bach i Szatan, do Elżbiety pisze Ludwik II Bawarski. W części piątej miniony wiek odwiedzi

jeszcze, pragnący zobaczyć na wschodzie „najłagodniejsze światło”, Albrecht Dürer. A przecież w cyklu „przypowieściowym”, będzie do nas jeszcze przemawiał Krasnal – opowiadający, donoszący i sporo o mechanizmach wprawiających ten świat w ruch wiedzący. Także swoją rolę udręczony:

chcę wiedzieć  
dlaczego wczoraj przed snem  
wydawało mi się że  
rozpoczęła się we mnie  
ostatnia wojna  
tego świata  
i dlaczego muszę pytać  
dlaczego nie wiem  
ja  
krasnal

Wiersze Piotra Cieleśza, przede wszystkim „wschodnie”, w sposób naturalny i – powiedziałbym – bezpośrednio taktowny, pozwalają odczuć dramat urody rodzinnego mitu. Smaku mitu zresztą pragną, żywiąc się (zapewne świadomie) utopijną nadzieją scalenia tego, co pokruszyć się musiało. Trzeba więc z tymi wierszami raz jeszcze powrócić do stref nieciągłości Kresów, co nieuchronnie wiązać się będzie z myślą o nieodłącznej tragedii kresu.

## Czas elegii

Pracował w kopalni Wujek, w Bochni, kleczańskich kamieniołomach; studiował polonistykę, historię sztuki, filozofię chrześcijańską. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych organizował rozliczne sympozja literackie, konkursy, przeglądy; redagował tomy zbiorowe oraz czasopisma, w książkowych seriach promując dziesiątki młodych poetów. W pamięci Jerzy Leszin-Koperski pozostaje więc przede wszystkim aktywistą



„odcinka kultury”. Tymczasem ukazał się retrospektywny zbiór jego własnych wierszy.

*Do rzeki należy moje życie* to książka wielosegmentowa. Poprzedza ją rozbudowana dedykacja, po której następuje, wyróżniony kursywą, wiersz tytułowy – „czuwający” nad pozostałymi, scalający refleksyjne ślady znaczeń. Dalej odnajdziemy wypowiedzi Koperskiego o sobie (także tekst poświęcony Barbarze Sadowskiej), fragment przedmowy Tadeusza Peipera do *Poematów* oraz apologetyczną wypowiedź o redaktorze „Zwrotnicy”, *Post scriptum*, komentarze Waśkiewicza, notę odautorską. W zbiorze, oprócz utworów z opublikowanych tomików (*Blizny w kamieniach*, 1970; *I nie wymilczę więcej*, 1975; *Drzewa z próchna nie poznasz*, 1980), pomieszczony jest zestaw wierszy rozproszonych oraz nowych. Do tego dochodzą, snujące swoją „czarno-białą” narrację, zdjęcia.

Uwzględniając szczegóły kompozycyjne tomu, muszę podkreślić, iż wymienione części – choć zdawać się mogą jedynie porzrzuconymi okruchami – są równorzędnymi partnerami bilansu życia. A decyduje o tym osobisty (i osobliwy) ton wyznania, przenikający wszystkie stronicie książki, w tym centralny blok wierszy z lat 1956–2000. Warto sięgnąć po fragment inicjalnego utworu:

Trudno opowiedzieć poprzez metaforę  
sens naszego: OD–DO

Jak zjawia realna  
albo wiatr, albo deszcze, które powracają

a teraz już bardzo za późno  
żadne drzewo ani woda nie poznają  
mnie. A przecież razem z Wami dorastałem

Za preludeum opublikowanej książki moglibyśmy więc uznać *Zjawę realną* (1999) – antologię „poetów lat 60.”, w której znalazły się rozrachunkowe noty Koperskiego, z powracającą frazą „Wybaczcie mi wszystko, co dla was uczyniłem”. Podobnie jak teraz, snuł autor wątki poświęcone dokonany wyborom, rodzinie, dziejom Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”.

Dokonany przegląd będzie zasadny również z tego powodu, że w zapisach Koperskiego niepodzielnie króluje Ilino, czyli miejsce urodzenia, oraz znak rozpoznawczy stron dzieciństwa – rzeka Żurawianka. Trudno jednak byłoby twierdzić, iż w książce górę bierze gramatyczny czas przeszły, liryczne zdania wyłaniają się bowiem z przeszłości i terażniejszości; zwłaszcza że porzucenie domu (rozstanie z ziemią i matką) z upływem lat staje się coraz boleśniejsze. Powrót do dzieciństwa będzie przeto powrotem „żyjącej”, niewciśniętej w regulacyjny gorset, rzeki; będzie też skokiem w rzeczywistość dojrzałości, która zawsze przeplata powodzenia i tragiczne błędy. Żurawianka, bez początku i końca, rozlewa się w krajobrazie z leszczynami i topolami, a choć w wieku dzieciństwa o Czasie nie było jeszcze mowy, teraz pamięć, siłą rzeczy, aktywizuje symbolikę rzeki jako nieodwracalnej straty. Płyń więc zarówno rzeka łez, jak i rzeka arkadyjskich chwil, przebłysków, której – powiada liryczny narrator – „dna nie pogłębię ani drzewom dzieciństwa nie przywrócę”.

Autor wyraziście obudował swe wiersze biograficznym kontekstem i konkretem, ja zaś wskazałem powracający ton – niekiedy ckliwy, często przechodzący w patetyczne frazy. Elegijny? Niewątpliwie tak. Właściwie ów ton obecny był już we wcześniejszych publikacjach Koperskiego. Czytelnik zwróci zapewne uwagę na liczne dedykacje (między innymi dla brata, bratowej, przyjaciół...), wiersze przypisywane są matce, równocześnie w wielu spośród nich będzie ona liryczną bohaterką. Zauważmy – dedykacje konkretne przeplatają się ze zbiorowymi, jakby hasłowymi, a nawet plakatowymi: „Matkom umęczonego Wietnamu”, „Mieszkańcom mojej wioski...”. Taka właśnie płynna zmiana planów, dla tekstów niniejszego tomu wielce charakterystyczna, utrzymana jest w scalającym tonie przeprosin oraz pokornych pochyłeń głowy. Na marginesie: jakże inaczej wybrzmiewa dzisiejsza prywatnościowa dykcja w poetyce wielosłowa i desymbolizacji, w sceptycznym dystansie i podmiotowym bytowaniu „obok” zdarzeń.

W perspektywie powrotów czasu i oceny podejmowanych decyzji górę bierze sfera etyki. Przeszło dwadzieścia lat temu Waśkiewicz konstatował:

Rozpięta między konfesyjną prywatnością a dążeniem do definiowania prawd ogólnych, reguł ludzkiego zachowania, postaw wobec wyborów ostatecznych – poezja ta [...] całą zewnętrzną traktuje w kategoriach prywatności, dokonując równocześnie jej totalnej etyzacji.

Istotnie, aspekt prawd ogólnych bezwzględnie warunkuje tu doświadczenie osobiste, weryfikowalne w łańcuchowej reakcji konsekwencji. A same obrazy liryczne? Kiedy czytamy wiersze Koperskiego, sytuowane w tak obszernym jak dziś zestawie, rzucają się w oczy wszechobecne słowa: „matka”, „drzewo”, „kamień”, „rzeka”, „ptaki”. Nie jest ich dużo, lecz odgrywają kluczową rolę w kolejnych wierszach, gdy krzyżowane są punkty metaforycznych odniesień. Wynotujmy wybrane fragmenty: „może wiesz gdzie to drzewo / tak chciałbym znów siebie od początku / ciebie, gdy ból gałęzi był większy od krzyża – co rośnie”, „we wnętrzu kamienia jest moje dzieciństwo / gdy tu wracam – drzewo zaczyna moją / historię, rzeka – żebym pozostał”, „kamień rozdarty aż po wnętrza wszystkich kamieni / drzewo widoczne już tylko z opadłej kory drzew / ptak o wyschłych skrzydłach ptaków”. Liczą się one w perspektywie „totalnej etyzacji”. Często, jak w symbolistycznie zorientowanej liryce, powraca obraz żebraka, nierzadko odwołuje się bohater do „sejmiku ptaków”, w czasie którego – przypuszczam – dałoby się wysłyszeć jakieś prorocstwo...

Syntetyzująca formuła *OD-DO* objawia swą liryczno-egzystencjalną istotność (przy okazji, z zupełnie innych obszarów sztuki słowa, powróciły do mnie konkretyzacyjne plansze *OD-DO* Stanisława Dróżdża i Marzenny Kosińskiej). Wciąż możemy zatem pytać: Czym jest doświadczenie i przeżycie? Gdzie odnajdą się granice doznanego bólu, które można ująć w słowach? W każdym razie, w intymnym przecież rejestrze, Koperski zapisuje właśnie „przeskoki”: od końca do początku, tam i z powrotem, jakby obłądnie snując plan „poszarpanego” *continuum*. Sam wyznaje:

[...] tak jak nie mogę pojąć, jak trudna jest śmierć i trudne do pojęcia jest samo życie – tak nie mogę pojąć swego życia. Najniepotrzebniejszego. Ale skoro było i jest – to z woli Najwyższego,

i tylko Jego przepraszam za wszystko, co, żyjąc, czyniłem.  
Wiem teraz, Boże, że winy swoje odkupić powinienem.

Niekiedy elegie Jerzego Koperskiego zdają się rozsypywać, jak nazbyt wzniosłe (a wskutek tego wyobcowane) metafory, często wszakże pozostają w iście „kamiennych” utrwaleniach poematów koniecznych. Których będzie więcej? Debiutancki tomik zawierał zdanie o wierszach zapisanych na przydrożnych kamieniach i w tym zespoleniu odnaleźć można jakąś ostoję pewności. Otwórzmy intymny album pamięci.

## Poeta dystansu

Piotr Piaszczyński, autor czterech zbiorów wierszy oraz *Szkiców małych i mniejszych*, odnotowawszy „wyciszenie” poetów lat osiemdziesiątych oraz dziewięćdziesiątych, przywołuje tych, którzy dziś „mają głos” (Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz), po czym oznajmia: „Czekam łączywie na starość; // może rozwiąże mi język?”. Wszystko to w jednym wierszu bez tytułu – w postaci zwięzłej, skrótowej, jakby „hasłowej”. Ten wiersz nie inicjuje najnowszego tomiku Piaszczyńskiego, nie zamyka też (choć mógłby z dobrym skutkiem) całości. Ot, pojawia się „w środku”, ale w przyjętej przez autora strategii lirycznego oglądu i zapisu jest ważny, a przynajmniej – charakterystyczny.

Pomińmy tutaj dyskretnie odniesienia filologiczne (ileż reinterpretacyjnych rozpraw dotyczy późnej twórczości poetów, których debiuty wywoływały sprzeczne opinie) i przewrotny dydaktyzm „na użytek naszych czasów”. W wierszach *Małego kapitalizmu* czytelnik dostrzeże – i jak przypuszczam: doceni – umiejętnie zarysowywany dystans, grę codziennej trywialności z uświęconą w postaci konkretnych form wypowiedzi powagą spraw ostatecznych. Tak właśnie Piaszczyński rozpisuje poetyckie „nuty”: wybiera drobiazg, decyduje się – co zawsze robi wrażenie w obliczu sytuacji granicznych – na kontrastowanie językowych asocjacji. Spójrzmy choćby na *Mostek*:

W nocy i nad ranem  
tępy ból pod mostkiem.

Lecz znów się udało  
(przejsć na drugą stronę).

Prosty chwyt i przejmująca konstatacja. Tak, poeta „lubi” wieloznaczność słów i sytuacji, a równocześnie decyduje się na przejrzystą kompozycję i bliskie, nierzadko jedynie „pozorujące” artyzm, skojarzenia (w *Zimowym wierszu* śnieg, niczym Christo, „cały pejzaż / opakował na białą”). Gdy dystansujący żart oparty jest na stanowczo zarysowanym kontraście, uczestniczymy w grze dopowiedzeń (Piaszczyński mnoży zdania parentetyczne), liczy się najpierw sugerowana, a zaraz potem przekreślana możliwość wyborów interpretacyjnych.

Czy, „trywializując” kolejne wersy, nieznacznie zbliżając układy rymiczne (*Liga Mistrzów*), autor zbioru nie odnalazł prostej drogi ucieczki przed liryczną powinnością, aktem „oczyszczenia”? Prostej, bo wskazywanej nie pierwszy już raz? Teksty Piaszczyńskiego potwierdzają, iż autor wybrał drogę... ratunku. Swoista, *quasi*-lingwistyczna, dykcja tego poety (rocznik 1955) będzie zresztą bliska twórcom „młodej generacji”. Jednocześnie niezła to lekcja: codzienność nie jest uwznioślona, raczej – ubezwłasnowolniona i jak my – „obezwładniona”. Piaszczyński wykorzystuje materię komunikatów codzienności (stąd na przykład „euroceptycy”, „porażka Holendrów”, „regał z IKEI”), chętnie rekonstruuje zdarzenia. W dodatku mieszka „na tyłach cmentarza”, a żona preferuje czarne odzienie (będzie z niej... „czarująca wdowa”). To musi wpłynąć na poetycki mikroklimat. Co ważne: pod niektórymi wierszami dostrzeżemy miejsce narodzin tekstu – Kolonję. Nie dziwi więc pragnienia bohatera, który chciałby wsiąść na chmurę i pofrunąć do... Olsztyna; nie zaskakują – wyrażane *expressis verbis*, jak w *Ulicy Poprzecznej w Olsztynie* – powroty do dzieciństwa.

Przychodzące rachunki, wydawane pieniądze, odrzucone wiersze... Wszystko to można nazwać „ruchem w interesie”,

a ostatecznie – *Małym kapitalizmem*. Tytułowy wiersz potwierdza przewrotność założenia, w myśl którego liczy się dążenie do sceptycznego autentyzmu i naturalnej liryczności.

KRZYSZTOF LISOWSKI: *feng shui dla bezdomnych*. Kraków 2003.

JÓZEF FERT: *Latomia. Wybór wierszy*. Lublin 2003.

WIESŁAW A. NIEWĘGŁOWSKI: *Uśmiech i miecz*. Warszawa 2004.

PIOTR CIELESZ: *A jednak... światło. Poezje wybrane*. Gdańsk 2006.

JERZY KOPERSKI: *Do rzeki należy moje życie*. Warszawa 2000.

PIOTR PIASZCZYŃSKI: *Mały kapitalizm. Wiersze 1997–2000*. Olsztyn 2002.

# Poezja ze Śląska

## Lingwistyczne mikroświaty

W 1988 roku nakładem Młodzieżowej Agencji Wydawniczej wydany został pierwszy tomik Joli Treli, opatrzony tytułem *Brulo*. Ten interesujący zestaw tekstów okazał się niesłuchanie „świeżą” propozycją liryczną – eksperymentem, który umiejętnie korzystał z awangardowego zaplecza słowiarskich realizacji: bogatej i – co nader istotne w tym wypadku – ciągle kryjącej w sobie potencjał twórczy tradycji. Po prawie czterech latach dotarł do odbiorców drugi zbiór poetki – *21* (opublikowany w Katowicach przez Towarzystwo Zachęty Kultury).

Nietrudno spostrzec, iż dokonania Treli to twórczość na temat twórczości i – szerzej – języka. W większości utworów z nowego tomiku przejawia się deklaratywny i manifestacyjny aspekt tej liryki – wyjątkowo konsekwentnej i zwartej w swym wewnętrznym systemie (pomimo pozornej trywialności i non-szalancji werbalnej). Zresztą przywołanie pierwszego tomu nie ma tutaj wyłącznie reminiscencyjnego charakteru. Dwa zbiorki Treli (w sumie sześćdziesiąt cztery teksty) współtworzą bowiem wieloaspektową, witrażową kompozycję ujawniającą możliwości języka poetyckiego współczesnej postawangardy. Liryka autorki *wiersza o róży* wyraźnie wspiera się na solidnym fundamencie, konstruowanym precyzyjnie w ciągu kilkudziesięciu lat naszego stulecia: począwszy od radykalnych eksperymentów futurystycznych innowatorów, uwalniających słowa i wkraczających w sferę „zaumnej” percepcji, po lingwistyczne i prekonkretystyczne dyfuzje w obszarach immanentnych sensów słownych cząstek.

Te historycznoliterackie odniesienia wskazywał już Marian Kisiel – autor wielu trafnych konstatacji krytycznych dotyczących zbiorku *Brulo*. Krytyk ten, przywołując kontekst futurystyczny, dadaistyczny i – z pewnością oddziałujący bezpośrednio – nurt poetyckiej lingwistyki, stwierdzał, że „poezja Joli Treli jest krytyką lektury poezji lingwistycznej” („Studio” 1993, nr 2). Rzeczywiście. Nie pomijając przy tym istotnej roli wspomnianych kon-Tekstów, trzeba przede wszystkim podkreślić, iż same teksty Treli zdają się projektować – na pewno jeden z wielu możliwych – „komunikacyjny” kierunek lirycznych penetracji najnowszej poezji. W takiej perspektywie oglądu ujawniają one pozytywny, w pełni konstruktywny walor re-interpretujących i re-formujących język neoawangardowych realizacji.

Interesujące mnie wiersze generują się niejako odśrodkowo, nad wszystkim jednak sprawuje pieczę autorski zmysł konstrukcji. Wspomniana już pozorna niedbałość, słowiarskie zabiegi „unieważniające” (jak w *wierszu o piechocie*) – to wszystko wprowadza element dystansu, ironicznego, językowego oddalenia. Sam temat kilkakrotnie unieważniany jest *expressis verbis* w formułach typu „o czym jest ten wiersz” (por. *nieoficjalna historia mongołów [w przekładach]*). Twórca sygnalizuje niejako swoją „beźradność” wobec tworzywa – językowego materiału, gdyż poemat pisze się tutaj sam. Słowo pociąga za sobą momentalnie następne, uruchamiając automatycznie całe ciągi i wystarczyłoby właściwie wyzwolić „reakcję łańcuchową”, by reszta słów potoczyła się już lawinowo. Tak przynajmniej dzieje się w pierwszym tomiku (*dwa pudy... zbieram kolczyki...*). W drugim bowiem efekt ten poddany jest kontrolującej w większym niż poprzednio stopniu świadomości ekonomicznej budowy wiersza. Przy okazji: na uwagę zasługują tutaj utwory podejmujące „klasyczne” tematy liryczne, czy też – po prostu – wykorzystujące „klasyczne” rekwizyty (na przykład sentymentalne obrazy jesiennych liści). Poddane lingwistycznej „obróbce”, uruchamiają one właśnie w owych wyliczeniowych ciągach nowe konteksty znaczeniowe, również w intertekstualnej perspektywie interpretacji (por. Leśmianowski *wiersz o tobie*).



W zbioru 21 raz po raz mierzymy się z lingwistycznym żywiołem przewrotnej zabawy. Poetka rozpoczyna go od filologicznych żartów, podejmując grę z nauką precyzją tekstologów, historyków i – w konsekwencji – z zapisanym dorobkiem dziejów. Kryje się w tym zapewne nie tyle (a może – nie tylko) chęć przewrotnego właśnie ukazania stosunku do przeszłości, ile próba prezentacji „prawdy” relacji człowiek – tekst, sposobu istnienia wobec znaków zapisu. To chyba – jeśli można się pokusić o takie uogólnienie – motyw przewodni obydwu tomików.

Jola Treli porusza się magicznym (przede wszystkim w językoznawczym rozumieniu tego słowa) kręgu lingwistycznego świata, odkrywając w nim kolejne mikroświaty językowych możliwości. „Zawsze piszę ten sam poemat” – tak rozpoczyna się *wiersz o róży* zawierający artystyczne *credo* Joli Treli. Anaforyczna konstrukcja utworu (notabene częsty i wyjątkowo produktywny chwyt poetki) wspiera się na inicjującym określniku czasowym i wydobywających monotony rytym wariantywnych zwrotach: „ten sam”, „to samo”, „tak samo” *etc.* Proces lektury tego autotematycznego tekstu to uświadamiająca wędrówka w kręgu językowych ograniczeń, barier nieadekwatności i niemożności. „Pochwycić istnienie zanim podda się ono zgodności, dosięgając je w stanie niespójności” – mówił Jacques Révère o tego typu doświadczeniu w poezji poszukującej znaczenia także w tonacji i rytmie. W pisaniu „realizuje się” istnienie („parę słów / jestem”), pojmowane również jako tworzenie – w każdej, nie tylko lirycznej, sytuacji. Oto wydobyty aspekt naszej egzystencji – istotny aspekt autotelicznych utworów autorki tomiku 21.

Poezja Joli Treli ukazuje w nowej perspektywie pole lirycznych weryfikacji i – jak sądzę – stwarza możliwości twórczych polemik. Pokonała ona, często w drodze transformacji akcentujących swój ludyczny charakter, kolejne piętra dekonwencjonalizacji i szyfracji postlingwistycznej formuły lirycznej wypowiedzi. Oby tylko schemat (tak skutecznie obezwładniający „nową sztukę”) nie zawęził pola poetyckich sprawdzeń. Gdyby tak się stało, moglibyśmy – trawestując Stanisława Ignacego Witkiewicza – powiedzieć, że ogarnęła nas „nuda rzeczy doskonałych”.

## Legendy terażniejszości

Ryszard Chłopek jest poetą wyraźnie obecnym w ruchu młodoliterackim tak zwanych roczników siedemdziesiątych. Jego wiersze niejednokrotnie ukazywały się na łamach „Opcji”, „Pro Arte”, „Studium”, „Śląska”, „Nowego Wieku”, w języku czeskim drukowane były w opawskiej „Alternativie Plus”. Przypomnę, że obszerny zestaw lirycznych tekstów Chłopka przyniosła – wydana w roku 2000 przez Oddział Katowicki Stowarzyszenia Pisarzy Polskich – antologia *W swoją stronę*. Później pojawiły się *Ruchome wyspy* (2002) oraz *Złota kolekcja „Kursywy”* (2002). Jednocześnie dziwi jego nieobecność w *Tekstyliach* – antologii „rocznikowej”, skądinąd uznawanej za – delikatnie rzecz całą ujmując – kontrowersyjną... Pominąwszy arkusze, a także okazjonalne druki almanachowe, w rejestrze publikacji odnotować trzeba książkowy debiut poety – *Wieczną ospę* (Biblioteka „Studium”, 2002). Tamta książka oraz *Legendy schodzą z pomników* znakomicie charakteryzują sytuację poetycką Chłopka, wskazując czytelnikom osiągnięte „pozycje” i sugerując liryczne zamiary autora.

Pisałem kiedyś (między innymi na łamach uniwersyteckiego „Postscriptum”), iż Chłopek nie uznaje form krótkich, dopiero w natłoku piętujących się słów, swoistej konfrontacji umykającej przed harmonią całości, odnajduje sens literackiego zapisu. W pewnym tylko zakresie potwierdzają tę zasadę wiersze nowe i najnowsze, odchodzące od pierwotnej „epickiej reportażowości”. Chłopek wypracował formułę wiersza, którą potrafi znakomicie rozwijać. Od razu zwracają uwagę tytuły poszczególnych utworów (w rodzaju: *Biskup polowy Leszek Sławoj Głódź wyjaśnia, że Chrystus chętnie poszedłby do wojska gdyby nie to, iż w jego czasach bogiem wojny był Mars; Bruno Jasiński tłumaczy się Włodzimierzowi Majakowskiemu pod Władywostokiem w grudniu 1938 roku*), wszak przywołują nazwiska (fakty i mity) znane w świecie kultury, nauki, polityki, ale też – co najważniejsze – konstruują „nowe sytuacje”. Tadeusz Peiper, Filippo Tommaso Marinetti, Ian Curtis, Chrystus, Heraklit, Rafał Wojaczek, Krzysztof Kolumb, Charles Darwin, Sigmund

Freud, Karl Marks *etc. etc.* – włączeni zostali do, najczęściej „obezwładniającej” paradoksem, wierszowej mozaiki. Autor *Legend...* wykorzystuje napięcie pomiędzy „sensacyjnie” komponowanym nagłówkiem a tekstem głównym. Liczą się tutaj koncept i wywołane zaskoczenie, sugestywny dystans, liczą się tekstowe sploty i – oczywiście – intelektualna prowokacja.

Nie dziwi zatem udzielony dwumiesięcznikowi „Studium” (2003, nr 2) wywiad, w którym Chłopek wyraża tęsknotę za międzywojenną awangardą, za osobowościami na miarę Tadeusza Peipera, Brunona Jasieńskiego czy Tytusa Czyżewskiego; za planem wielkiej teorii i praktyką twórczej (de-)konstrukcji. To nie tylko, jak sądzę, tęsknota za mitem totalnego i permanentnego nowatorstwa, przede wszystkim – powiedzmy skromniej – za świeżością lirycznego wyrazu i niepowtarzalnością, a także emocjonalną i estetyczną aurą „uścisku z terażniejszością”.

W zbiorze *Legendy schodzą z pomników* widać konsekwencję, słyhać ton indywidualny. Doceniam pomysł, uznaję także przyjętą przez autora liryczną „strategię”.

### „Ujarzmione, choć nietknięte”

Trzy lata temu Robert Rybicki upublicznił arkusz *kod genetyczny*, jednak dopiero teraz, w postaci *Epifanii i katatonii*, otrzymaliśmy obszerny zestaw tekstów, które zainteresują wytrwałych obserwatorów poezji „nowej i najnowszej”. Ja debiut Rybickiego sprowadziłbym do kilku wierszy, przy których można się zatrzymać; tak, „tylko” i „aż” do kilku liryków, ale przy tym wielu niepokojących, pragnących samodzielności, obrazów. Poeta aktualizuje bowiem ton „katastroficzny”, który przenikał lirykę mrocznych, metafizycznych nastrojów i symboli zagłady; aktualizuje i – w momentach uświadomienia sobie zastawionych przez konwencje pułapek – z lubością go neutralizuje, popadając w nicującą wysiłki bohatera „nieokreśloność”.

Powiadając o „nieodkrytych, ciemnych, czarujących” i „zachwaszczonych” korytarzach „we mnie”, Rybicki rozpoczyna tomik iście ekspresjonistyczną interioryzacją świata. Przy

okazji: ileż to razy młodopolscy poeci „odbywali” wędrówkę w podziemiach wielkich budowli, lochach i piwnicznych labiryntach, podjąwszy wyzwanie szyfrów podświadomości; ile razy poeci minionego wieku – w obrazach budowlanych konstrukcji, wiodących w górę schodów, pokonywanych pięter – pseudonimowali nadzieje na rozświetlenie „strefy cienia” naszej świadomości. Najczęściej nadzieje złudne, prowadzące ku autodestrukcji. Rybicki w podobną wyprawę wyruszył. Łatwo w jego poetyce dostrzec elementy, których układ kompozycyjny określono by kiedyś mianem turpistycznej degradacji (traktujące konnice sąsiadują z „rozczochnymi psami”). W sposób naturalny okazały się tutaj powracającymi elementami „pejzażu wewnętrznego”, pewną koniecznością współczesnego tonu i obrazu. Wiersze Rybickiego nasycone są obrazami „galaktycznymi”, międzygwiazdowymi, i figurami równoważące je, mrocznej przyziemności. Raz dominują ziemia i piasek, kiedy indziej uwagę zwróci lewitujący pośród galaktyk Bóg (por. jedną z poetyckich prowokacji: *Jest taka cisza, że mógłbyś jak skrzęta*).

Wspomniałem o czytelniczej wytrwałości. Na próbę wystawiły ją – w moim przypadku – przede wszystkim neologizmy. Owe *composita*, budowane według najprostszej zasady („myśloczucie”, „bębnonoc”, „międzysen”, „ptakogień”, „jawnobyt”), natrętnie przywołują teksty poetyckie sprzed wielu lat, niekoniecznie pierwszozigowe (choć kłaniają się również Stanisław Młodożeniec, Tytus Czyżewski, Miron Białoszewski), niegdyś usiłujące manifestować awangardyzm. Wystawiając rachunek realności i racjonalności doświadczenia, postfuturysta Stanisław Grędziński notował w *Metafizyce*:

lecz nie wiesz że to jest tylko znikoma  
gra wyobraźni  
LOGIGEOMETRYCZNY MÓZG  
TO NEUROAUTOMAT.

I w tej sferze językowej monotonii „neuroautomatów”, mechanicznie reprodukowanych form, świat Rybickiego jawi mi się w świetle bladym, w przestrzeni jakichś „artzinowych”,

porozumujących oryginalność, „wyjęzyczeń” (por. w *Ksero nocy*: „Byt na autorewersie // bekspejs i jestem na deja vu”). Oczywiście, efektownie rozegranymi antywalorami będą tutaj: ułomność frazy, fragmentaryczność, ucieczka przed definitywną klamrą finału. Liczą się sugestie i – powtórzę – przenikający wiersze Rybickiego niepokój („Wyłaniam się z łożyska, / odcięta pępowina zmienia / się w pas u kłamki”), dalej zaś – poszukiwanie adekwatności znaku.

A sam podział książki na „epifanie i katatonie”? Precyzyjnie, według zasady „od – do”, wyznaczy go dopiero spis treści. Już wcześniej jednak pomyślmy o płynnych przejściach korespondencji „ujarzmiających” świat tekstów okruczeń. W podobnych przypadkach ostrożnie podchodzę do podziałów dychotomicznych, bardziej pożądanym przez „liryczne medium” aniżeli możliwych do spełnienia. Niektóre „katatonie” (lub ich części) mogłyby się znaleźć w części pierwszej, niektóre „epifanie” z kolei – w części drugiej (gdzie przyporządkować na przykład *Idziesz do przodu, przeciskasz się?*). I jedno, i drugie określenie ujmijmy w cudzysłów (widzę zresztą wyrazy zdumienia: uznać trzydzieści trzy wiersze własne za epifanie!), jak sytuację „pewności i niepewności” ewokowaną konkretystycznym obrazem Stanisława Dróżdża, na którym sześć plansz ukazywało słowa „biel” i „czern” w możliwych układach tła i liternictwa czarno-białego. Ostatecznie jedna skrajna plansza okazywała się polem białym, druga – czarnym. Logicznie doprowadzając tok lektury do końca, powinniśmy przyjąć, iż na czarnym tle umieszczono wyraz „czarne”, na białym – „białe”. Ale przecież tego nie widzimy. Decydują reguły (dyktat!) racjonalnej konsekwencji i... koncept autora.

## Raport z podróży

*Trip* Adama Pluszki będzie wdzięcznym materiałem do polonistycznych analiz na zajęciach z poetyki opisowej. Adiunkci zacierać mogą ręce, oto bowiem, już przy pierwszym czytaniu, objawiają się rozmaite kategorie relacji przestrzennych, motywy

europijskich peregrynacji (ideowo wzniosłych, ale i tych odbywanych „za chlebem”), ostentacyjne chwytły desymbolizacyjne. I dobrze: najnowsza książka Pluszki – złożona z czterech poematów – godna jest uwagi, a zarazem ważnej lektury.

Swego czasu autor wywołał spore zainteresowanie wierszami zestawionymi w śląsko-zagłębiowskiej antologii *W swoją stronę* (2000), wkrótce też ukazały się – dobrej próby – tomiki z *prawa z lewa* (2000) oraz *Zwroty* (2002). Były i inne publikacje, jednak to zbiór narracji *Łapu capu* (pierwszy tom biblioteki „Nowego Wieku”, 2003) ostatecznie sprawił, że uznano go za osobowość tak zwanej młodej literatury.

W udzielonym krakowskiemu „Studium” promocyjnym wywiadzie Pluszka wyznaje, iż jego najnowsza książka opowiada o „wielkiej podróży”, odbywanej „zarówno po różnych krajach, jak i wewnątrz siebie”, która „z czytaniem staje się coraz bardziej poplątana”. Rzeczywiście, liczy się tutaj geografia zewnętrzna, utrwalana w topograficznych realiach (wyprawa słoweńska i norweska), ale tak naprawdę otrzymujemy przede wszystkim sugestywne sprawozdanie z rozrachunków intymnych. W owym sprawozdaniu bohater wciąż mierzył się będzie z sobą, trudną obecnością „ja” pośród innych, najczęściej zaborczych istnień.

Pierwsza „podróż”, utrwalona przewrotnie w inicjującym całość tekście *Koniec*, odbędzie się we własnym mieszkaniu bohatera: w toalecie, łazience, kuchni, na balkonie... To dobre wprowadzenie, dzięki któremu też widać, że monologi Pluszki nie będą zawieszane w komunikacyjnej próżni. Wciąż powraca w nich „ona”. Choć poezja „roczników siedemdziesiątych” przyzwyczała nas do personalnego klucza, nie musimy wiedzieć wszystkiego – ważne, iż za sprawą swojej obecności tudzież nieobecności „ona” staje się medium stymulującym poetyckie narracje. Jest kimś, wobec kogo (i z kim) trzeba się rozliczyć – z życiowych wyborów, preferencji.

Bohater tekstów Pluszki odkrywa nowe miejsca z poznawczym sceptycyzmem. W naturalny sposób opowiada o kolejnych zdarzeniach „z drogi”, konsekwentnie uzupełnia swoje teksty refleksami pamięci. Kilometry pokonywanej trasy, ludzie,

z którymi nie sposób się porozumieć, przypadki i zdarzenia konieczne – to wszystko można będzie zamknąć oznajmieniem: „[...] Licznik pokazuje zero. / Jakbym nigdzie nie wyjeżdżał” (*Medana Travel*). Taki jest wynik pojedynku minionego z despotycznym „tu i teraz”...

Pluszka nie stroni od słów, pozwala frazom płynąć swobodnie, czasami zderzać się we frazeologicznych zapętleniach sensów. Liryczna narracja niejednokrotnie generowana jest tutaj językowymi współbrzmieniami i widać, że uzyskując rytm konsekwentnie piętrzących się wypowiedzi, słowa same się „przyciągają”. Paradoksalnie objawiają wtedy swoją nieprzystawalność i ekwilibrystyczną pustkę „wyjęzyczeń” (dość przeczytać: „[...] w ten lany poniedziałek możemy też zlać się / potem, bo potem już tylko potop”, czy: „Ty obierasz jabłka, ja azymut”). Właśnie, Pluszka chętnie zabawia się frazeologizmami, a zachowując przy tym charakterystyczny dystans i specyficzny ton bezpiecznej ironii, zdaje się umykać przed pułapkami ckliwej liryczności. W przywołanym już wywiadzie oznajmiał zresztą: „[...] raczej jestem realistą, liczą się dla mnie fakty, nie potrafię oddać się czystej melancholii i sentymentalizmowi, więc [...] nawias lekkiej ironii jakoś mnie warunkuje”. Właśnie owej ironii i wyobraźni „urealnionej” zawdzięczamy – pod względem literackiego szlifowania bardzo udane – utrwalenie świata egzystencjalnych paradoksów, banalnych powtórek codzienności, niezwykle rzadkich olśnień i zaskoczeń.

Wspomniałem, iż książkę współtworzą cztery „poematy”. Ostatecznie – lecz to już zadanie do omówienia także na zajęciach z poetyki historycznej – otrzymujemy swego rodzaju ponowoczesny poemat dygresyjny, w którym dominują puentowane fragmenty gawędziarskiej narracji. Warto po ten osobisty (i osobliwy) „raport z podróży” sięgnąć.

## Rytm zdania, rytm życia

Tomik Mariana Kisiela *Gdy stoję tak nieruchomo* podzielony jest na dwie części: pierwszą tworzą wiersze z lat 1989–1993, na

drugą złożyły się – by przywołać określenie autora – „przekłady i imitacje”.

Od razu dostrzec można dominanty tematyczne zbioru. Pozwalając sobie na nieuniknione w tym wypadku uproszczenie, powiedzmy, iż w liryce Kisiela wyodrębniają się przede wszystkim refleksje dotyczące czasu (problematyka przemijania) oraz – pochodnej wobec niego – pamięci (zagadnienie trwania). Te nadrzędne kręgi tematyczne konstytuują się w często formułowanych pytaniach, wątpliwościach i – artykułowanych rzadziej – kategoriycznych stwierdzeniach lirycznego bohatera. Nie będąc pewnym otaczającej rzeczywistości (motyw oddalenia obiektu, spoglądania przez szybę, czy też – chwilami – zbliżenia do marzenia sennego), usilnie dąży on do potwierdzenia swojej obecności. Owa rzeczywistość, ukazywana w toku projekcji obrazów świadomości lirycznego „ja”, momentami sprawia wrażenie zdeformowanego, mrocznego świata ekspresjonistów. Forma przekazu iście ekspresjonistycznej proweniencji uobecniła się zresztą w trzech tekstach: *Kronice nocy*, w *J.D.*, *ślepym zaułku*, *Warszawie późną nocą* oraz *Sosnowcu*. Tutaj właśnie tłem staje się „mroczna” (dosłownie i w przenośni) rzeczywistość miejska. Tłem, pretekstem i zarazem „ośrodkiem kondensacji” odczuć. Nastroj bohatera przenoszony jest (a równocześnie warunkowany, gdyż zależność ma charakter obustronny) na elementy personifikowanego pejzażu miejskiego. Jest to – jak wolno sądzić w perspektywie całości – sposób lirycznej kreacji, będący fundamentem kolejnych (dla wielu czytelników być może ważniejszych) poetyckich obrazów omawianego tomu. Nie można przy tym pominąć ważnych dla struktury tekstów elementów językowej gry. Autor bowiem z dużym wyczuciem (choćby w trzech wspomnianych utworach) posługuje się frazeologizmami aktualizującymi swój metaforyczny charakter w tworzonej rzeczywistości lirycznej (na przykład „głucha noc / ślepa ulica”). W ten sposób – przez uruchamianie i „aktywizowanie” semantyki metaforycznych pokładów językowych – podlegają intensyfikacji doznania podmiotu wierszy, a wędrówka warszawskim „ślepym zaułkiem” okaże się również wędrówką przez język, poszukiwaniem ade-



kwatności słowa i wrażenia (znacząca w tym lingwistycznym kontekście jest grafika na okładce, ukazująca człowieka w (l)imitowanym swoją (nie)obecnością „tekście”). Oczywiście, to tylko jeden z aspektów językowych zabiegów autora *Starych poetów* wykazującego niezwykle produktywną świadomość lingwistyczną (por. wyliczeniowe *quasi*-paradoksy, „natrętne permutacje” językowe *etc.*).

W poetyckim świecie Mariana Kisiela pojawia się wielokrotnie oniryczna aura, w której „wszystko jest kruche”, uwydatniająca niepewność i niejednoznaczność kolejnych „sytuacji lirycznych”. Charakterystyczny jest przy tym stan „zawieszenia” poetyckiego bohatera, bytowania pomiędzy: nierealnością (czasami tylko ułudą) a konkretyzowaną rzeczywistością, fikcją a prawdą, chwilą a wiecznością. Liryczne mikroświaty temu przenika atmosfera intymna, wyczuwa się w nich subtelnie wprowadzany klimat prywatności (*Ojciec, Dom*). Nie jest to jednak wyłącznie kompozycja tekstów nastrojowych, spokojnych, refleksyjnych. Wnikliwa lektura pozwala dotrzeć do polemicznej sfery tej poezji, nierzadko ukazującej świat naszych „racjonalnych” wątpliwości i paradoksów (*Suite par Alexander Nawarecki*). Czytelnik dostrzeże również sygnały wewnątrzliterackich odwołań: od pojawiających się nazwisk począwszy, na międzytekstowych „dialogach” kończąc (jak w przypadku wiersza *Deszcz*, przywołującego poetycką realizację Juliana Przybosa).

Tomik *Gdy stoję tak nieruchomo* inicjują metapoetyckie refleksje tekstu *Naczynie*. Poezja – zdaniem Kisiela – nieustannie musi się mierzyć ze sferą ludzkich „doświadczeń, majaków, zwątpienia”. Wymiarowi etycznemu nieodłącznie towarzyszy przy tym wymiar estetyczny, postrzegany jednak w złudnej perspektywie nastawionego na chwilowy efekt odbioru („nie środek lecz zewnątrz / przyciąga i ludzi”). To, co jednak pozostaje i w czym należy upatrywać wartości, to – ujmując rzecz metaforycznie i przywołując wers znakomitego *Naczynia* – „popiół, a w nim prawda”. Literatura może więc być (a może po prostu jest) *sui generis* aksjologicznym sprawdzianem dla życia, ale życie weryfikuje również – w różnych układach „systemu

sprawdzeń – wartość i diagnozy samej sztuki. Poezja Mariana Kisiela to nie tyle liryka egzystencji, ile dokładniej: poezja głębokiej refleksji o egzystencji, o czasie i pamięci, przemijaniu i trwaniu. W jego utworach „rytm zdania” poetyckich konstrukcji zmierza ku oddaniu „rytmu życia”, ku efektywnemu współistnieniu. Przy tym pesymistycznie brzmi artykułowane kilkakrotnie przeświadczenie o niepewności celu i pułapkach naszych złudzeń (*Rytm, \*\*\* (balkon, śnieg, czarna tafla)*). Jest to więc także – ujmowana w tych właśnie aspektach – poezja zasadniczych pytań i gorzkich konstatacji. Tomik uznać trzeba za pozycję istotną wśród ostatnich lirycznych publikacji, a do wierszy tych przyjdzie nam z pewnością powracać.

## Darowane życie

Barbara Gruszka-Zych ceni sygnaturę autentyczności, którą staje się – na przykład – wspólne zdjęcie autorki i bohatera publikowanego przez nią artykułu, reportażu lub wywiadu. Spoglądamy wtedy na ślad spotkania, zyskujemy dodatkowe potwierdzenie realności zdarzenia. Mija czas, twarze zmieniają swe rysy: są obarczone śladami i przechowują znaki doświadczenia. Na okładce *Sprawdzania obecności*, najnowszego zbioru tekstów lirycznych, autorka znów pojawia się w fotograficznych utrwaleniach. Widzimy obrazowe preludium do wierszy, „zatrzymane w kadrze” świadectwa – czasami krótkiej, innym razem trwałej; oficjalnej tudzież prywatnej – współobecności.

Wkraczająca w przestrzeń metafory codzienność przestaje istnieć wyłącznie dla siebie. W wierszach Barbary Gruszki-Zych liczyć się będzie przemijanie zdarzeń najzwyczajszych i pozornie „odświętnych”, nade wszystko zaś scalająca – choć fragmentaryczna i nieposłuszna – pamięć. W kadrach pamięci właśnie, objawiających się w fotograficznych i *quasi*-filmowych sekwencjach lirycznych, dominuje poczucie trwania. Mówiąc wprost: przeszłość powraca, intensyfikując dzisiejsze emocje. I we wspomnianych zdjęciach okładkowych, i w „zdjęciach”

poetyckich obcujemy z paradoksem czasu, który analizowano już przy innych okazjach – spoglądamy na chwilę minioną, bogatsi o wiedzę, której nie posiadali wówczas (czy też posiąć nie zdołali w ogóle) bohaterowie zapisu. Przypomina się tutaj choćby wiersz \*\*\* (*moje zdjęcia wprowadzają w błąd*) z tomiku poprzedniego *Podróż drugą klasą* (2002). Ale też poeta nie pozostaje fotografem-podglądaczem, ukrytym za obiektywem, i efekt finalny, refleks wyobraźni wpisany w wiersz, jest świadectwem innego rodzaju. „Fotografowanie – oznajmiała Susan Sontag – to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji”. Przeświadczenie o konieczności utrwalenia i potwierdzenia odnajdujemy dziś w *Rozmowie z poetą, na którą wybrałam się z dwunastoletnim synem*: „zrobiliśmy zdjęcia / dowody na istnienie / tej rozmowy”, a dalej:

[...] zostanie pismo  
i ślady na kliszy  
klatka filmu  
klatka strony  
klatka pokoju

Utrwalenie, ograniczone do fragmentu rzeczywistości, jest unieruchomieniem i osobliwym zamknięciem, jednocześnie rozbłyskiem i zaciemnieniem. Zdjęcia są również „dowodami / na obecność w miejscach których nie widzieli szkolni koledzy” (*12 września dzień po ataku*). I krok dalej: oko obserwuje projekcję rzeczywistości, gdy siostra Salomea z wiersza *klasztor kontemplacyjny w Starym Sączu* „przechodzi poruszając się w zwolnionym filmie / mojej źrenicy (bo klatki krat zniekształcają też ruchy)”. Filmowość ma tutaj zresztą jeszcze inny, „ikoniczny” charakter, skoro odwiedzana w podróży generalska ulica staje się ulicą... Amelii.

Tomik rozpoczynają dwa krótkie teksty, w których pojawiają się akcenty niepewności, przejściowości i myśl o domu. Są wprowadzeniem do zbioru oraz introdukcją w rodzinnym albumie lirycznym z obrazami dzieciństwa, najbliższymi. Otrzymujemy jednak zbiór wielowątkowy, który w naturalny sposób kontynuuje wypracowaną przez autorkę poetykę. Myślę, że te utwory

równie dobrze czują się w książce, jak i oddzielnie, w postaci „rozproszonej”. Są okruchami zdarzeń, wiele z nich to sugestywne sprawozdania, niekiedy wręcz poetyckie „przypowieści” (zwracam uwagę na *krzyżyk*). Znowu powracają wątki podróże (Paryż, Wiedeń, Brno, Wilno), malarskie (przykładem ekfrazy *Jerzy Samuel Bandtkie na portrecie Ksawerego Preka*), muzyczne (*koncert Johana van den Bosscha*), nadto z dystansem, ironicznie ujęte uwagi autotematyczne (*poranek autorski*). Barbara Gruszka-Zych często wypowiadała się w formach krótkich. Od pewnego czasu, nie porzuciwszy ich zdecydowanie, proponuje również zapis pojemniejszy. Choćby w szczególnej sytuacji – gdy mowa o *World Trade Center*. Medialne obwieszczenia docierają i obezwładniają, ale przeżyciem będzie wpisanie ich w naszą banalnie heroiczną codzienność.

Wiersze poetki niejednokrotnie opatrywane były dedykacjami, tak jest również w *Sprawdzeniu obecności* (w przypadku utworów „dla synów”, Czesława Miłosza, Aliny Kowalskiej), pod niektórymi widnieją oznaczenia roczne. Szczycąc się zatem osobnymi sygnaturami obecności urealnionej – a powracam do kwestii sygnalizowanej na początku – w rzeczywistości konsekwentnie nas zakorzeniają.

W jednym z „francuskich” wierszy pojawia się zegar z „czarnym palcem” wskazówek, skierowanym (tu skojarzenie z kciukiem cesarów, rozstrzygającym los przegranych) w dół lub do góry – zbawiennie, albowiem „jeszcze raz w południe darowano nam życie”. W wierszach Barbary Gruszki-Zych nie królują więc bezwzględnie spokój i harmonia, coś jeszcze powraca w „niewypowiedzeniach”. To prawda: jesteśmy, wędrujemy, deszyfrujemy – z rozmaitym skutkiem – kod rzeczywistości, nieuchronnie też porzucamy miejsca bliskie, by pojawić się gdzieś indziej i... znowu wyruszyć. W precyzyjne plany wkracza przygodność egzystencji, a drobne przypadki odmieniają całe układy zdarzeń. W tym wszystkim, w całym naszym „darowanym życiu”, liczy się zatem przenikliwość „czytającego świat” i rozumna, odpowiedzialna współobecność.

## Między pretekstem a konkluzją

Kilka lat temu – w rozmowie z Krzysztofem Lisowskim, którą opublikowała „Dekada Literacka” – Andrzej Szuba stwierdził: „Jestem poetyckim krótkodystansowcem, sto metrów i wystarczy. Już czterysta metrów przyprawiłoby mnie o zadyszkę, a co dopiero czternaście linijek”. Rzeczywiście, w najnowszej książce wiersze nie przekraczają nawet pięciu „linijek”. Poprzedni tomik opatrzony był sugestywnym tytułem *Strzępy*, zatem książka nowa – choćby za sprawą autorskiej, genologicznej „specyfikacji” oraz ciągłości w numerowaniu tekstów – kontynuuje liryczne sekwencje. Nie, nie tylko z książki poprzedniej, wszak istotną rolę w twórczości pisarza odegrały *Postscripta* (1986). Przypomnę jednak, że pierwotne warianty *antescriptów I, II, III, IV* (otwierających autorski wybór *Dzieci, frezje, zające*) znalazły się już w *Wejściu zapasowym* z 1980 roku, a z nich wypływają *de facto* liryczne źródła dzisiejszych „strzępów”.

Jak postrzegane są kolejne *postscripta*? W komentarzach krytycznych powiadano, iż „budzą zaufanie” (Wojciech Kawiński), porównywano je do „skrupulatnie sporządzonych rysunków piórkem” (Stefan Pastuszewski), zasadnie odnośzono do „poezji gnomicznej, wymagającej sporej dyscypliny intelektualnej i językowej” (Alina Świeściak); Adriana Szymańska pisała, że mogłyby „w większości zdobić nagrobne i wszelkie inne pamiątkowe kamienie, dokumentując historię ludzkiej wrażliwości końca XX wieku”. Z jednej strony wskazywano tradycję śródziemnomorskiej epigramatyki, z drugiej – nawiązania do haiku. W tym przypadku wszakże, interpretując *postscriptum CIII* („Masz siebie / nie można mieć więcej / niż wszystko”), Bronisław Maj trafnie odnotował protokół rozbieżności:

Wiersz [...] elementarnie prosty jak haiku, ale [...] w istocie swej będący jakby zaprzeczeniem poetyki haiku. Haiku [...] buduje prosty, naturalny i konkretny obraz,

w tekście Szuby natomiast brak „ślądu obrazu, [...] cienia naturalnego, rzeczowego konkretnego; przeciwnie: jest sama czysta myśl, abstrakt filozoficzny”.

Jak widać, nie chodzi tu o formalny wymóg sylabiczny. Rzec w tym, że Szuba nie jest zainteresowany malarską miniaturą, wzrokową „stop-klatką”, która zainicjuje filozoficzny wykład, gra toczy się tutaj w przestrzeni bytów językowych i intelektu.

Andrzej Szuba przedstawia swoisty wariant liryki konceptu, którą można by nazwać glosariuszem sporządzanym na marginesach rzeczywistości (czy też codzienności „neutralizującej” myśl o sprawach ostatecznych), ale – pytanie wybrzmi od razu – czy mamy tu do czynienia z marginesami doświadczenia? Kolejne teksty sytuują nas przecież w obszarze egzystencjalnych „ekstremów”, w rozmaitych ujęciach objawiają linie graniczne i sytuacyjne zadziwienia. Krótko mówiąc – bo jakże w tym przypadku postąpić inaczej – udaje się Szubie, w wierszach rozbłyskach, zbliżyć do kwestii kluczowych. Filozoficznych? – owszem; egzystencjalnych? – niewątpliwie tak; metapoetyckich – również. Udaje mu się odsłonić pozory, skądinąd komfortowej, marginalizacji refleksji o sensie, ciemnej stronie przedmiotów i zdarzeń.

Pisząc o utworach autora *Strzępów*, łatwo popaść w patetyczną frazę, banał oczywistości, w dyskurs „nierozstrzygnięcia”. Ale to zmartwienie komentatorów, sam poeta, myśląc o rzeczach pierwszych i ostatecznych, skutecznie umknął w stronę formy ascetycznej – między innymi właśnie przed pułapkami wylewnych, modernistycznych „wyjęzyczeń”, przed oracją i kamuflażem epitetowych ornamentów.

Szuba kojarzony już będzie z poetyką „przypisowej” lako- niczności. Zauważmy: przeczytawszy *postscriptum*, zazwyczaj weryfikujące podsumowanie, jakby dokończenie wywodu, od razu kierujemy uwagę ku tekstowi „niewidocznemu”. Ba, rekonstruujemy tekst, który nie został dla nas odkryty, istniejący lub tylko przeczytany. Ważne, iż jest on tekstem możliwym. Próbując wyjaśnić status tych utworów, Marian Kisiel podkreślał, iż są one „konkluzją życia (stąd możliwe jest jego odtworzenie)”, jak również „pretekstem do stworzenia hipotetycznego wzorca

egzystencji (stąd niemożliwe jest odtworzenie realnego, istniejącego prawdziwie życia)". Właśnie pomiędzy pretekstem a konkluzją rozgrywiają się owe liryczne sekwencje. Zerknijmy na *Postscriptum CLVII*: „To też jest pytanie” tudzież *Postscriptum CLXXXVI*: „Jest skoro jest / odpowiedzią / na nie postawione pytanie”. Istnienie, początek i koniec, Bóg, pewniki i hipostazy, ja i on/ona/ono – podobny rejestr punktów odniesienia, zatrzymując się przy wierszach Szuby, należałoby powiększać. Powiększać i konkretyzować. W każdym razie, dostrzeżemy tu zasadnicze opozycje: pełnia – pustka, głos – milczenie, „tu” – „tam”. Opierając się na nich, aforystyczne oznajmienia ewokują wiele pytań, ale też – odwrócić perspektywę – ich materia z natrętnie powracających pytań i wątpliwości bezpośrednio wynika.

Ważny będzie w 50 *strzępach* czas, „wyostrzone” granice chwil przeplatających pewność ze zwątpieniem. Oto *Postscriptum CLXVII*, bezpośrednio wskazujące moment ingerencji Chronosa: „Czas pomyśleć / co będzie // to dopiero koniec”, oraz *Postscriptum CLXXXVII*: „Nie odszedł / bóg wydobył go / ze swej niepamięci”. W takich utworach Szuba dyskretnie pokonuje jeszcze inaczej rozumianą granicę. Myślę o intymności, „jednorazowości” lirycznych sytuacji, gdyż podobne teksty wnikają ostatecznie – słusznie wskazywał Kisiel „prywatność modelową” – w uniwersum doświadczenia.

Liryczne „aforyzmy” Szuby wynikają z pewnych przesunięć w logicznych konstrukcjach (konstatacjach), nierzadko bowiem poeta wykorzystuje substytucję, a „podmieniwszy” słowa, osiąga konceptualny efekt zaskoczenia. Dlatego wspominałem o wariacie „swoistym”, wszak nie chodzi tu o lingwistyczną żonglerkę, jakże często upodrzedniającą sens, ideę. W wywiadzie, który przywołałem na początku, Szuba powiada: „Niemieckie słowo »dichten« oznacza zarówno »zgęszczać«, jak »pisać wiersze«. Rzeczywiście, w jego przypadku powstają sugestywne wiersze ekstrakty. Poeta dodaje wszakże: „Całkiem możliwe, że po pewnym czasie takiej mimowolnej praktyki będę miał za plecami już tylko bezsłowną ścianę. »Się skończy«. Nie szkodzi. Nic na siłę”.

Powstał przeto dość obszerny blok lirycznych skrótów, ale „bezsłowność” Andrzejowi Szubie z pewnością nie grozi.

JOLA TRELA: *21*. Katowice 1992.

RYSZARD CHŁOPEK: *Legendy schodzą z pomników*. Seria: *Poezja Polska*.  
Nowa Ruda 2003.

ROBERT RYBICKI: *Epifanie i katatonie*. Mikołów 2003.

ADAM PLUSZKA: *Trip*. Kraków 2005.

MARIAN KISIEL: *Gdy stoję tak nieruchomo. Wiersze, przekłady, imitacje*.  
Katowice 1993.

BARBARA GRUSZKA-ZYCH: *Sprawdzanie obecności*. Katowice 2004.

ANDRZEJ SZUBA: *50 strzępów*. Kraków 2001.



## Widma sowizdrzała i aura sceptycznej ironii

### Było banalistów wielu...

Autor tomiku *RYMARSTWO...* odniósł „podwójny” sukces: pierwszy, gdy – odkładając lekturę *Funkcji i pola mówienia...* Jacques’a Lacana – przeczytałem zbiorek, drugi – skoro, zaintrygowany, przystąpiłem do pisania niniejszego tekstu. Przypomniały mi się oto lata studenckie, gdy pewien znajomy prawie co dzień przynosił nowe wiersze, jakże poważnie i konsekwentnie realizujące w dwóch głównych nurtach poetykę wczesnej awangardy. On też przygotował w formie *private edition* (co wówczas oznaczało po prostu nakład trzydziestoegzemplarzowy) zbiór swoich utworów, dowodzący fascynacji wyobraźnią liryczną Brunona Jasiońskiego (potęga destrukcji!), ale również Tadeusza Peipera i młodego Juliana Przybosa (urok precyzji poety rzemieślnika). Zamykający tę anonimową publikację manifest deklarował: „[...] nie chcemy być futurystami ani neofuturystami, ani postfuturystami”, ale zaraz potem oznajmiał, iż „bierzemy od nich [a więc jednak futurystów – P.M.] brutalność bezkompromisowości ekspresję [...] powszechność i eksperymentowanie [...] w naszej poezji na glebie struktury logicznie uzasadnionego związku elementów wyrastają niewytłumaczalne irracjonalne rośliny”, w innym zaś miejscu: „Cherbert nudny! [...] Rymkiewicz na docenta! Nowak i Harasymowicz na pole! [...] BEZTROSKA GRAFOMANIA! TWÓRCIE WESOŁY KOGIEL-MOGIEL GRUP POETYCKICH” (cytat zgodny z tekstem w egzemplarzu z 1990 roku; wszystkie przywołania w niniejszym tekście respektują oryginalną formę zapisów).

Wspominam manifestacyjne oznajmienia katowickiego zbioru *EGG*, albowiem książeczkę Sławomira Burszewskiego (wydaną przez Lampę i Iskrę Bożą w roku 1996!) zamyka *Manifest nr 1. SMRUT W BUTONERCE*, w którym przeczytamy:

W latach 90. nie ma już miejsca dla politycznego Barańczaka, Kornhausera, Polkowskiego, sztywnego Miłosza i Herberta. [...] Dostyc martyrologii i rzeczywistości społeczno-politycznej w poezji. [...] Jesteśmy NOWĄ GENERACJĄ! / FORMACJĄ / JESTEŚMY FUTURYZACJĄ!

W obydwu przypadkach chodzi o to samo: manifestację nieskrępowanej wolności twórczej, pochwałę nonsensu i absurdu jako wartości poezjotwórczych, uniezależnienie od kanonu. Wystąpienia te, co wydaje mi się szczególnie istotne, wpisać trzeba w rytm neofuturystycznych odwołań – powracających falami i wciąż aktywizujących potencjał strategii skandalu. Czymże były bowiem imprezy TotArtowskie w latach osiemdziesiątych, jeśli nie wskrzeszeniem ducha futurystyczno-dadaistycznego, choć teraz *chronique scandaleuse* wymaga od następców niezwyklej wprost pomysłowości. Cóż, na widok rozebranego Aleksandra Wata (w tym kontekście odczytywałem fotograficzną dokumentację *Wieczorów poezji poszarpanej* w „Dada rzyje”), obwożonego w taczce po Warszawie, panie – jeśli w ogóle widowisko zainteresowałoby je – nie spłonęłyby się już niewinnym rumieńcem, zakrywając pospiesznie oczy. Wyobrażam sobie pobłażliwy uśmiech neofeministek.

Manifest Burszewskiego bardziej pobrzmiewa tonem „Katarynki Warszawskiej” aniżeli krakowskiej (a różnica to mniej więcej taka, jak – w słynnym zestawieniu – pomiędzy kasetą *video* firmy Panasonic a kupioną na targu kasetą Panasonic). Kto dziś jeszcze pamięta – oczywiście oprócz Andrzeja K. Waśkiewicza – o wystąpieniach Kazimierza Brzeskiego, Radosława Elskiego, Bronisława Hermelina? Kto pamięta o „Pam Bam”, „Czyk-Czyk”, „Fioletowych płucach”, „Wietrze w rosole”? Sami futuryści określili te przedsięwzięcia w „Nożu w bżuhu” mianem „brudnych geszeftuw z podrabianiem marek fabrycznych” (por. tamże *Sprostowanie*, s. 2), przysparzając

przy okazji „podrabiaczom” nieco sławy. Jednakowoż owe tytuły sprzed osiemdziesięciu lat coś nam dziś przypominają. Oczywiście: nagłówki przeróżnych – zawsze, jak najlepsze wina gronowe, domowego wyrobu – publikacji „trzeciego obiegu”. Myślę wszakże, że to świadome odniesienie w przyjętej przez Burszewskiego strategii działania. Nawiązuje on bowiem nie do „centrum”, lecz do peryferii, wybiera towarzystwo w futurystycznym „ogonie”, nie zaś w „straży przedniej” czy dworskim orszaku, nie próbuje nas przekonywać, iż „zombies” w każdej chwili grożą „nocą żywych trupów”. Woli błagę i autoparodię, kpinę podniesioną do trzeciej potęgi. W tym szaleństwie tkwi sedno artystycznego wyzwania pewnej frakcji „postheroicznej” generacji, do której Burszewski należy (choć może nie jest już w niej najmłodszy).

Autor tomiku zaistniał w szerszym obiegu czytelnictwem właściwie dopiero w 1995 roku zbiorem *Exkluziv. Edda domowa każdego Polaka*, a jego wiersze znalazły się między innymi w antologiach *Xerofrenia* i *Macie swoich poetów*. Wcześniej, „w mieście Częstochowie”, przygotowywał artziny, spośród których wymieńmy – ukazujący się z różnymi podtytułami – „Exkluziv” (słowo to, warto zauważyć, powraca w wielu tekstach Burszewskiego). Według informacji *Parnasu bis...*, autor powieścił około trzydziestu tomików poezji, które następnie... spalił. W tym samym haśle Burszewski prozaik zaliczony będzie do „czołowych przedstawicieli banalizmu”. Kolejny „izm”, nawet jeśli powstał w kpiarskich wobec wszelkich poprzednich „izmów” intencjach, znakomicie charakteryzuje jedną z tendencji młodej literatury i można go odnieść nie tylko do prozy urodzonych w siódmej dekadzie, lecz także do ich twórczości poetyckiej (zin „Carpe Dem!” przynosił nawet „terminologiczne rozpoznania” autobanalizmu, neobanalizmu i postbanalizmu). Zjawisko przybliżał we „Frondzie” (1995, nr 4–5) Grzegorz Planeta:

Można wreszcie wyłożyć wszystkie karty na stół. Nie ma sensu zabijać nudy, trzeba się z nią pogodzić. Piszmy o rzeczach zwykłych, nudnych, trywialnych zdają się wołać ci, którzy zdecydowali się na honorowe wyjście z sytuacji – **banalizm**.

W tym samym tekście przywoływane były konstatacje Michaela Fleischera – notabene autora „Schaefferowskiego” wstępu do *RYMARSTWA*... – zauważającego, iż „to co codzienne, banalne i trywialne, stanowi centrum wielu tekstów, »banalne« są zarówno tematy i poruszane problemy, jak i zastosowane środki, które służą do osiągnięcia tego celu”. Czyżby więc po roku 1989, po epokach batalii o wolność i fundamentalne wartości, formułowaniu etycznych nakazów, nastał czas wielkiej nudy? Wydaje mi się, że banalizm jest jedną z wielu dróg prowadzących od konstatacji *Wspólnego wiersza* Marcina Barana, Marcina Sendeckiego i Marcina Świetlickiego – „za oknem ni chuja idei”, do... ślepego zaułka literackich możliwości. Określając zjawisko bez peryfraz – do grafomańskiej, seryjnej nadprodukcji, do niekontrolowanego „tandetyzmu” młodzianów, którzy zapragnęli zyskać sławę literatów. Ale równocześnie przebycie tej drogi – przy uwzględnieniu „kilometraży” pomiędzy kilkoma zaledwie wartościowymi artzinami a omawianym zbiorciem – było wielce pożądane i miało w odpowiednim momencie moc „oczyszczającą”.

Tkanekę wierszy Burszewskiego stanowią atrybuty współczesności, które rozbudowują rekwizytornię z rysunku na okładce. Natłok fraz języka reklam, odprysków powielanych w gazetach formuł, stroniące od fałszywej oficjalności sytuacje, presja świata z pigułki telewizyjnych obrazów – oto co wnika w najzwyczajniejsze doświadczenia codzienności. Wszystko kręci się jak w montowanym ostrymi cięciami wideoklipie (Burszewski często stosuje formę enumeracyjną). Parodystyczny obraz człowieka naszych czasów przynosi *Inkasent*: „Siedzi i gapi się w telewizor / Siedzi jak łom, osioł, bawoł”, „Siedzi i łeb ma jak telewizor”, „pochłaniacz pasma tel-kom wizji / Tele pysków, Inter Vizir / Indianin z wieżowca! – nie wykręcaj korka! / Elektryczny łowca, techno promitivi”. W trakcie jego lektury przypomniałem sobie bełkocących *Mieszkańców* Juliana Tuwima, tyle że dziś, mając „kablówkę”, nie schodzą oni „na ziemię”, podobnie jednak – choć było to ponad pół wieku temu – „wypchane głowy grubo im puchną”. Do tego opisu dołączyć można model polskiego „yuppie” (*Marszanderia*):

Marketingowy chłopak  
Biznes, giełda, robota  
Nonszalancki zębów błysk  
Krawat, grzywka, czysty pysk

Wśród podejmowanych kwestii nurtują lirycznego bohatera problemy narodowe i „internacjonalne”, ale zawsze nas dotyczące bezpośrednio. Odnajdziemy tu kpinę z narodowych mniemań, również – antymoralistyczne prowokacje *Łupież papieża* i *Monte Kasyno*.

Wyraźnie obecny w *RYMARSTWIE*... seksualizm zyskuje niezbyt wyszukaną szatę poetycką, skojarzenia wyzwają się w prostej (prostackiej?) reakcji łańcuchowej, jak w wierszu *Miłość w koparce przedsiębiornej* („Włącz dwusuw mój drogi / Masz cudowną dźwignię / Wciśnij lewy migacz”) czy *Almanzoryzm* („Musisz polubić mą czerwoną pepeszę / Wybebeszę z ciebie flaki / Jak swą miłością mnie nie nacieszysz”). Obraz współczesnej kobiety szkicować mają teksty *Słowo o emancypacji*, *Mrozonki*, *Dziewczyny do wzięcia*, pobrzmiwające odległym, „Jasieńsko-Sternowskim” echem. Swoistą summa generacyjną okaże się natomiast *quasi-nihilistyczny* tekst *Dada żyje!*, oznajmujący:

Jim Morrison nie żyje  
John Lennon nie żyje  
Ian Curtis nie żyje  
Freddie Mercury nie żyje  
Prof. Kotarbiński nie żyje  
Kurt Cobain nie żyje  
... ale DADA rzyje!.....

Prekursorów banalistów poszukiwać można wśród prozaików i poetów językowych peryferii: futurystów i – w pewnym zakresie rozwiązań powracającego do nich – Mirona Białoszewskiego, z którego utworów wykorzystano wszakże najbardziej powierzchownie rozumianą „ułomność”. W tekstach autora *Proletaryatu* znajdziemy nawet coś z klimatu kupletowych nonsensów, cieszących się ogromną popularnością w międzywo-

jennych kabaretach (por. zakończenie *Lego*: „Na wewnętrznym wsteczny Wiek / Jak robić weki / Dziś radzi minister Beck”). Nie troszcząc się – *ex definitione* – o poetyckość tekstu, porusza się Burszewski między rymami ścisłymi a ubogimi, ewentualne opory gramatyczne pokonując w układach typu „Baltic Wodka” / „krotka”; nie widzi też przeszkód w stosowaniu makaronizmów (co oczywiście nie ma nic wspólnego z projektowanym przez *But w butonierce* językiem świata *futurum*) i wulgaryzmów. To twórczość, którą chciałoby się nazwać – wykorzystujący używany przy zupełnie innej okazji termin Jana Brzękowskiego – poezją antywalorów. Prymitywistyczna deestetyzacja, destrukcja, zbieranie i składowanie odpadków codzienności, przesunięcie akcentu na marginalia, kpina z wysokiego tonu, środowiskowa komunikacja językowa i schronienie w nieporadności – tak wygląda zwięzła charakterystyka zabiegów tego, przy historycznym sfunkcjonalizowaniu pojęcia, antyawangardowego nurtu.

Tomik Burszewskiego uznaję za oryginalne podsumowanie. Powtórka banalistycznej formuły nie ma jednak szans na kontynuację, mogę tedy ogłosić **likwidację banalizmu. RYMARSTWO...** z pewnością zawita do leksykonów młodej literatury, a w dziesiątym wydaniu *Parnasu bis...* poświęcone będą jego autorowi co najmniej dwie strony (przy odsyłaczach do innych haseł). Jeśli zaś kiedykolwiek ukaże się rodzime *Archivi del Futurismo*, to skandalista Burszewski, podobnie – dla przykładu – grupa Zlali mi się do środka, znajdzie tu swe miejsce, może nawet tak samo „eksponowane”, jak pozycja Brzeskiego i Hermelina. Tego życzę autorowi, odkładając tomik i powracając do Lacana, który stwierdza, iż „funkcją mowy jest w mówieniu nie informowanie, lecz ewokacja”.

## Widmo sowizdrzała

Powrót do strategii artystyczno-obyczajowej prowokacji wypełnił swoje zadanie na przełomie dziewiętej i dziesiątej dekady,

ale czas nowych sowizdrzałów, który nastał wraz z ofensywą literatury „trzeciego obiegu”, jeszcze się nie zakończył. Obserwatorom ulotnych zjawisk współczesnej kultury może się nawet wydawać, iż „barbarzyńcy” ci, nie licząc godzin ni lat, wciąż stosują podobne chwytły i – co przynajmniej niepokoi życzliwych – śmieją się z tych samych rzeczy. Literaturze młodych przytrafiło się zresztą to samo, co rockowej scenie trzydziestolatków, która pod wpływem „mrocznych” lat osiemdziesiątych została usytuowana w garażach twórców alternatywnych. Liczyli oni na prymitywistyczne samooczyszczenie, nie zdając sobie sprawy, czym jest świadoma deestetyzacja, a czym – pozbawiona otoczki kontestacji – zwykła nieporadność. Z kiczu uczyniono więc zasadę działania, która mogła być ważna przez chwilę, przetrwała jednak lata. A że w literaturze na takiej warsztatowej peryferyjności wychodzi się źle, przekonują trafiające teraz do szerokiego obiegu „artzinowe” produkty (na przykład warszawskiej „Lampy i Iskry Bożej”).

Widmo sowizdrzała wciąż zatem krąży... Przekonamy się o tym, sięgając po *hiperrealizm świętokrzyski* – kolejny tomik Krzysztofa Jaworskiego, opublikowany w bibliotece „Kartek”. Przywołuję jarmarczną literaturę z XVI i XVII wieku, albowiem cieszyła się ona sporym zainteresowaniem, boleśnie drwiąc z kultury wysokiej. Sowizdrzałowie (a królowali pośród nich rymotwórcy małopolscy!) ośmieszali kogo się dało, dzięki parodii „nicując” kanoniczne wartości. Święto głupców burzyło hierarchię i przemieniało ład w chaos upojnej zabawy. Krzysztofa Jaworskiego postrzegam właśnie w grupie nowych sowizdrzałów. Duch plebejski dawnych czasów powrócił oto w obyczajowym i estetycznym nieskrępowaniu, choć dziś zapewne przyciągnie uwagę nielicznych.

Notatki Jaworskiego mają bardzo często charakter autotematyczny, przy czym kpina z innych łączy się z ironicznym potraktowaniem własnego pisania. W tej ironii autor zdaje się podążać dalej, ostatecznie drwiąc z tak ważnego dla nas wymiaru życiopisania. Wprowadzane postacie z otoczenia Jaworskiego wygłaszają kwestie banalne, trywialnością unicestwiająca wielką aforystykę, jakby zgodnie z przeświadczeniem,

że sytuacje życia są na tyle banalne, by wszelka powaga od razu wydała się podejrzana. Skoro śmieszne są idee posłannictwa sztuki, nowi sowizdrzałowie niczego nie będą perswadować. Obraz intelektualnej aktywności piszących (tu: Darek Foks – Jaworski) sprowadza się zatem do przekazywania listów ze streszczeniami przygód kapitana Klossa. Ostatecznie bohater wierszy, „siedząc w domu i zabijając poezję”, oznajmia przecież, że „prawdziwa literatura jest pisaniem rzeczy nudzących”, i prosi: „Nie pozwólcie mi pisać wierszy, bo to mi szkodzi”. Teksty Jaworskiego w pewnej mierze współbrzmia z tym, co w strefie „bezrymowej” praktykuje Darek Foks – zresztą postać z kilku utworów *hiperrealizmu*... Drugą bohaterką tych wierszy jest żona, o której Jaworski-bohater wspomina niczym porucznik Columbo. Tu jednak żona – chyba zgodnie z postulatem równości z ostatniego wiersza – dochodzi do głosu i trudno oprzeć się wrażeniu, że obcujemy ze znakomicie dobraną, rozumiejącą się parą (po powrocie do domu bohater, pozbawiony w pociągu gotówki, słyszy z jej ust: „Dobrze, że ci przynajmniej łba nie upierdolili”). Pojawiają się w tych tekstach i inni bohaterowie różnych obiegów kultury: przedstawiony w erotycznej scenie Faust, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Batman i Zorro...

Muszę przyznać, że rybałtowska frywolność pozostała jednak w tyle wobec możliwości nowych sowizdrzałów, wstydliwie zniknęła wręcz z literackiego horyzontu, gdy kpina Jaworskiego przybrała kształty monstrualne. Nie da się oczywiście ukryć, że prowokacja wtedy będzie skuteczna, gdy wywoła głosu oburzenia. W tej książeczce przykładem najjaskrawszym jest *Homage to Maria Konopnicka* z charakterystyczną inwokacją: „Mario, / Twoja cipka, dwa metry pod ziemią, zamieniona w proch”. Dziwić się tylko możemy, iż niegdyś *Wiosna* Tuwima wzburzała czytelników wizją powszechnej rui.

W karnawałowej błazenadzie liczy się zwrot ku dziecięctwu i spontanicznej nieporadności, po latach odżyły te skłonności w działaniach „alternatywnych” i pragnieniach egzystencji zredukowanej do zaspokojenia fizjologicznych potrzeb. W końcu – jak twierdził Kartezjusz – dzięki poruszeniu jelit śmiech daje



odczucie przyjemności i odprężenia, a – oznajmiali z kolei futuryści – „od śmiechu dusza tyje i dostaje silne grube łydy”. Uśmiechniemy się zapewne przy jednym czy drugim fragmencie *hiperrealizmu*... Niektóre teksty mówią nawet o śmierci, która przerwie uciechy żywota. Zawiodłby się jednak ktoś oczekujący na – przenikniętą nutą szyderstwa – transpozycję barokowego konceptu. Chociaż upływ czasu odczuje już trzydziestoletni poeta, obserwując swoje ciało i... zdając relację z przyrostu tkanki tłuszczowej:

Kiedyś byłem szczupłym facetem.  
I utylęm jak Elvis.  
Mama, żona i Sendeki mówią:  
Jaworski, ależ ty masz piersi [...].

Jeśli czytelnik utworów Jaworskiego – wzorem Pielgrzyma z Mickiewiczowskiego *Widoku gór ze stepów Kozłowa* – włoży w usta palec zadziwienia („Aa!!”), zapewne usatysfakcjonuje tym gestem autora. Przynajmniej od czasu *Imienia róży* coraz rzadziej jednak widzę palce w ustach czytelników, coraz więcej zaś znużonych twarzy. Uszy uodporniły się też na seryjne partie wulgaryzmów. Inna sprawa, że to prawdopodobnie naturalny język autorów, którzy piszą tak, jak mówią na co dzień. W każdym razie nie chcą lirycznej odświeżności i gry w metaforyczne koncepty.

## W aurze sceptycznej ironii

Pierwsza strofa tytułowego wiersza zbiorku *Słynne i świetne* „przykleiła się” do mnie od razu. Mariusz Grzebalski rozpoczyna ją oznajmieniem:

Wszystko teraz takie słynne i świetne  
na tym słynnym i świetnym świecie.  
Wszyscy tacy fajni. Nawet śmierć,  
obawiam się, jaśnieje blaskiem narodzin

– a kończy eksklamacją: „Radość, radość, radość! Hekatomba radości. Nawet JOLKA JEST KUL [...]”.

Jaką postawę – spyta niejedyn czytelnik tego wiersza – w obliczu dramatycznej rozsypki kanonu wartości należy przyjąć? Jaką formę wyrazu? Czy można tylko ironizować, nie wysuwając „konstruktywnych” propozycji? Oczywiście, jak Grzebalski – z wolterowskim tonem goryczy, w nietzscheańskim cudzysłowie – można, a dziś nawet trzeba. Przywołana „hekatomba radości” została bowiem dopisana przez poetę na transparencie, który dzierżą kreatorzy ponowoczesnej „wspaniałości”. Obezwładnionym mitem zapewne to nie pomoże, bezradni – widząc dopisek – przynajmniej pomyślą o jakichś strategiach obrony przed „świątynią”.

Ale wiersze Grzebalskiego nie są tekstami doraźnie interwencyjnymi, można natomiast uznać je za „interwencyjne” w wymiarze egzystencjalnym, dostrzegając obszary starcia incydentalnie krótkiej, intymnej obecności i przemijającego, choć w perspektywie „długiego trwania”, świata. Dobrze ujmuje to formuła z *Głodu*: „[...] Czyjeś palce / przewracają kartki mojej historii, słyszę śmiech / z rozstrzygnięcia, które dawno zapadło”. Cóż, z upływem lat radość obecności będzie coraz bardziej tonowana, w myśleniu o rzeczywistości (i jej interpretowaniu) czas przeszły zacznie triumfować...

Najnowszy tomik zawiera utwory sceptyczne, niekiedy pisane z dystansem, innym razem melancholijnie tudzież nostalgicznie refleksyjne. Zwraca w nich uwagę wyczulenie na przedmioty i detale, które za każdym razem okazują się pożądanymi katalizatorami wyobraźni. Rzucony w wagon kamień, spadający na karoserię liść, schłodzona wódka, przycięte wierzbowe gałęzie, „tirówka wypluta na pobocze”, tykający zegar ścienny, a równocześnie fraza z wiersza Rafała Wojaczka – oto, co pozwala rozstrzygnąć liryczne obrazy. Rzecz jasna, Grzebalski nie jest dzisiaj jedynym poetą rzeczy, ale – by przekonać się o jakości pióra – przeczytajmy *Pestkę*, wiersz rozbłysk:

Chłód prześwietla kości,  
deszcz splukuje nalot dnia  
z zębów brukowej kostki.

Na ulicznej gałęzi  
pestka światła.

Tak, często pojawiają się w tych obrazach deszcz i mgła – może podświadomie przeciwstawiane konkretowi rzeczy, wszak w imaginowanym obrazie rozmywają kształty, zacierają kontury.

Krytycy docenili warsztat poetycki autora, spokój i precyzję, przemyślane kompozycje obrazowe. Piotr Śliwiński, komentując tomik *Drugie dotknięcie* z 2001 roku, napisał zresztą: „Grzebalski jest w jednakowym stopniu zajęty mówieniem oraz tym, co ma do powiedzenia”. Większość nowych tekstów pozwala na powtórzenie wyróżniających ocen. Autor *Słynnych i świetnych* wykorzystuje oswojone już konwencje lirycznych rozwiązań, także w ramach stylistycznej gry, ale jego siła tkwi nade wszystko w umiejętnej metaforyzacji i podtrzymywaniu aury sceptycznej ironii świadka paradoksalnych zdarzeń, które zwyczajowo określamy mianem życia.

SŁAWOMIR BURSZEWSKI: *RYMARSTWO. Poezje ekskluzywne.*  
Warszawa 1996.

KRZYSZTOF JAWORSKI: *hiperrealizm świętokrzyski.* Białystok 1999.

MARIUSZ GRZEBALSKI: *Słynne i świetne.* Legnica 2004.

## Stan gotowości

Być może literaturoznawców etatowo porządkujących zjawiska współczesności będzie nurtowało pragnienie wskazania miejsca poezji Piotra Sommera. Kwestie pokoleniowej wspólnoty i odrębności należą wszakże do planu ostatnio marginalizowanego, który pozostawił wolne pole spekulacjom mikroanalitików i krytyków „tematycznych”. Spojrzenie kierowane w stronę poetyki niezawodnie napotka też siatkę uwarunkowań socjologicznych: jako autor książki, Sommer jawi się w momencie nowofalowego przesilenia i rozsyпки ofensywnej formacji. Wprawdzie debiutował na łamach „Poezji” w roku 1971, ale tomik *W krzesła* ukazał się dopiero sześć lat później. Rok publikacji zbioru symbolicznie ów moment przesilenia przypieczętowuje, co więcej – utwory pisarza odnajdziemy w przygotowanej przez Macieja Chrzanowskiego, Zbigniewa Jerzynę i Jerzego Koperskiego antologii *Nowych Roczników Poeta jest jak dziecko*. W tym kontekście warto przypomnieć, iż po lekturze *Czynnika lirycznego (1980–1982)* Stanisław Barańczak zanotował:

[...] mimo całej luźności i kolokwialności nie jest to „gadanie” Białoszewskiego i nie jest to „myślenie-mówienie” Miłobędzkiej. W swoim dążeniu do upotocznienia dykcji poetyckiej Sommer jest, zapewne, bardziej umiarkowany od tych dwojga, ale zarazem i bardziej uwarunkowany – dokładniej określony socjologicznie, pokoleniowo, „mentalnościowo”.

Podobne odniesienie musiało nasuwać się czytelnikom zaznajomionym z poetykami (a wielość tendencji będzie tu znacząca) rodzimego lingwizmu, by sięgnąć jeszcze głębiej – ze

współczesnymi powrotami do ekwiwalentyzacji i pseudonimizacji, rzadziej natomiast eliptycznej konstrukcji, kojarzonej z nazwiskiem Juliana Przybosia. Potoczność, o której wspomniał Barańczak, nie przerodzi się jednak we wszechogarniający żywioł, w spontaniczny zapis wysłowień, zachowa nawet kompozycyjne ślady układu rozkwitania.

Gdy wędrujemy od wydłużonych, prozaizowanych fraz do wierszy efektownie kondensujących obrazy (charakterystyczne operowanie wersem, niekiedy segmentująca cząstki wyrazów przerzutnia, wizualne akcenty), stawiających na lapidarność przekazu, ton Sommera jest rozpoznawalny, a jego poezja – by powrócić do diachronii – zagospodarowała miejsce w nurcie metalirycznym i metajęzykowym. Taka „osobność” wiąże się z jeszcze jedną stroną pisarskiej aktywności, zwłaszcza gdy podczas lektury odkrywamy sploty tradycji kształtującej ton oryginalny i idiom poety tłumacza. Jeśli zatem ktoś powiedziałyby o – charakterystycznym na przykład dla konkretystów – dystansie i schodzeniu w głąb słowa, to trzeba by równocześnie zaakcentować istotną lekcję Edwarda Estlina Cummingsa; jeśli o rozbudowanym wersie, swoistej „narracyjności”, to również o wylewnej frazie i głębokim oddechu poetów nowojorskich. Można oczywiście mnożyć pytania: czy lekcja nowofalowego metajęzyka miała dla dykcji Sommera znaczenie? W jakiej mierze postawa etycznej odpowiedzialności (wynikająca właśnie z „pokoleniowego uwarunkowania”) funkcjonalizuje lingwistyczny model wiersza autora *Kolejnego świata*? Poezja Sommera nie stroniła i nie stroni od etycznego znaku wartości, sam autor zaś powiada: „[...] ta moralna przestrzeń jest czymś, co mi zostało... jest czymś, co z całą pewnością mnie dziś jakoś uanachronicznia”. Debiutujący w latach dziewięćdziesiątych poeci rzeczywiście zakręcili etycznymi kierunkowskazami poprzedników.

Twórczość autora *Piosenki pasterskiej* wpisuje się w nurt krytyki poezji – rozliczenia przeprowadzanego dotąd konsekwentnie, w rozmaitych momentach lingwistycznej świadomości naszego wieku. Jednocześnie odsyła do problemu niebagatelnego: rzeczywistości „do opisanego” i powstającego (w niej?

wobec niej?) świadectwa doświadczenia. Wprawdzie kategoria „doświadczenia” nakazywałaby porzucenie wszelkich sporów o kreacjonizm, lecz poezja Sommera odsłania jej stronę „stylistyczną”. Autor tomu potrafi przy tym karnawałowo mrużyć oko (*Łączka, do skubania, Dramat niedzieli*, zamykający tomik felieton *A więc to tak*), szybko uchylając kolejne furtki znaczeń, potrafi ironiczny dystans przemienić w wyraz niepewności i wątpliwości – jeśli językowych (wyraz ten pojawia się wielokrotnie), to także egzystencjalnych. Rejestrowany obraz wynika ostatecznie ze zmiany punktów obserwacji, odwracanej perspektywy. Jak w tekście palimpsestu, język odsłania relacje podmiotowej obecności w regularnie (a przejrząwszy stopy literackich refleksów z ostatnich lat, powiedziałbym nawet – banalnie) przekształcającym swe oblicze świecie. Wydaje się wtedy, iż w obrazach łatwiej „przełożyć” mechanizm owych związków: gdy liście chronią mnie przed spojrzeniem „z zewnątrz”, ingerującym w strefę prywatności (*Wczoraj*), ale też liczy się fakt, że widzę przez nie miasto i „czyjeś życie” (*Widoczność*); gdy przez gałęzie dostrzegam niebo (*Podmiejski*); kiedy odczuwamy „[...] tylko jeden / cenny prześwit / słońca, prosto / w ciemną / zieleń. [...]” (*Cienki*). W ten sposób wprowadzony zostaje Czas – bohater, o którym mówi się tutaj i pośrednio, i wprost. Także w pozornie obiektywistycznych zapiskach: „Jesień na małych działkach wokół domów –” (*Wczoraj*), „Rano na ziemi cienki śnieg, a przedtem / tyle ciepła, prawie przedwiośnie” (*Rano na ziemi*), „bo czerwiec przezroczysty, / choć wczoraj padał deszcz i wyszły chmury” (*Widoczność*).

Czytelników przywykłych do mozolnego rozsypywania intertekstualnych splotów wypada uprzedzić: tytułowa *Piosenka pasterska* Sommera nie jest „coverem” wiersza Czesława Miłosza. Tekst napisany przez autora *Ocalenia* brał w cudzysłów arkadyjskość, która ugrzęzła w toposie, łatwym do multiplikowania obrazie łudzącym baśniową szczęśliwością, z powodu unieruchomienia w kulturowych ramach konwencji tylko imitującym porozumienie. *Piosenka...* Sommera akcentuje i akceptuje odrębność, w plan porozumienia wpisując kategorię nietożsamości. Wtedy bowiem trafi się szansa wypełnienia

przestrzeni „pomiędzy”, gdy spotkanie poprzedzi akceptacja różnicy: doświadczeń, skali doznań, możliwości indywidualnych artykulacji. Stąd „twój język” i „moja melodia”, lecz przecież wybrzmiewająca wobec kogoś. Przyzwyczajono nas do tego, że sytuowanie języka w centrum uwagi wiąże się z myślą o komunikacji, klarowności i retorycznej skuteczności wywodu. Sommer jest wyczulony na artykulacyjne trudności, choć w jego przypadku zawsze trzeba uwzględnić „poprawkę” wynikającą z ironicznego dystansu. Obecność „mówienia” i „opowiadania” splata się z symultanicznym rejestrem wielu głosów, z którego wyłonić się może informacyjny szum. Nie zawsze więc enumeracyjny potok słów zdoła ocalić przedmiot („Ciemno, że o czym tu porozmawiać”).

Sommer podąża przez niepodobieństwa ku przyległościom, czasami bez przekonania o potocznej płynności odnajduje naturalny rytm frazy, w końcu formułując nakaz: „Czytaj, jakbyś miał słuchać, / nie rozumieć”. Język mówiony nieustannie się „rwie”, rozsypuje, dlatego jego poezja tropi naiwności i złudzenia form gotowych, językową nieporadność (autor był zawsze na podobne kwestie wyczulony, dość sięgnąć po rzeczową krytykę przygotowanej niegdyś przez Krzysztofa Karaska edycji wierszy Godfrieda Benna). Granice wersu, stroficznej segmentacji, „podwójne” zabezpieczenie przestrzenią strony i okładkami książki, niebezpieczeństwo nazbyt finezyjnego konceptu – to wszystko wpływa na stan lingwistycznej gotowości, skoro „w takim lesie / daleko nie zawędruje składnia” (*Podmiejski*). Ale, powie ktoś, składnia jest przecież systematyzacją, przyjęciem ustanowionej hierarchii i zależności, znakiem porządku... Cóż, odpowiedzią będzie wówczas dwuwers *Służb miejskich*: „Pomyliłem szyk, i ten nowy / wydawał mi się piękniejszy”.

## Dotknięcie języka, czyli coś (nie tylko) z nicości

Primož Čučnik należy do grona poetów niestroniących dziś od słów – chętnie snuje liryczne narracje, zestawiając osobiste sprawozdania „z życia”. Nie jest poetą spójnej, esencjonalnie zwartej metafory, która stawałaby się precyzyjnym „zadaniem dla wyobraźni”. Liczy się dla niego konkretny i aptekarski szkic doświadczanych sytuacji, wyłaniany dzięki skrupulatnemu oznaczaniu punktów orientacyjnych przestrzeni zdarzeń. Ostatecznie jednak – płynnie, a w owym strumieniu „realizmu” z pozoru niezauważalnie – komponuje sugestywną metaforę podmiotowej obecności.

Čučnik lubi ton retoryczny, apostrofy, czasami wprowadza – wsparte wykrzyknieniami – soczyste eksklamacje (*Ameryka, Gdy otrzymałem kartkę z Australii*). Widać, że przeszedł o’harystyczne kursy, które dobrze znamy, i zapewne otrzymał na świadectwie wysokie oceny. Chociaż więc nie w obszarze kursowych realizacji poszukiwać należy przesłanek nowości oraz osobności jego dykcji, to jednak podkreślić muszę, iż autorowi *Zapachu herbaty* udaje się skutecznie uliryczyć formuły obiektywistów. I nawet jeśli – niekiedy – wolałbym, aby poeta zachował poetyzacyjną wstrzeźliwość („tańczący na wietrze jak puszek bzu”) tudzież zrezygnował z bezbarwnych tworzydeł wyobraźni („Kiedy odchodzimy coraz dalej w pustynie, / piasek zaciera wciąż nowe ślady [...]), przyznaję, iż Čučnik potrafi skutecznie budować i modelować nastrój wiersza (*Hamlet nad morzem*).

Autor zbiorów *Dve zimi* oraz *Ritem w rökah* chętnie spleta refleksyjne wątki autotematyczne. W szkicowanych przez niego obrazach intrygują elementy natury oraz perspektywa



spojrzenia na miasto. Co istotne, nie uczestniczymy tutaj w nudnym spektaklu z wypożyczonymi rekwizytami. Rozrachunki przeprowadzane są konsekwentnie i stanowczo: „[...] wędruj: zapach borów, tarła, migdałów, uryny, butwienia. / Cóż oprócz milczenia posłać miastu, które nie słucha?” (*Hamlet nad morzem*). Z tym wiąże się – bardziej lub mniej dyskretnie akcentowana – nuta refleksji eschatologicznej („Gdzie jest życie, skoro nim żyjesz i nawet nie spostrzegasz, / że przemija?”, „Wróciłeś do niewyraźnego. / Ja będę powtarzać do końca: / Ziemia, trwoga, niebo”).

Jednym z ważniejszych utworów zbioru jest – dedykowana „polskim o’harystom” – *Ameryka*, z przewodnim motywem: „Nie dałaś mi wiele, a i to ci jeszcze zwracam”. W trakcie lektury tego wiersza powracał do mnie tekst Stanisława Krawczyka, poety zupełnie innej generacji, z frazami: „Dziękuję Ci, Ameryko, za przebudzenie. / [...] / Nie muszę przymykać oczu: [...] Na odsetki od pożyczonych dolarów, / za które zrzucasz bomby / na słowiańskie mosty”. Wiersz Krawczyka, napisany w 1999 roku, porażał finałem: „Boję się, / wiem, co mnie czeka, / ale ty nie wiesz, / co czeka ciebie, Ameryko”. To oczywiście dwa różniące się rozrachunki ideowe oraz intelektualne, ale trudno nam, tu i teraz, myśleć o wierszach (a zarazem „myśleć wierszami”) poetów Europy centralnej bez tragicznych kontekstów historii końca ubiegłego wieku. W każdym razie w finałowej partii wiersza Čučnika przeczytamy: „[...] dałaś wściekłość i teraz masz swoją wściekłość, / dałaś karę, miej sobie karę, dałaś rezerwy, no, zburz je! [...] Ameryko, // nie dałaś mi połowy z tego, co dajesz polskim poetom”. Taka formuła nabrała niedawno znaczeń dodatkowych.

Końcówka *Nocnego olśnienia*, jednego spośród wielu wierszy sytuacyjnych, oznajmia: „i jest wdzięczność, że jednak dzieje się, / w napoczętych obrotach, to, co z nicości”. Teksty z *Zapachu herbaty* usiłują nas przekonać, że po tej stronie bytu nie ma stref nieciągłości, nie ma pustki, trwa natomiast ciągle „stawanie się” rzeczy. Dokładniej: „Pod słońcem // rzeczy się dzieją, nie brakuje kropli, brawury iluzji. / Skręcasz papierosa, dym pachnie przypowieścią, / ale potrzebujesz czasu, by

oszacować, jak daleko da się zejść” (*Dym pachnie deszczem*). Dlatego wiersz Primoža Čučnika staje się zapisem „sejsmograficznym”, wynikiem – koniecznej w tym świecie – permanentnej, racjonalnej rejestracji i interpretacji. Racjonalnej – choć pierwszych impulsów i tak dostarczać będą wrażenia, emocje, przeżycia.

PRIMOŽ ČUČNIK: *Zapach herbaty*. Przeł. KATARINA ŠALAMUN-BIEDRZYCKA, AGNIESZKA BĘDKOWSKA-KOPCZYK, ADAM WIEDEMANN. Kraków 2002.



# Notatki o krytyce





## Głos w sprawie (nie)dojrzałości

„Dojrzewanie”, „dojrzałość”, „nie-dojrzałość” – czyż nie tak brzmią hasła wywoławcze zasadniczych dylematów kultury polskiej XX wieku? Ile utrapień ludzi pióra (tych większego i mniejszego formatu) wiązało się ze zwalczaniem kompleksów oraz z roztrząsaniem kwestii dorastania, ileż smakowitych owoców artystycznych debat pozostało. Tymczasem najnowsza książka Ewy Paczoskiej nie jest pracą skupioną na materiale literackim ery nowoczesności i postmodernizmu. Głównym bohaterem tomu *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość* jest właściwie... Bolesław Prus, a ważne role odgrywają między innymi Aleksander Świętochowski, Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa, Stanisław Witkiewicz, Henryk Sienkiewicz, Wacław Berent, Karol Irzykowski. Autorka ma rację: objawiając fascynację „pisarzami historycznej moderny”, pozbawiliśmy ich po drodze dziewiętnastowiecznych korzeni. Tak, pozytywizm stał się – a spoglądam z perspektywy komentatora zjawisk literackich kolejnego przełomu wieków – ciemną stroną księżycy, marginalizowaną (czy nawet: nieistotną) w modernistycznych aktualizacjach projektów kulturowych i form artystycznych. Dlatego Paczoska stanowczo wskazuje kierunek swej badawczej wędrówki: „[...] przewodnikiem został Prus – i to jego tropem idę do modernistów, a nie odwrotnie”.

Ponieważ dla autorki pytania o „modele dojrzewania” wiążą się bezpośrednio ze „sposobami poznawania i przeżywania świata”, książkę rozpocznie opis edukacyjnej batalii młodych pozytywistów, prowadzonej między innymi na łamach „Przeglądu Tygodniowego” i „Opiekuna Domowego”. Ta kampania

wychowawcza miała zneutralizować dotychczasowy kanon wartości, przeciążony bagażem groźnych, niepotrzebnych mitów. Analizując proces „kształcenia intelektualnego”, autorka zwraca uwagę na pojmowane artystycznie, kulturotwórczo, ale również – jak w przypadku nieudanych małżeństw Świętochowskiego i Juliana Ochorowicza – biograficznie, pozytywistyczne zwycięstwa i klęski.

Interesujące są tutaj rozważania poświęcone obecności Hamleta w literaturze pozytywistów, przywołujące analizy i komentarze minionego czasu, odkrywające wpływ na kreacje kolejnych postaci literackich. Jak widać, siła charakteru, słabości oraz wrażliwość indywidualisty przeciwstawionego mechanizmowi władzy totalnej przyciągały uwagę (i były rozmaicie interpretowane) przez kolejne pokolenia. Paczoska zwraca dalej uwagę na związki dojrzewającej postaci Szekspirowskiego dramatu z bohaterem *Faraona*; w kolejnych odsłonach rozprawy powraca do nowelistycznych cykli Zofii Nałkowskiej, Andrzeja Struga, Marii-Jehanne Wielopolskiej, Ludwika Licińskiego, rozpatruje też aspekty literackiego świata dojrzewających dziewcząt. Jedynie sygnalizują wybrane wątki, albowiem książka zachęca do „wędrowki po tematach” – czasami bliskich sobie (por. rozdziały części pierwszej *Dojrzewanie jako rozpoznawanie*), innym razem dość odległych (część trzecia *Czasy dojrzewające* z intrygującymi fragmentami w rodzaju analizy funkcji młodopolskich obrazów cielesnych). Ale też – przyznajmy – formuła „(nie)dojrzałości” jest tak pojemna, iż można poruszać się między literackimi świadectwami nawet ruchem konika szachowego.

Pozytywizm, Młoda Polska... A czasy „postne” oraz ich pre-teksty? Trudno przecież rozprawiać o dojrzałości i formie bez przywołania tekstów Witolda Gombrowicza. Uczyni to badaczka w rozdziale poświęconym opowieści *Ze wspomnień cyklisty* Prusa, pokazującej nas – wciąż mierzących się z wielkością Juliusza Słowackiego – w szkole, przede wszystkim zaś Atanazego Fitulskiego, borykającego się z formą („ferdydurkowych” analogii odnajdziemy rzeczywiście sporo). Pośród tekstów „nowych i najnowszych” autorkę zainteresowała nato-

miast *Esther* Stefana Chwina oraz *Lalka i perła* Olgi Tokarczuk. Pierwsza książka – z powodu aktualizacji „odkrytkowej” formy zapisu, rodem z przełomu XIX i XX wieku, druga – ze względu na powrót do powieści Prusa, w której „przegląda się polska literatura współczesna”.

Tak już jest w dziejach literatury, że nowe metodologie potrafią wskrzesić – choć na początku zwykle nie dla szerokiego kręgu odbiorców – teksty przez lata marginalizowane i unieważniane. Niektórych autorów poprzedniego przełomu wieków, choćby za sprawą kontrowersyjnej krytyki feministycznej, już „reanimowano” (*casus* Gabrieli Zapolskiej). Książka Ewy Paczoskiej przynosi dziś interesujące omówienia zagadnień istotnych ponad sto lat temu, do których wypada – z myślą o „dojrzałości” wieku nowego – powrócić.

EWA PACZOSKA: *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*. Warszawa 2004.



## Nałkowska – z daleka i z bliska

Są takie obszary literatury, które – z rozmaitych powodów – odwiedzamy niezmiernie rzadko. Są też inne, które opuszczamy na krótko, wciąż odczuwając ich bliskość i swojskość. Bywa, że w nich właśnie możemy się „zadomowić” i do nich powracać. Dorobek pisarzy bowiem, konkretne utwory, niekiedy pojedyncze frazy pozwalają rozpoznać w sobie centrum doznawanego świata. Podobne oznaczanie prywatnych map literackich, co zrozumiałe, frapuje czytelników, ale także samych pisarzy. Ci drudzy wiedzą, że czasami tylko sprowadzi się ono do totalnej akceptacji, i zapraszają do rozumnej polemiki, pierwsi natomiast – porządkując lekturowe doświadczenia – długo poszukują obszaru dla siebie.

Z upływem lat mapy takich miejsc i okolic bliskich literaturowi stają się coraz bardziej czytelne – dzięki powrotom oznaczającym wnikliwe rozpoznania i reinterpretacyjne modyfikacje. Na mapie Włodzimierza Wójcika od wielu lat istotny punkt orientacyjny wyznacza dzieło Zofii Nałkowskiej – od niego wszak zaczynał naukową podróż, stopniowo przynoszącą analityczne diagnozy i syntetyczne ujęcia literatury XX wieku. Rozważania o „trzeciej poetyce” *Hrabiego Emila*, poglądach literackich oraz pracy Nałkowskiej nad powieściami, problemach „internacjonalnych” w *Choucas*, mitach politycznych II Rzeczypospolitej – to studia i szkice powstające w latach sześćdziesiątych minionego wieku. Potem powstała rozprawa o *Granicy* i opracowanie powieści w edycji Biblioteki Narodowej (1971), poprzedzone monograficznym wstępem, wreszcie w popularnej serii Profile książkowa *summa* dorobku autorki *Medalionów* (1973) – oczekiwana i doceniona.

Były i inne teksty, niekiedy krótsze, innym razem „pojemniejsze”, ujmujące aktualnie nurtujący badacza problem – wpisywane w ramy studiów naukowych, ale także formy eseistyczne. *Powrót do Nałkowskiej* postrzegalbym w tym właśnie obszarze intymniejszego kontaktu z jej pisarstwem, podążającego raczej w stronę eseistycznej swobody aniżeli uściślających rygorów historycznoliterackiego opracowania. Zapewne książka ta nie miała przynieść systematycznej wykładni dorobku Nałkowskiej (wcześniej już przedstawionej w monografii Wójcika), zapisywane rozważania poświadczają wszakże wędrówkę przez teksty i problemy całej twórczości pisarki. Siedem szkiców przybliży Nałkowską młodą i dojrzałą, zrazu pewną swych estetyzujących sztukę przekonaną i zmieniającą się, poszukującą form adekwatniejszych. Uchwycenie zasady pisarskiej obecności w zmieniającym swe oblicze świecie oraz rozumne zbliżanie się do dramatycznych splotów życia i artystycznego świadectwa uznać przyjdzie za istotne znamiona badawczych przedsięwzięć Włodzimierza Wójcika.

Wraz z przemianami społecznymi i historycznymi, znaczącymi tragediami światowych wojen, zmienia się oczywiście oblicze twórczości Nałkowskiej. Autorka *Romansu Teresy Hennert* przyznawała, iż odmieniło ją (a zatem i całe jej pisarstwo) ujrzone cierpienie. W dojrzałych utworach i dziennikowych zapiskach powracać tedy będzie refleksja o wojnach, po 1945 roku – o świecie w stanie rozpadu, trudnym do odbudowania aksjologicznym kanonie. Książka Włodzimierza Wójcika nie wyznacza wąskich ram interpretacyjnych: pojawią się w niej i rozważania o „duchu kobiecym”, i ważnych dla pisarki literackich przyjaźniach; znajdzie się opis kontaktów ze Stefanem Żeromskim oraz skutecznie promowanymi niegdyś przez Nałkowską twórcami młodszych pokoleń (Bruno Schulz, Tadeusz Breza, Pola Gojawiczyńska, Wilhem Mach). Jeden z zajmujących wątków dotyczy obecności Nałkowskiej w pejzażu kresowym, jak powiedziałaby autor – przedzierania się pisarki ku rzeczywistości. Udawało się to Nałkowskiej dzięki iście dziennikarskiemu wyczuleniu na rzeczywistość, nieredukującą siły oddziaływania faktów umiejętność wplatania rejestrowa-

nych zdarzeń w delikatną tkankę literatury. Nie była to jedynie kwestia warsztatowych umiejętności, lecz nade wszystko sprawa wrażliwości wynikającej ze zmysłu, który nie pozwala ukryć (i zagubić) świata w woalu poetyzacji.

Szkice Wójcika nie tworzą zwykłego glosariusza, choć często – z racji swej formuły – wskazują drogi interpretacyjne, którymi warto podążyć, aby znaleźć miejsca czytelniczego postoju. Stają się małymi panoramami, oddychającymi wielką przestrzenią światów literackich kreacji. W tym obszarze Wójcika interesuje człowiek, bohater utworów i piszący, uwarunkowania i kontynuacje wątków. Wspomniane powroty badacza okazują się powrotami do twórczości Nałkowskiej (w tym więc sensie – częścią interpretacyjnego projektu), ale same też (właśnie!) odkrywają znaczące powroty Nałkowskiej do tętniącej życiem współczesności, do dziennikowych ujęć autointerpretacyjnych. Pisarka wciąż przypatrywała się widocznym i „ciemnym” stronom natury, zatem i autor książki przybliży motywy wyobcowania i samotności, nieco później zaś problemat starości – obrazowanej w utworach, a także doznawanej przez pisarkę.

*Powrót do Nałkowskiej* odsłania przenikające się wątki pisarstwa autorki *Granicy*, co pozwala również opowiedzieć o tym, jak konkretne utwory literackie splatają się z sobą i tekstami publicystycznymi, zakorzeniając się w rzeczywistości społeczno-politycznej, nade wszystko sumiennie komponując portrety psychologiczne bohaterów. Powroty do określonych motywów i myśli pisarki nierzadko przemieniają się tutaj w notatki na marginesie dziennika Nałkowskiej, a przy tym – co zawsze intryguje czytelnika – pozostawiają ślady temperamentu piszącego. Ważne są dla Wójcika monografisty owe punkty odniesienia, interesują go wszak wątki przewodnie, ale i tematy pojawiające się gdzieś „z boku”, choć niebędące zwykłym marginesem. Autor potrafi bowiem rozpoznać tę sferę, która uniknęła pierwszego planu oczywistości i umknąć może w nazbyt pospiesznej lekturze, lecz jest przecież składnikiem pisarskiego przesłania i liczy się w planie poznawczym dzieła.

Droga twórcza Nałkowskiej wiodła przez zmieniające się tendencje literackie, zawirowania XX wieku, które ostatecznie

decydowały także o artystycznych przesileniach. Oddaliliśmy się dziś od jej wczesnej prozy, ba – jakże daleko odeszliśmy w ogóle od estetyki Młodej Polski oraz neoromantycznej dykcji. Tym większą wagę mają powroty i przypomnienia, zwłaszcza że książka pokazuje Nałkowską w perspektywie uniwersalizującego doświadczenia życia i pisania. Wtedy literaturoznawstwo, odkrywając indywidualny tekst biografii, pozwala lepiej odczytać wspólny tekst kultury.

Na wspomnianej mapie autora *Legandy Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej* są i inne miejsca, w których się zadomowił, wyznaczane – między innymi – dziełami Leopolda Staffa, skamandrytów, Tadeusza Borowskiego, Tadeusza Różewicza, Zofii Romanowiczowej. Włodzimierz Wójcik przypomina o nich, a jego powroty okazują się sugestywnymi rozmowami z pisarzami i czytelnikami.

WŁODZIMIERZ WÓJCIK: *Powrót do Nałkowskiej*. Katowice 2004.

## Z Paryżem w sercu i w literaturze

Paryż jawi się w naszej świadomości jako miejsce szczególne: tu prowadzone są długie dyskusje w uroczych kafejkach, tu spotykają się wybitni artyści z całego świata, tworząc przełomowe dla kultury dzieła i... bawiąc się „szampańsko”, tu wreszcie można odpocząć, spacerując po bulwarach i okazałych parkach. Nieprzypadkowo Józef Wittlin sugerował swego czasu, iż „musi [...] istnieć jakiś fluid, działający na odległość i promieniście rozchodzący się z placu Concorde lub z wieży Eiffla – na wszystkie strony świata”, skoro powszechnie „zbiegają się do Paryża marzenia tych, którzy pragną używać rozkoszy zmysłów i umysłu”. Nawet jeśli w słowach tych pobrzmiewa delikatna ironia, to kierują one ku istnieniu swoistego mitu paryskiego „centrum”. Dość dobrze poznaliśmy już Paryż romantyków, wiele wiemy o „Paryżu młodopolskim”. Dziś natomiast otrzymujemy interesującą książkę Włodzimierza Wójcika poświęconą „francuskiemu fenomenowi” i jego znaczeniu dla pisarzy polskich XX wieku, ukazującą – ujmę rzecz najogólniej – sposób, w jaki zmienia się literacki pejzaż Paryża i Francji wraz z przemianami uwarunkowań historycznych.

Francja stała się ważnym miejscem w biografii twórców związanych z grupą Skamander. Dziewięć szkiców poświęcił autor twórczości i osobowościom pisarskim Kazimierza Wierzyńskiego, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Stanisława Balińskiego, Józefa Wittlina, Marii Kuncewiczowej oraz Zofii Romanowiczowej (z innego już pokolenia, urodzonej w 1922 roku). Co łączy owe nazwiska? Częściowo obecność w skamandryckiej rodzinie lub bliska współpraca, nierzadko –

wspólnota dramatycznego losu, przede wszystkim – właśnie Francja i paryskie „przystanki”.

Powszechnie wiadomo, iż skamandryci uwielbiali podróże. Motyw ten – istotny w wymiarze biograficznym – odnajdziemy w ich twórczości. Znamienna okaże się przemiana charakteru podróży: od międzywojennego zachwytu wędrowaniem po świecie i swoistej manifestacji kosmopolityzmu („cały świat jest ojczyzną” – napisze Baliński w debiutanckim tomie) do życiowej konieczności podjęcia tragicznego losu tułacza, potem – najczęściej już na stałe – emigranta. Inaczej wygląda oczywiście podróż człowieka, który wyrusza ze świadomością późniejszego powrotu, inaczej zaś człowieka ostatecznie rozstającego się z ojczyzną. W niepodległym państwie skamandryci dali wyraz radości podróżowania „turystycznego”, nastawionego na poznawanie świata, poszukiwanie inspiracji, by we wrześniu 1939 roku doświadczyć aktualizacji sytuacji romantycznego wygnańca i przywdziać „płaszcz Konrada” (powrót do symboliki romantycznej okazuje się zresztą tendencją wszechogarniającą wówczas całą polską poezję, także awangardową – na przykład Juliana Przybosia, Anatola Sterna).

Wójcik konsekwentnie formułuje w kolejnych rozdziałach pytania ujawniające już na początku kompleks problemowy, który po prostu nie powinien umknąć naszej uwadze (zakreślając obszar badawczych weryfikacji, uaktywniają one interpretacyjne możliwości). Pierwszy rozdział przywołuje etapy podróżowania Wierzyńskiego: najpierw turysty, później wrześniowego uciekiniera, następnie komponującego literacką „syntezę życia” emigranta. Rozdział drugi *Lechoń w Paryżu i o Paryżu* przypomina paryskie lata autora *Karmazynowego poematu* – czas zachwytu klimatem miasta, kontaktów towarzyskich z elitą artystyczną, nadziei na „twórcze spełnienie”. Z kolei trzy obszernie rozdziały poświęcone są Balińskiemu: wizji Francji zawartej w *Wielkiej podróży*, przyjaźni ze Słonimskim, dziennikowym notatkom. Szkice te opierają się na rękopisach i maszynopisach przekazanych przez poetę autorowi książki. Wójcik obszernie cytuje fragmenty, w których

przywoływane są postacie przyjaciół (por. przejmujący opis ostatnich dni życia Mieczysława Grydzewskiego), spotkań, rozmów. Materiał to szczególnie cenny dzięki „prawdziwości” i szczerości zapisu „ostatniego Skamandryty”, unikającego autokreujących stylizacji. Z kolei szkic *Paryska „waliza” Józefa Wittlina*, przypominając o znaczących etapach wędrówek pisarza (Włochy, Jugosławia, Hiszpania, Portugalia, Wielka Brytania, USA), koncentruje się na opisie fascynacji francuską kulturą, w tym pojętą jako „świadectwo czasu” literaturą, i zawartych w reportażach obrazów codziennego życia paryskich ulic. Rozdział poświęcony Marii Kuncewiczowej ujmuje jej twórczość w kategorii „dziennika podróży”, wskazując motyw przemieszczania w czasie i przestrzeni, który odsłania przełomowe momenty życia pisarki. Dwa zamykające książkę szkice dotyczą najistotniejszych problemów twórczości Zofii Romanowiczowej – zachowania tożsamości narodowej w środowisku emigrantów, funkcji pamięci, powrotu do „czasów pogardy” i doświadczenia obozowego, a jednocześnie – kwestii wrastania w nowe środowisko, w nową kulturę. Tak wyglądałby – zaledwie „telegraficzny”, daleki od wyczerpania – skrót podejmowanych w książce zagadnień. Jak widać, ważne są tu zestawienia tekstów (nierzadko archiwistycznych unikatów), wynikające z poszukiwania autentycznego zapisu doświadczenia i pragnienia odkrywania intelektualnego wymiaru „prawdy osobowości”.

Wnikliwość i badawcza otwartość pozwoliły na skomponowanie książki spójnej wewnętrznie. Co godne podkreślenia: prezentowane szkice wzajemnie się dopełniają i prowadzą w obrębie całej książki interpretacyjne „dialogi”. Zresztą w rozprawach tych, czytanych w miarę ich ukazywania się w książkach zbiorowych od 1986 roku, można było wyczuć intencję owego „zarysu całości”. Rzecz w tym, iż kolejne rozdziały uruchamiają konteksty interpretacyjne, powracają do pewnych przywołanych wcześniej fragmentów, by odsłonić je w nowym ujęciu, naświetlić od innej strony. Dorobek skamandrytów otrzymuje tedy syntetyzujące ujęcie tematyczne, którego nie ma na przykład międzywojenna awangarda (w paryskim pej-

zażu dostrzeglibyśmy choćby postacie Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego, Anatola Sterna, Juliana Przybosia). Jan Brzękowski opublikował tom wspomnieniowy *W Krakowie i w Paryżu* (pierwsze wydanie w 1968 roku, drugie – w 1975 roku).

*Skamandryci i inni nad Sekwaną* to książka pisana „sobą”, wynikająca zarówno z obcowania z tekstami, jak i osobistego doświadczenia – wyjazdów za granicę w poszukiwaniu śladów polskiej obecności, bezpośrednich kontaktów z pisarzami, troskliwej opieki nad powierzaną spuścizną literacką. Cenna jest wielostronność ujęcia i rozpatrywania problemów: przybliżenie – wpisanego w utwory literackie, ale i w traktowane na równych wobec nich prawach dzienniki, listy – obrazu dookreślonej „przestrzeni kulturowej”, śledzenie ewolucji postaw i „zachowań pisarskich” twórców, poszukiwanie wspólnych poglądów i różnicujących opinii. Badacz dociera w ten sposób do źródeł naszych fascynacji europejskością, nowoczesnością sztuki i życia, „centralnością” usytuowania, ale też rozczarowań, pragnienia powrotu do ojczyzny. Tę książkę przenika humanistyczna refleksja o naszym trudnym stuleciu, mowa jednak nie tylko o egzotycznych wyprawach, inspirujących wędrownkach na Wschód i Zachód, postrzeganych jako fakty jednostkowe, również o doświadczeniu wędrownki jako figury ludzkiego losu (por. wspólne miejsca przywoływanych tekstów biografii: długa droga przez Europę we wrześniu 1939 roku, „inny świat” łagrów i łagrów, niełatwe powroty po 1945 roku). Oto więc także wędrownka człowieka XX wieku – w ujęciu wcielonego mitu rajskiego wygnania.

Z Francją „w oczach” zasypiał słodko Wierzyński, oznajmiając, iż nigdzie nie ma więcej Polski aniżeli w Paryżu. Lechoń wykrzykiwał: „Opuścić Paryż! Niemożliwe, niepojęte”, i uznawał to miejsce za „najcudowniejsze tło dla myśli i marzenia”. Tropem tych poetycko-biograficznych podróży podąża od lat Włodzimierz Wójcik – także z Francją (a szczególnie z Paryżem) „w oczach”, przede wszystkim zaś – w sercu. Czytanie literatury (i obecność „w literaturze”) oznacza bowiem dla niego – w ponawianych próbach – poznawanie człowieka



i rozumiejącą lekturę świata, zgodnie z przeświadczeniem, iż w przekaz artystyczny (kreowanej konwencji literackiej) wpisane jest doświadczenie życiowe autora.

WŁODZIMIERZ WÓJCIK: *Skamandryci i inni nad Sekwaną.*  
*Szkice historycznoliterackie.*  
Katowice 1995.

## „Natura! Miłości moja!”

Poezja Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej stanowi godny uwagi fenomen. Sytuuje się ona w orbicie poetyki skamandryckiej: rezygnacją z abstrakcji na rzecz konkretności, prozaizacją wypowiedzi, stylizatorstwem, zmysłowym wyczuleniem. Stała się przeto obiektem wielu gruntownych studiów naukowych i filologicznych komentarzy (wielkie zasługi położyli tu Jerzy Kwiatkowski i Artur Sandauer, wcześniej – Karol Wiktor Zawodziński). Równocześnie liryka ta okazała się przecież – inna sprawa: w jakim stopniu rozumianą – poezją dla rozkochanych pensjonarek, kaligrafowaną drżącą ręką w sztambuchach, cytowaną w przewidywanej czerwonej wstążką korespondencji. Ton – rzekłbym – łatwo rozpoznawalny, jak pociągnięcie pędzla w – nie zawsze odznaczających się wybitnymi walorami – seryjnych produkcjach „Kossakowskich koni”...

Książka Elżbiety Hurnikowej, oparta na tekście rozprawy doktorskiej, dotyczy międzywojennej poezji Pawlikowskiej. Słusznie – rok 1939 uznać trzeba za istotną dla tej twórczości cezurę. Jak informuje autorka, książka została ukończona jeszcze w roku 1986, wydanie nabrało zatem charakteru rocznicowego (Pawlikowska zmarła 9 lipca 1945 roku w Manchesterze). Ważne fragmenty publikacji poznaliśmy wcześniej w tomach uniwersyteckiego *Skamandra* (t. 1 – 1978, t. 2 – 1982). *Natura w salonie mody* to książka, która zmierza do przybliżenia i opisu „malarzkości” liryki Jasnorzewskiej – liryki, dla której „natura jest podstawowym tworzywem”. Perspektywę oglądu wyznaczał będzie również salon pojmowany i jako przestrzeń mieszkalna, i – szerzej – jako styl życia, sfera obyczajowości. Metaforyczny tytuł książki ujmuje istotę poetyckich zapisów, zwłaszcza że

poetka spogląda na świat jednocześnie „oczami przyrodnika” i „człowieka, którego wrażliwość estetyczną ukształtowało obcowanie z kręgiem wyrafinowanej kultury”. Formułując pytania o sposoby artystycznej kreacji, w których realizuje się „przyrodniczy światopogląd” Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, autorka książki – zainteresowana plastyczną wyobraźnią poetki – trafnie odkrywać będzie związki (właśnie: związki, a nie kategoryzujące zależności) ze sztuką secesyjną. Ujawnią się one w technice obrazowania (charakterystyczna „makroskopia” i płaskość widzenia), w szczególnej ornamentyce. Zestaw motywów stylu secesyjnego obejmie tutaj oczywiście bogatą roślinność (słynny „zielnik poetycki”), obrazy akwatywne z baśniowymi bohaterami (syreny, nimfy), typową faunę. Niewątpliwie słowo poetyckie Jasnorzewskiej pulsuje barwami i świadczy o wyczulonym zmyśle plastycznym. Warto przypomnieć, iż poetka miała w swej biografii przygodę z krakowską Akademią Sztuk Pięknych, ale jej prace plastyczne (odnotowane w krótkim rozdziale siódmym) traktowałbym raczej jako ciekawostkę i przypisowe uzupełnienie. Krytycy dostrzegali wcześniej impresjonizm poezji Jasnorzewskiej, Kwiatkowski wspominał nawet o... koneksjach formistycznych. Elżbieta Hurnikowa wnikliwie i konsekwentnie przedstawia natomiast secesyjny wymiar tej liryki. Rozważania ukierunkowuje ważna konstatacja, iż „natura nie jest tutaj odbierana w bezpośrednim doświadczeniu (świeżym okiem), ale poprzez pośredniczący między człowiekiem i światem – złożony filtr konwencji i doświadczenia stylowego” (rozdział *Oswajanie natury*). Poetycka rejestracja okazuje się przecież ujęciem interpretacyjnym, w pewnej mierze – a to właśnie pole dla badawczych rozpoznań – „inscenizującym” samą rzeczywistość.

Opublikowana praca nie oznacza bynajmniej rozstania Hurnikowej z twórczością Jasnorzewskiej. Emigracyjnym wierszom poświęciła ona szkic w książce zbiorowej *Znajomym gościńcem*, sygnalizując główne cechy – przez badaczy traktowanego raczej surowo – wojennego okresu twórczości poetki; w innym miejscu powróciła do „kobiecego wymiaru” tej poezji (*Liryka miłości – liryka pamięci* w tomie *Kocham, więc jestem*).

Autorka *Natury w salonie mody* wysoko lokalizuje twórczość „rewelatorki miłości” w Dwudziestoleciu, pisząc o „świetnych estetycznie rezultatach, „wysokim kunszcie artystycznym”, akcentując odrębność i oryginalność poetyckiego ujęcia.

Niewątpliwie Pawlikowska ma zapewnione miejsce na Parnasie. Zawodowi krytycy bardzo szybko zrekompensowali pisarce gorycz pierwszej recenzji pióra Ostapa Ortwina, przeznaczającej tomik *Niebieskie migdały* jedynie do „zawijania karmelków nadziejących marcypanami lub kręcenia papilotów przy rannej toalecie”. O *Pocałunkach* pochlebnie wypowiedzą się nawet awangardyści – Anatol Stern i Tadeusz Peiper. Dziś, jak sądzę, docenić możemy widoczny przede wszystkim w miniaturach dar analitycznego (jak w sztuce fotografii – migawkowego) gromadzenia i zestawiania „okruchów świata”. Właśnie w lapidarnych tekstach współtworzących cykle (na przykład *dancing – karnet balowy*) okazywała się Pawlikowska niezwykle sprawną – i świadomą funkcjonalizacji środków sztuki słowa – poetką. Bezdyskusyjny zaś sukces czytelniczy potwierdza sprzedaż kolejnych wznowień wyborów wierszy tej – jak pisał Julian Tuwim – „staroświeckiej młodej pani z Krakowa”.

ELŻBIETA HURNIKOWA: *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Warszawa 1995.

## Dwa razy o Broniewskim

### „Suma intelektu” i „śmietnik umysłowy”

„Przez lata skrywany, czasami tylko reglamentowany »Pamiętnik« Władysława Broniewskiego, zdążył obrosnąć legendą. Trudno się dziwić, ponieważ dotyczył poety, którego wiersze stanowiły żelazny repertuar wszystkich oficjalnych świąt” – pisze we wstępie do opracowanej przez siebie edycji Maciej Tramer. W wydaniu z 1984 roku, w *Przedśłowiu* Wandy Broniewskiej, znalazła się uwaga o publikacji „bardzo rozszerzonych zapisów z »Pamiętnika«” (ingerencje były tu zaznaczone). Niewiele widzieliśmy odśłon tekstu – w latach sześćdziesiątych na łamach „Polityki”, „Miesięcznika Literackiego”, „Poezji”, w roku 2010 ukazało się tłumaczenie rosyjskie. Teraz otrzymujemy pełną wersję not Broniewskiego z lat 1918–1922, opatrzoną – przygotowanymi przez Macieja Tramera niezwykle sumiennie – obszernymi przypisami, które deszyfrują odniesienia biograficzne, literackie, polityczne.

Przywiązanie Broniewskiego do notatnika, rozpatrywana w aspektach psychologicznych potrzeba i konsekwencja, okoliczności historyczne – to wszystko robi wrażenie: „Gruby zeszyt razem ze swoim autorem przeszedł i przetrwał w oficerskiej raportówce sporo pierwszoliniowych walk z czasów wojen z Ukraińcami, Litwinami i Rosjanami”. Bez wątplenia walk krwawych, podczas których myślał o ocalaniu tego emocjonalnie koniecznego skryptu. Zawiera on 661 stron, 44 pozostały niezapisane. Edytor zwraca dziś uwagę na genologiczny status zapisków Broniewskiego – to, rzecz jasna, nie pamiętnik, lecz dziennik. Różnica kolosalna, opozycja

(zawodnej przecież) pamięci i (niegubiącego faktów) doznania terażniejszości. I w jednym, i w drugim przypadku w grę wchodzić może „selekcja materiału”, także myśl o czytelnicznym gremium, potencjalnym druku części lub całości. *Pamiętnik* był jednak materiałem przeznaczonym dla niewielkiego grona „wybranych” (we wstępie przywołane są słowa Lesława M. Bartelskiego, który pisał, że to „chwilowa depresja” i „niewątpliwa chandra” skłaniały Broniewskiego do sięgnięcia po zapiski).

Broniewski splata rozmaite wątki swoich doświadczeń: wojennych, twórczych, tych związanych z obecnością kobiet, pragnieniem zaistnienia w środowisku literackim. Gdziegdzie pojawią się uwagi autotematyczne, notatki o sposobie utrwalania twórczości własnej. Te eksplikowane bezpośrednio i te „podskórne”. Efektowny wydaje się na przykład obraz „dzielnicy fabrycznej” z kominami, turbinami, młotami, dymem, iskrami, parą. Czytamy i widzimy: „Nagie kominy fabryczne czatują jak las szubienic i kłębam dymu urągają się błotu i nędzy”, „Jęczy żelazo, opiera się, grozi, syczy – czerwienieje jak krew i rozlewa się blade, bezsilne... Oszałały zębate maszyny... U ich stóp pełza człowiek... Niewolnik...”. Co ciekawe, Broniewski zaznacza, iż planuje obrazy te dopiero ująć w poetycką formę: „Przekonałem się, że pisząc wiersz, najlepiej jest prozą skreślić sobie schemat, aby móc oddać całkowity plód fantazji. Nieraz pisząc wiersz, utknę na jakimś rymie i ucieka mi myśl przewodnia”. Zapewne wielu spontanicznych liryków impresjonistów, myśląc o swoim warsztacie pisarskim, sporządziłoby tutaj „raport rozbieżności”. Broniewski chce być autentyczny, dbać o siłę poetyckiego wyrazu, w *Pamiętniku* jednak odsłania też inne oblicze:

– Czemu, gdy białe kwiaty na drzewach zawisną,  
gdy się ziemia cudownie szczęściem rozzieleni,  
jakieś łzy zapomniane do oczu się cisną  
i tęsknię za cichością umarłej jesieni?...  
Czemu to niebo jasne do duszy nie spłynie,  
czemu jej nie owionie w swą taflę błękitną?...

To fragment wiersza *Czemu* zamieszczony 1 maja 1920 roku. Frazy takie utrwał w batalionie. Można zresztą dziś sięgnąć do *Poezji zebranych* (tom 1. uwzględnia teksty z lat 1912–1925) i ujrzeć je w swojej bliskości, oczywiście ze świadomością rodzącej się dopiero wrażliwości adepta pióra, a zatem także historycznoliteracką wyrozumiałością, o którą – jak sądzę – może nie być łatwo. 16 lutego 1920 roku – a takie momenty na twórczych ścieżkach również są istotne – wyznaje: „Próbowałem coś pisać – jak z kamienia”.

We wspomnianej, cenzurowanej edycji Feliksa Lichodziejska pisała o „pełnych ekspresji opisach stoczonych bitew”. Wyczujemy w tych bitewnych opisach dynamikę, niekiedy pojawia się detaliczny zapis wojskowych działań (właśnie – gwarantowany dziennikową skrupulatnością). Mogą one sąsiadować... ze świadectwami słabości do kobiet. Młody Broniewski, pragnący miłości, zapisuje nawet swoje „złote myśli” w rodzaju: „Kobieta, która nie jest ładną, powinna być rozumną, inaczej jest nieznośną”, „Kobiety brzydkie, lecz rozumne, są jednak sympatyczne, o ile pozbędą się kokieterii” (29 października 1918 roku). Książkę uzupełniają fotografie portretowe, zbiorowe, tu znajduje się kopia dwóch stron konspektu Wandy Broniewskiej, sporządzonego do pierwszego wydania *Pamiętnika*, między innymi z konkretnymi uwagami o fragmentach przeznaczonych do usunięcia (przykładem „usunąć zdanie zaczynające się od słów: »Według mnie, rząd nie powinien...«”).

6 listopada 1918 roku Broniewski notował: „[...] w księdze tej, która oby była sumą mego intelektu, pragnę umieścić nieco z dawniejszych moich »arcydzieł«”. W ostatnim zapisie z 31 grudnia 1922 wyznaje:

Od dawna już miałem zamiar zakończyć pisanie tego „śmietnika umysłowego” – brakło jedynie jakiegoś zakończenia, czegoś, co by zharmonizowało wszystko w pewną całość. Ostatnio pisywałem rzadko – nie byłem usposobiony do wywnętrzania się na papierze, i z wielu rzeczy zachodzących we mnie niejasno sprawę sobie zdawałem.

Kokieteria? Chyba nie. Zaraz zaakcentuje rolę swoich kontaktów z „Żydkami” kręgu „Nowej Sztuki”, którym zawdzięcza artystyczne oświecenie, wejście w świat artystycznej rewolucji (fascynacja Włodzimierzem Majakowskim), odnotuje wydarzenia polityczne (odejście Józefa Piłsudskiego, zabójstwo Gabriela Narutowicza), poinformuje o swojej przynależności do Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej (z przypisu dowiemy się, że został skreślony z listy członków, gdyż nie uczestniczył w pochodzie pierwszomajowym).

Notatki poety zamyka uwaga-wyznanie związana ze *Snobizmem i postępem* Stefana Żeromskiego, z kwestią powielania wypracowanych już literackich wzorców. Władysławowi Broniewskiemu zdarzy się wybić na literacką niepodległość, dotrzeć do oryginalnej, osobistej formy poetyckiego wyrazu. *Pamiętnik* jest lekturą opalizującą wartością zapisków, którym – także z myślą o kolejnych etapach biografii poety i „czasach trudnych” Rzeczypospolitej – trzeba się przyjrzeć.

## Trakty Broniewskiego

Władysław Broniewski był i pozostanie poetą. Maciej Tramer „ostrzega” czytelnika już we wstępie do edycji publicystyki tego twórcy:

Było to pisarstwo niedoniosłe, drugorzędne, czasami – jak napisał kiedyś jego autor – „literatura zawadzająca poezji” – i byłoby błędem chcieć zobaczyć w tych utworach coś więcej, niż w nich jest. Artykuły, felietony, reportaże, recenzje, ale również oficjalne przemówienia i wystąpienia miały charakter publikacji doraźnych, których aktualność dawno minęła.

Wstęp odnotowuje fakty z publicystycznej biografii Broniewskiego. Rozpoczęło ją współredagowanie gimnazjalnego pisemka „Młodzi Idą!”, potem była funkcja sekretarza „Nowej Kultury”, sekretarza „Wiadomości Literackich”, praca w „Dźwigny”, „Miesięczniku Literackim”, „Przeglądzie Spo-



lęcznym”. Zwracam tu uwagę na wyzwania zawodowo-organizacyjne – kolejne tytuły czasopism w naturalny sposób wyznaczały etapy i konsekwencje ideowego wyboru.

Zbiór otwierają *Publikacje wczesne* – do czterech tekstów z 1914 roku dołączono niepublikowany szkic (*O sytuacji poezji w Polsce*), napisany prawdopodobnie w roku 1924. Przeczytamy w nim oznajmienie: „Tomy poezji to dział tylko bardzo znanych poetów, względnie grafomanów, którzy zawsze mają pieniądze na własne wydawnictwo” (autor podaje przykład Witkacego z pustymi kieszeniami, który pragnie wydawać czasopismo). Słychać więc charakterystyczny głos estetycznego i – „nierozrwalnie” – społecznego sprzeciwu nowej sztuki.

Dział drugi zestawia recenzje tomików, prozy, powieści, utworów scenicznych z lat 1924–1939. Autor pisze między innymi o Włodzimierzu Majakowskim, Jacku Londonie, Karolu Irzykowskim, o sześciu rosyjskich tłumaczeniach *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, o Józefie Wittlinie, Julianie Tuwimie, Julianie Przybosiu, Stanisławie Młodożeńcu, Janie Brzękowskim, Brunonie Jasińskim. To jedynie niektóre nazwiska – pisze o „starych” i „młodych”, twórcach stąd i ze świata, potrafi zmierzyć się z utworami „na poważnie” (co istotne: w przestrzeniach poetyki, ideologii, polityki), ale ma też do wykonania zadania popularyzatorskie. Przy okazji, niejako w antrakcie pracy krytycznej, recenzent może się zająć „klasycznym niedołęstwem poetyckim” – przykładem tekst *U furtki do „książek najgorszych”*, którego autor – by tak rzec – hasa sobie lekturowo między produkcjami Xaverego Glinki („ma podobno jedwabną piżamę i błękitną kanapę, – w ogóle jest (ho! ho!) per-wer-syj-ny!...”) czy Zygmunta Nardycza („[...] spojrział tu i ówdzie, słyszał lub czytał to i owo, rozumiejąc piąte przez dziesiąte, i nie wiadomo dlaczego uważa się za dramaturga. A dajże pan spokój!”).

Kilka not w ramach cyklu zamieszczonego na łamach „Nowej Kultury” z 1924 roku Broniewski poświęcił kinu, uznając jego wyższość nad możliwościami środków teatralnych. Nie są to próby dogłębnych analiz, lecz impresje dotyczące między innymi estetyki filmu, scenariuszowych rodzajów, walki

„o dobre kina robotnicze”. Dobrze natomiast wypada recenzja *Gabinetu doktora Caligarego* z uwagami o ekspresjonistycznych dekoracjach, ruchu i roli fantastyczności („fantastyka treści wymaga fantastyki formy”).

Uwagę czytelnika zwróci zapewne, napisany po śmierci Sergiusza Jesienina, opublikowany w 1926 roku przez „Wiadomości Literackie”, szkic inicjowany sugestywnymi zdaniami-frazami:

Jak świece zapalone na wietrze, krzywym, bolesnym płomieniem spalają się serca poetów. Jak pijane statki rozbijają się o brzegi zwyczajnej ziemi, żeby głęboko osiąść na dnie rzeki naszego życia. [...] i tylko czasem drżymy pod palącym oddechem liryki, która jest piękną gruźlicą duszy.

Wskazując w jednym z jego fragmentów *Pugaczowa*, Broniewski przekonuje, że poemat dramatyczny, „napisany przepięknym językiem, zaczarowany najczystsza liryką, jest jednym z najświetniejszych dzieł poezji rosyjskiej”. Edytor omawianego tomu podkreśli z kolei, iż przypominany tekst jest „najlepszym publicystycznym wystąpieniem autora *Wiatraków*”. Tak, to świadectwo fascynacji wyobraźnią, wizyjnością, kolorystyką lirycznych obrazów i biograficznym wymiarem drogi ku śmierci.

Na część ostatnią, czyli *Publicystykę powojenną*, składają się *Komentarze i przedmowy, Szkice i artykuły, Wystąpienia*, wreszcie – *Odpowiedzi na ankiety i wywiady*. Zauważmy, tytuły tekstów są krótkie, konkretne, „funkcjonalnie” unikają konceptu, efektownej metaforyzacji (przykładem: *Z poezją po Polsce, Przemówienie o Mickiewiczu, Przemówienie o Mickiewiczu w Mińsku, Po przemówieniach Władysława Gomułki*). Oprócz *Grecja krwawi* jeden tytuł nosi sygnaturę odmienności – *Śmierć olbrzyma*. Wybrzmi tutaj rozpoznawalny ton czasu:

Bądźmy silni w obliczu śmierci Józefa Stalina. [...] Geniusz Lenina zapalił wielkie światło rewolucji październikowej, skupił i natchnął masy proletariackie Rosji, stworzył ostoję komunizmu w skali światowej. Uczniem, towarzyszem i kontynuatorem jego walki i myśli twórczej był Józef Stalin. [...]

Nie żalem Norwidowego rapsodu, ale pieśnią nadziei niechaj  
poezja nasza żegna Wodza kroczącej w przyszłość ludzkości.

Oto Broniewski, którego rangę – uogólnił Tadeusz Bujnicki  
we wstępie do edycji wierszy w Bibliotece Narodowej – „coraz  
widoczniej określa dramatyczny kształt jego biografii twórczej”.

W pracowni pisarza znaleźliśmy się już w części międzywo-  
jennej. Wtedy mówił oczywiście o planach wydawniczych, cen-  
zurze, urzędzie śledczym, prokuraturze. W 1927 roku wymie-  
niał cenionych przez siebie pisarzy obcojęzycznych, choćby  
Williamsa Szekspira, Miguela Cervantesa, Charles’a Budelaire’a,  
Jeana Arthura Rimbauda, Guillaume’a Apollinaire’a, Włodzi-  
mierza Majakowskiego i Włodzimierza Lenina – „wielkiego  
poetę faktów”. W wypowiedziach powojennych wyczuwamy już,  
ze świadomością konwencji tego rodzaju ankiet, swego rodzaju  
poetykę wyznania: „Najbardziej odpowiada mi przeżycie okresu  
cięży poetyckiej, po czym piszę wiersz prawie bez poprawek”  
(1958), „Piszę mało, piszę trudno, zastanawiam się nad formą  
i w ogóle moją poetyką” (1959), „Planowanie poetyckie jest  
rzeczą nierealną. Poeta ma czasem takie szczęście, że napisze  
wiersz, ale kiedy i jak, to tego nie wiadomo”, wreszcie – „Kilka  
dni temu skończyłem 63 lata i myślę, że moja twórczość nie-  
prędko się skończy” (1961).

Cóż, skoro trzeba było podążać traktami kolejnych „ofi-  
cjalnych” artykułów, następnych przemówień – Władysław  
Broniewski pisał. Powtórzę zatem – trwał będzie poeta...

WŁADYSŁAW BRONIEWSKI: *Pamiętnik*. Wydanie krytyczne.  
Oprac. z rękopisu, wstęp i komentarz MACIEJ TRAMER.  
Warszawa 2013.

WŁADYSŁAW BRONIEWSKI: *Publicystyka*.  
Oprac., wstęp i komentarz MACIEJ TRAMER.  
Warszawa 2016.

## Linie modernizmu

Jan Błoński akcentował niegdyś przeciwstawienie poezji eksperymentującej i mowy, oznaczającej „zdolność sumowania doświadczeń ludzkich, w pierwszym rzędzie językowych”. Wstępne partie książki Barbary Sienkiewicz przypominają o tym ujęciu, ukazującym pięćdziesięciolecie polskiej poezji XX wieku w biegunowym układzie: Przyboś – Miłosz. Dostrzegając istotę krytycznego modelu sprzed lat, autorka stwierdza, że punktem centralnym jej pracy będzie odniesienie do kategorii rewelacji i repetycji. Badawczy cel rysuje się zatem wyraziście: oto przybliżenie opozycji awangardowego eksperymentu oraz spojrzenia wstecz, czyli powrotów do tradycji, zakorzeniających sztukę słowa w historii. Wszak z jednej strony obserwujemy zerwania, idee nowatorstwa (w przypadku Wielkiej Awangardy powiedziałbym nawet o syndromie laboratoryjnego pragnienia odkryć permanentnych), z drugiej – aktualizacje słownika tradycji, rozbudowywanie haseł dla kolejnych pokoleń odbiorców. Awangardowa rewelacja postrzegana będzie w perspektywie poznawczej (percepcyjnej) i artystycznej, sama repetycja jest natomiast ważna w kontekście przełamania opozycji przez postawangardystów.

Autorce książki zależy na „pokazaniu dwóch odmiennych sposobów stwarzania poetyckiego wizerunku rzeczywistości, zarazem – pośrednio – roli języka w tym procesie”. Twórczość Czesława Miłosza zostanie poza obszarem szczegółowych analiz, a książka poświęcona będzie trzem innym osobowościom współczesnej kultury: Julianowi Przybosiowi, Władysławowi Strzemińskiemu i Zbigniewowi Herbertowi. Jak widać, podtytuł nie skrywa – wbrew przyzwyczajeniom do podobnie

nazywanych syntez – panoramy mnogich zjawisk literatury stulecia, przemieniającej się w rejestr tytułów, nazwisk, orientacji. Po rozważaniach o rozróżnieniach Gottholda Ephraima Lessinga i korespondencji sztuk, w części pierwszej pojawiają się: „Prawda widzenia” Strzemińskiego w poezji i szkicach Przybosia, dalej Strzemiński, Przyboś i konstruktywizm, wreszcie Poezja z „freudowskiego pnia” – w orbicie sporu o polski surrealizm. Przeglądamy się zatem dwóm najważniejszym nurtom międzywojennej awangardy: konstruktywistycznemu oraz „wyobraźni wyzwolonej”. Część drugą współtworzą przemyślenia dotyczące estetyki Herberta, „form gotowych”, będących materiałem lirycznego przetworzenia, także szkic „filozologiczny” *O wielorybie*, który usatysfakcjonuje ceniących lekturą erudycję mikroanalitików.

Sienkiewicz podąża ważnym traktem, prowadzącym do opisu modernizmu z perspektywy sztuki widzenia.

Poezja jest [...] sztuką widzenia, podlegającą prawu historycznej ewolucji. Zmienia się wraz ze zmianami świadomości – musi sprostać nowemu, poszerzającemu się doświadczeniu poznawczemu człowieka. Jej celem jest przecież zmierzanie do prawdy, tak w sensie doświadczenia zbiorowego, jak jednostkowego, podmiotowego

– pisze badaczka, w narracji „filtrując” wywód Strzemińskiego. Sama zwraca uwagę na wchłonięcie przez szkice Przybosia tekstów autora *Teorii widzenia*. Fascynacja ta odsyła zresztą do późniejszych, zorientowanych awangardowo wystąpień, ale i realizacji neoawangardy. Podobne odniesienia będą czytelne, jeśli powrócimy do źródeł, choćby – jak czyni Sienkiewicz – krystalizującej się teorii Strzemińskiego czy „podmiotowo-przedmiotowego” sporu Przybosia z Peiperem. Owszem, tezy Strzemińskiego konfigurowane z Peiperowską racjonalizacją sztuki jeszcze odżyją (choćby w programowym wystąpieniu katowickiej grupy Kontekst), lecz wskazanie i opis trwałych realizacji praktycznych wciąż pozostają wyzwaniem. Poszukując adekwatnych form zapisu „obrazu świata”, powojenna poezja musiała zresztą porzucić awangardowe imperatywy,

a dla najmłodszych poetów owe kryteria będą już miały znaczenie historyczne.

Myśl awangardy wędrowała między pragnieniem autonomii a koniecznością służby społecznej, między konceptualizacją, pojęciowością a konkretyzacją (przy uwzględnieniu granicy odtworzenia w postaci *ready mades*). Likwidację przeciwstawienia rewelacji i repetycji, postępu i ciągłości dostrzega Sienkiewicz w opcji postawangardowej. Oprócz Herberta wymieni więc Tadeusza Różewicza, Czesława Miłosza, Wisławę Szymborską, Stanisława Grochowiaka, Mirona Białoszewskiego, przywołując *Barbarzyńcę w ogrodzie*, stwierdzi:

[...] nic bowiem wymowniej nie świadczy o trwałości dzieł ludzkich i dialogu cywilizacji niż spotykany nagle i nieopisany w przewodnikach renesansowy dom, zbudowany na rzymskich fundamentach z romańską rzeźbą nad portalem.

Powiedzmy i tak: gdy podobieństwa triumfują, odradza się „samowiedza kultury”, a wraz z nią odradzają się kody komunikacji, uzależnione od miejsca obecności współczesnego artysty.

Problem pozorów i pewności nabiera znaczenia uniwersalnego, skoro mierzy się z nim nie tylko eksplorator lingwistycznych mikroświatów. Na pytania o sposoby uchwycenia świata, istotę postrzeganej rzeczy (w *Studium przedmiotu* Herbert notował: „Drewnianą kostkę można opisać tylko z zewnątrz. Jesteśmy zatem skazani na wieczną niewiedzę o jej istocie. Nawet jeśli ją szybko przepołowić, natychmiast jej wnętrze staje się ścianą i następuje błyskawiczna przemiana tajemnicy w skórę”) padały oczywiście rozmaite odpowiedzi, po latach musimy odzyskać najważniejsze. Cenne są zatem prace takie jak ta, odnajdujące porządki w obliczu znaczących przewartościowań kultury. Barbara Sienkiewicz stara się uchwycić procesualność zjawisk w punktach przekształceń modernistycznego paradygmatu. Gdy mowa o odzwierciedleniach poetyki, liczy się analiza symbolizujących intencji i spełnień (wiersze Zagórskiego, Miłosza, Herberta), skuteczna dzięki intertekstualnemu „śledztwu” filologa. A kwestie adekwatności słowa, prawdy

przekazu, obrazującego świat gatunku, przekraczania schematów komunikacji – będą powracały. Uświadomiwszy sobie wagę aktualizacji „teorii widzenia”, trzeba o nich pamiętać, zwłaszcza gdy poruszamy się w magicznym kręgu mitów nowoczesnej kultury – pośród utopijnych złudzeń i nader częstych rozczarowań.

BARBARA SIENKIEWICZ: *Między rewelacją a repetycją.*  
*Od Przybosa do Herberta.* Poznań 1999.

## Awangardowe rodowody

Od prawie dwudziestu lat futuryzm polski przestał być zjawiskiem dyskryminowanym, czy też – łagodniej rzecz ujmując – traktowanym marginalnie i fragmentarycznie w naszych badaniach naukowych. Szczególnie lata siedemdziesiąte przyniosły wartościowe prace poświęcone inicjatorom awangardowych przeobrażeń i – w dalszej kolejności – próby syntetycznych ujęć eksperymentalnych dokonań całego międzywojnia. Wśród nieocenionych filologów przewodników znaleźli się wówczas między innymi Edward Balcerzan, Grzegorz Gazda, Zbigniew Jarosiński, Tadeusz Kłak oraz Helena Zaworska. Wkrótce dołączyli literaturoznawcy najmłodszych pokoleń. Przyznać trzeba, iż badawczy trakt często wiódł w nieznaną, a ścieżki – przy prowokacyjnych i nierzadko skandalizujących zabiegach twórców – kończyły się stromym urwiskiem. Zwłaszcza w przypadku futuryzmu i dadaizmu – nurtów radykalnie zrywających z poszanowaniem, zacnością i „bezpieczeństwem” kontaktu autor – odbiorca. Świadomość funkcjonowania literackiej legendy i możliwości autokreacyjnych zabiegów pisarzy musiała zatem ewidentnie wspomagać strukturalny warsztat historyków literatury, gwarantując „orientację w terenie”. Kwestię całą potwierdzają również najnowsze wyniki badań.

Książkę Jana Pieszcachowicza *Wygnaniec w labiryncie XX wieku* włączyć trzeba w obręb publikacji zmierzających ku ujęciom „przekrojowym” i syntetyzującym, to zresztą zbiór wcześniejszych szkiców zamieszczanych przez autora w prasie kulturalnej, od końca lat sześćdziesiątych począwszy. Większość spośród nich została wszakże opracowana od nowa i dostosowana do formuły książki. Otrzymaliśmy w konsekwencji zestaw



tekstów ukazujących źródła awangardy poetyckiej: od Anatola Sterna, Aleksandra Wata, Brunona Jasieńskiego, Adama Ważyka, Jana Brzękowskiego, Juliana Przybosia po Mariana Czuchnowskiego, Jerzego Zagórskiego, Józefa Czechowicza oraz – od kilku lat jakby już zapomnianego – Mariana Jachimowicza (debiutującego książką w 1957 roku). Prasowa proweniencja owych szkiców jest wyraźnie wyczuwalna. Zwracają przy tym uwagę lekkość i swoboda autorskiego wywodu. Pretekstem zaś do zajmowania się twórczością futurystów, poetów Awangardy krakowskiej oraz „trzeciego wyrazu” były kolejne edycje ich dzieł o charakterze „wierszy wybranych” bądź „zebranych”, zawsze przecież stwarzające okazję do krytycznego przeglądu i refleksji nad ewolucją dokonań lirycznych.

Autora *Wygnańca* interesują – co sam zaznacza – „przemiany postaw i poetyk pisarzy, uwikłanych w meandryczne dzieje Polski i świata, w dobiegającym końcu wieku XX”. Równocześnie deklaruje on odejście od „klasycznych” zasad periodyzacyjnych, chociaż – przynajmniej – trudno uniknąć dat przełomów historycznych, nadających kształt wykresom rewolucyjnych przemian twórczości artystycznej.

Choć polecić można całą książkę, to przede wszystkim dwa szkice zwracają w niej uwagę. Pierwszy z nich, opatrzony tytułem *W pogoni za „irrealną gwiazdą”*, poświęcony został liryce Anatola Sterna. Poezja autora *Futuryzji* ukazuje przy wnikliwym oglądzie niesłychaną dynamikę wewnętrznych przeobrażeń. Pieszczachowicz, skłonny do tropienia wszelkich antynomii, trafnie – chociaż, niestety, bardziej według zasady sygnalizowania zagadnień aniżeli wyczerpującej eksplikacji – przedstawia między innymi kwestie futurystyczno-surrealnych powiązań. Celnie wydobywa powojenne odwołania do eksperymentów i „sposobów widzenia” charakterystycznych dla Sterna, bo przecież – choć czas i dorobek dziejowy zdają się zacierać ślad – Tadeusz Różewicz, Stanisław Grochowiak i (tu postfuturystyczne kontynuacje nie ulegają wątpliwości) Miron Białoszewski powracali do prekursorskich dzieł „buntu totalnego”. Sugestie Pieszczachowicza, notabene badacza poruszającego się z dużą łatwością wśród tekstów i artystycznych

pretekstów, okazują się cennymi tropami, zmierzającymi ku naszkicowaniu węzłowych punktów linii rozwojowej polskiej awangardy. Zastanówmy się przy tym: czyż *romansu peru* Sterna nie zwiastuje tendencji „analitycznej” Białoszewskiego oraz – doprowadzając wywód do końca – doświadczeń twórców konkretystów spod znaku Stanisława Dróżdża?

Rekonstrukcja krytyczna Pieszczachowicza pokazuje – tak konsekwentnie pojawiające się w liryce Sterna – motywy ognia i pędu (problematyka futurystycznego dynamizmu). Trop „eksplozywności” może być – jak sądzę – pomocny w ukazaniu obszarów styczności ewoluujących struktur wyobraźni Wielkiej Awangardy: od Jankowskiego (tu drobna uwaga – zwiastun futuryzmu, o czym nie zawsze pamięta autor książki, miał na imię Jerzy, a nie Stanisław; błąd powtórzony został za szkicem o Sternie z 1971 roku) przez Przybosia, aż do Czechowicza i żagarystów. Byłby to zresztą szkic przemian estetycznych i światopoglądowych, znajdujących bezpośredni wyraz w transformacjach lirycznej metaforyki.

Druga rozprawa godna polecenia (także ze względu na trafność konstrukcji syntetycznego skrótu) poświęcona jest Julianowi Przybosiovi. Punktem wyjścia są tu – w Dwudziestoleciu raczej jednostronne, gubiące bogactwo poetyckich wątków – opinie krytyków. Interpretacyjny wywód natomiast skutecznie wydobywa aurę wtajemniczenia w twórczości Przybosia, rozpostartej między zachwytem nad nowoczesnością (rodem ze „Zwrotnicy” i z wcześniejszych manifestów futurystycznych) a sferą mistycznego doświadczenia. Przypomnieć wypada formułę Zbigniewa Bieńkowskiego: „Poezja Przybosia każdym wierszem stwarza się od nowa”. Poezja Przybosia, wreszcie w pełni udokumentowana przez Wydawnictwo Literackie drugim tomem *Pism zebranych*, jawi się jako awangardowość permanentna, jako nieustanna budowa i skutecznie ponawiana lingwistyczna re-wizja.

Awangarda potrzebuje wnikliwych badań i prac, które nie będą poprzestawać wyłącznie na zjawiskach z kręgu socjologii literatury. Trzeba podążać ku penetracjom „mikrokosmosu” języka właśnie i – w szerszej perspektywie – tworzywa nowej

sztuki, trzeba dokonywać analiz głębokich struktur świadomości twórczej, uobecniających się w kształtach nowatorskich tendencji artystycznych. Tendencji oddziałujących na siebie w mniej lub bardziej widocznych procesach interakcyjnych (chodzi tu także o aspekt intermedialności przekazu). Z destrukcyjnych zabiegów awangardowego tworzenia wyłania się bowiem swoiste uniwersum, w którym – poznawszy strategie artystycznych działań – musimy uświadomić sobie procesualny charakter zjawisk zespalających w ambitnym założeniu życie z nowoczesną sztuką.

„Przeszłość labiryntem / który prowadzi nie wiadomo dokąd” – lapidarnie stwierdził niegdyś Adam Ważyk. Dokonania XX wieku nieodłącznie nasuwają owe labiryntowe skojarzenia. Mnogość nurtów, tendencji, programowych sformułowań i – najczęściej odbiegających od nich – praktycznych realizacji. Oto materiał badawczy, który staramy się porządkować. Książka Jana Pieszcachowicza może być przydatnym przewodnikiem po labiryncie, do którego wkroczymy, podejmując lekturę i wyzwania awangardowych twórców. Przewodnikiem nie jedynym wszakże i z pewnością nie ostatnim, albowiem są to – przywołując raz jeszcze poetę „Nowej Sztuki” – „obrazy w rozsypce / luźne odcinki czasu nie do scalenia”.

JAN PIESZCACHOWICZ: *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z dwudziestolecia*. Kraków 1994.

## Trudno nie pisać manifestu

Manifest stał się częścią w procesie literackim, której ewolucję obserwować można na kolejnych etapach historycznych przeobrażeń. W romantyzmie był najczęściej przedmową, listem otwartym, mową okolicznościową; w pozytywizmie uprzywilejowano artykuł, recenzję, rozprawkę, portret literacki; modernistyczni programotwórcy z kolei (między innymi Stanisław Przybyszewski, Zenon Przesmycki, Artur Górski) do obszernego rejestru dołączają jeszcze artykuł wstępny. W dwudziestoleciu międzywojennym – a na tym okresie skoncentrował swoją uwagę Przemysław Czapliński w *Poetyce manifestu literackiego* – specyfika gatunkowych form obecności wyniknęła z przeobrażeń rynkowych, nowych form obiegu publikacji, odmienionej sytuacji nowoczesnego artysty. „Nie potszeba nam dla naszej sztuki pośredników. Sami potrafimy być jednocześnie jej twórcami, szezyćelami i wyznawcami” – oznajmiał Bruno Jasiński w znanym manifestie futurystycznym, „demokratyzując” literaturę, formy jej przekazu i – co dla wspomnianej sytuacji charakterystyczne – „neutralizując” pośrednictwo instancji krytycznych. Była to, znamienna i ważna dla dzisiejszych metakrytycznych rozważań, prowokacyjna deklaracja niezależności i bezpośredniości kontaktu z odbiorcą.

Przejrzyście, w obrębie rozdziałów – dychotomicznie, komponowaną książkę Czaplińskiego otwiera segment przynoszący odpowiedzi na pytanie o przyczyny międzywojennej popularności manifestu. Autor decyduje się najpierw na syntetyczne zarysowanie źródeł tej formy komunikacji, bez wnikania w nazbyt szczegółowe genetyczne dysertacje. Manifestowy kształt wypowiedzi odsyła do trzech typów instancji

nadawczych: władcy (przykładem dekret, odezwa), kościelnego hierarchy (encyklika), poszkodowanego obywatela (zażalenie). Z tej analizy „poziomów komunikacyjnych” – dowodzi autor książki – wynikają konteksty manifestu literackiego: prawny, święty, władczy.

O tych punktach odniesień warto pamiętać, czytając drugi, zasadniczy segment książki. W kolejnych rozdziałach Czaplński rozpatruje trzy wymiary manifestowej obecności. Najpierw „poetykę obwieszczania i agitacji”, w której wyraża się i określa odmienność własnej propozycji pisarza wobec innych – poprzednich (a któż zrobił to efektowniej od futurystów!) i współczesnych. Jak wiadomo, w podobnych przypadkach najczęściej obowiązuje zaimek „my”, po którym następują formuły w rodzaju „zwiastujemy”, „ogłaszamy”, „postanawiamy” – znaki performatywnej mocy aktu językowej komunikacji. Czaplński zwraca uwagę na zobowiązania: literackie (zatem realizacji wskazywanego manifestem modelu estetycznego), pozaliterackie (zapowiedź i plan działania), lekturowe (nakaz odczytania przesłania), manifestowe (ponawiania wystąpień w przyszłości). Badacz określi je mianem „mapy nieistniejącego państwa”, „marzeniem historycznoliterackim”, „labiryntem splątanych korytarzy”, zastanawiając się dalej „kogo” i „do czego” manifest zobowiązuje.

Drugi obszar rozważań przybliży „poetykę objawiania i skandalu”. Autor przygląda się wariantom „przepowiedni”, spośród których – jak stwierdza – zwycięskimi okazały się dwie odmiany proroctwa ostatecznego: szantaż apokalipsą („Przyjdzie niebezpieczeństwo, które polega na tym, że co zgniłe, zostanie zgładzone – nie jutro, nie za lat dziesięć, ale za wieki może, niemniej nieuchronne, straszne” – oto przykład ekspresjonistycznej zapowiedzi Jana Stura) i wola apokalipsy („Chcemy gruntownego przewrotu psychicznego, chcemy zapalić lonty, które wiodą do złóż dynamitu społecznej pracy i wyrzeczenia się” – pisał w „Żagarach” Henryk Dembiński). Tu – choćby w przywołaniach tekstów ekspresjonistycznych – wyraźnie akcentowane jest dziedzictwo romantycznych konwencji.

Wreszcie mowa o „poetyce objaśniania i demonstracji” dominującej w komentarzach, autointerpretacjach, wystąpieniach poetów ekspertów (analizy programów zamieszczano już wielokrotnie w rozmaitych szkicach monograficznych, towarzyszyły interpretacyjnym rozprawom). Dwudziestolecie – zauważa badacz, analizując konkretne przypadki –

traktować [...] można jako okres, w którym doszło do ostrego konfliktu pomiędzy koncepcją wiedzy o literaturze, dla której tekst jest jedyną podstawą procesu interpretacji, a wizją zaświadczoną w manifestach, wedle której autor, jako wyłączny nadawca znaczeń, jest jedynym znawcą procederów ich szyfrowania i deszyfrowania.

Interesująco przedstawia się też przegląd manifestów „artystowskich” – tekstów szczególnie dopracowanych stylistycznie, obrazowo, kompozycyjnie (przyjrzyjmy się przemyślanej w detalach retoryce *Nowych ust* Tadeusza Peipera), sytuujących czytelnika „w strefie jeszcze zewnętrznej względem poezji, a zarazem już nasyconej jej regułami”. Co znaczące: manifest tego typu – czytamy –

przynosił odmienną koncepcję nadawcy, był bowiem opatrzony podwójnym znakiem autorstwa: podpis i styl, imię nadawcy i imię prądu czy kierunku były tu nie tylko wypisane, lecz wpisane w porządek wypowiedzi.

Przemysław Czapliński starannie selekcjonuje manifesty, jakże bogaty, materiał egzemplifikacyjny, umiejętnie rozkłada interpretacyjne akcenty. Czasami wkracza w obszar socjologicznych uporządkowań, przede wszystkim jednak – strukturyzując zjawiska, z czego w niniejszym omówieniu wynika i moja skłonność do liczebnikowego ładu – przygląda się manifestowej tkance. Rok 1939 nie zamyka oczywiście dziejów manifestu literackiego, choć na nim urywa się narracja w książce. Warto byłoby przyrzeć się dziejom wojennym i powojennym związkom z kolejnymi cezurami i przełomami. Ciekawie – by zbliżyć się do naszej współczesności – wygląda

na przykład przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, restytuujący w artzinach formy *quasi*-futurystycznej odezwy. Zjawiska sztuki nowoczesnej nierzadko zarysowywano pogrubionym konturem. Jarosław Iwaszkiewicz ironicznie konstatował w „Skamandrze”: „[...] tylko szczypiąc i bijąc publiczność, można dziś szybkimi krokami dojść do trybuny, na którą zwrócone są oczy świata”. Dostrzegając stare, charakterystyczne chwytły, Karol Irzykowski pisał w „Przeglądzie Warszawskim” o „wzmocnieniu [...] amerykańskim tupetem i umiejętnością reklamy” bieżących produkcji. To opinie z początku burzliwych lat dwudziestych. Dziś, po wielu lekcjach „strategii skandalu”, potrafimy na szczęście spokojniej podejmować i oceniać owe wyzwania. Niestety, niektóre z awangardowych „pratekstów” nie zachowały się, nie dysponujemy choćby – jeśli w ogóle istniały – najwcześniejszymi manifestami futurystycznymi, które pisał Jerzy Jankowski (ich zbiorczą publikację *F. 24* zapowiadał w tomiku *Tram w popszek ulicy*), nie przetrwały choćby egzemplarze ulotki *Tak*, z którą ponoć wystąpili Anatol Stern i Aleksnader Wat.

Cóż, słusznie zauważał wiele lat temu Michał Chmielowiec: „Gdy mówi się o dążeniach, o obronie pewnych wartości, o walce o inne, o miłościach i niechęciach, trudno nie pisać manifestu”. Rzeczywiście, z wielu względów – o których Przemysław Czapliński zajmująco opowiada – bardzo trudno. „Prawdziwy kres manifestu literackiego nastąpi dopiero wtedy, gdy nikt już nie będzie się spierał o racje istnienia literatury” – tak oto wybrzmiewa w książce zdanie ostatnie, lecz nie jedyne pośród tych, które jeszcze o współczesnych manifestach wypowiemy.

## Strategie awangardy

Kawiarnia jako swoista „instytucja” wpisała się w życie literackie naszego wieku; kawiarnia i konkretny stolik – ten, przy którym artyści, spędzając długie godziny, „dają się widzieć”, ale też i kawiarnia, i stolik pojmowane – by tak rzec – „symbolicznie”. Salony literackie (z krakowskimi wyjątkami) właściwie odchodziły wraz z XIX stuleciem, nowa epoka zaś odmieniała formy życia kulturalnego. Nader szybko kształtowały się mechanizmy pisarskiego działania, dla którego istotnymi elementami funkcjonowania stawały się właśnie kawiarnie, także – stopniowo coraz większe – redakcje czasopism oraz sale spotkań autorskich.

W ów świat literackiej kawiarni (a szerzej: literackich sytuacji komunikacyjnych) wprowadza nas pierwszy szkic książki Tadeusza Kłaka – autora wielu cennych opracowań dotyczących awangardy literackiej dwudziestolecia międzywojennego. Publikacja ta powstawała praktycznie w ciągu całej dekady, najstarszy bowiem fragment ukazał się w roku 1979, ostatni zaś – w roku 1990. To dekada intensywnej pracy naukowej, znaczone publikacjami badacza w książkach zbiorowych, specjalistycznych periodykach, ale również czas prac edytorskich i druku książek własnych. Tadeusz Kłak jest autorem *Czasopism awangardy* – trudnego do przecenienia źródła wiedzy o publikacjach naszych eksperymentatorów od „Formistów” i „Nowej Sztuki” począwszy, po ostatni czasopiśmienniczy głos awangardy Dwudziestolecia – kwartalnik „Pióro”. Wcześniej była oczywiście książka *Czechowicz – mity i magia*, zbiór studiów i szkiców *Reporter róż*, potem publikacje *W krajobrazie Nałęczowa* oraz *Ptak z węgla*. To jedynie fragmentaryczne



przypomnienie, poczynione nieprzypadkowo. Kolejne tytuły, problematyzacje zagadnień w nich ujętych, kolejne realizacje badawczych przedsięwzięć – to wszystko bowiem prezentuje oblicze badacza – sumiennego archiwisty i dokumentalisty, znakomitego edytora i jakże konsekwentnego w realizacji zamierzeń historyka literatury.

*Stolikiem Tadeusza Peipera* powracamy oto do literackiego archiwum Tadeusza Kłaka, który to – wybierając socjologiczno-literacką perspektywę badawczego oglądu – deklaruje bezpośrednie odniesienie do „społecznego aspektu awangardy jako formacji pisarskiej”. Opis zjawisk będzie tedy podporządkowany nadrzędnemu celowi – prezentacji strategii działania awangardystów, konfiguracji personalnych, sformułowanych planów – o ile, oczywiście, wynikały one z funkcjonowania w konkretnie pojętym literackim obiegu.

Prezentowane szkice współtworzą pewne bloki problemowe. Obszarem badawczej prezentacji stają się awangardowe dokonania „po futuryzmie”, a więc w fazie „konstruktivistycznej”. Najpierw pojawia się więc wspomniana już rozprawa o kawiarniach, salonach i wieczorach, po niej zaś dwie prace poświęcone „papieżowi awangardy” – Tadeuszowi Peiperowi. Tytułowy szkic książki odtwarza wizerunek poety wpisanego w teksty literackie, noty wspomnieniowe, pokazuje Mistra (którego uczniowie nie zawsze pozostali mu wierni) w kolejnych rolach, przedsięwzięciach. Szkic *Moja kampania recytatorska* prezentuje natomiast Peipera stratega wobec odbiorców, pisarza docierającego do czytelników i słuchaczy za pośrednictwem publikacji, spotkań autorskich, odczytów (słynnych *Nowych ust*) i dyskusji („oficjalnych” oraz kawiarnianych).

Następne części dotyczą dyskusji o najnowszej literaturze: pierwszej – wywołanej „skandalizującym” wystąpieniem Juliana Przybosia, i drugiej – prowadzonej przez tegoż poetę z Karolem Wiktorem Zawodzińskim. Kolejny segment to szkice poświęcone zjawiskom z obszaru Drugiej Awangardy: Awangardzie lubelskiej oraz wileńskiej. Książkę zamykają natomiast prace o Klubie Artystycznym S i awangardowej epistolografii.

Ważny wydaje się tutaj szkic *Wokół „Chamułów poezji”* Juliana Przybosia, poświęcony głośnemu swego czasu „ekscesowi krytycznemu”. Tekst Przybosia publikowany w pierwszym numerze drugiej serii „Zwrotnicy” poddany zostaje wnikliwej analizie – w najistotniejszych kontekstach. Młody poeta awangardowy występował przeciwko trójce „folklorystów” symbolizujących odchodzącą epokę literacką: Janowi Kasprowiczowi („ordynarność połączona bluźnierczo z tematami świętymi”), Emilowi Zegadłowiczowi („bezwstydnny skatolog Ewangelii”) i Józefowi Wittlinowi („w nudnych wierszach, urozmaiconych błędami gramatycznymi, sili się na apokaliptyczną grozę”). Kłak deszyfruje strategię autora *Sponad*, wiążąc ją słusznie z wcześniejszą ofensywą Peipera prowadzoną – jak pamiętamy – w imię nowoczesności. Wskazuje nadto Przybosiove „błędy perspektywy”, odkrywając artystyczne złudzenia współpracownika „Zwrotnicy”. Cenne uzupełnienie stanowi część szkicu o charakterze przeglądownym, odnotowująca reakcje na publikację w „Zwrotnicy”. Tekst Przybosia przypomniany zostaje w obszernych cytatach, a skoro poeta go nie przedrukował, funkcjonował w omówieniach, nie przemawiając – jakże futurystyczną w formie (inna sprawa – w jakim stopniu sprawiedliwą i uczciwą w obrębie strategii prowokacji) – ekspresją słowa, rozprawiającego się z „widmami przeszłości”.

Szkice o Awangardzie lubelskiej i Żagarach to – odnoszę wrażenie – syntetyczne szkice do monografii. Badacz znakomicie rekonstruuje zjawiska z tych dwóch, przynajmniej: zróżnicowanych wewnętrznie, obszarów. Awangarda lubelska zaprezentowana jest przez pryzmat zjawisk wpisanych w trzy komplementarne segmenty: grupę Reflektor, krąg poetycki Józefa Czechowicza i (po 1931 roku) krąg Józefa Łobodowskiego. Cenne jest zwrócenie uwagi na fakty literackie, które niejednokrotnie umykały naszej uwadze. Myślę tu o zjawisku „awangardy łódzkiej” – wciąż oczekującym na rzetelne wpisanie w mapę awangardy Dwudziestolecia. Kłak przypomina notatki prasowe i artykuły dotyczące związków Czechowicza z grupą Meteor, a nawet – akces połączenia (!) Reflektora z łódzką grupą. Ta szczegółowa prezentacja pokazuje „drugą awangardę”

w jej wewnętrznych zależnościach, przypomina strategiczne zamysły porozumień i – najczęściej jednak niespełnione – plany wspólnych działań. To wszak Czechowicz utrzymywał kontakty z Reflektorem, Meteorem, Kwadrygą, poetami „Linii”, on zorganizował „Najazd Awangardy na Warszawę”, w którym uczestniczyli twórcy z Lublina, Krakowa, Wilna i – jakże wówczas passeistycznej – stolicy. Szkic o Żagarach z kolei, ukazując „problematykę grupy literackiej”, włącza się w ten zarys ujęcia przemian awangardy lat trzydziestych.

Kontynuację podjętych wcześniej wysiłków gromadzenia awangardowego archiwum stanowią *Strategie epistolarne poetów awangardy*. Kłak opracował tomy *Materiały do dziejów awangardy* (1975) oraz *Źródła do dziejów awangardy* (1981), których wstępy i komentarze zyskały *de facto* rozwinięcie w tekście zamykającym książkę. Z pełną świadomością aspektów badania pisarskiej korespondencji sięga Kłak do listów Peipera (tak naprawdę znamy ich wciąż niewiele, część opracował Janusz Kryszak w 1982 roku), Jalu Kurka, Jana Brzękowskiego, Stanisława Piętaka i wreszcie – Lecha Piwowara. Badacz zauważa, iż awangardowa epistolografia

służyła [...] przede wszystkim zachowaniu więzi wewnątrzgrupowych oraz podporządkowana była nadrzędnej strategii grupy. Zapewnienie spójności grupy miało wszakże znaczenie dla członków Awangardy krakowskiej ze względu na jej personalne i przestrzenne uwarunkowania.

Ta korespondencja pozwala nam poznać i wyjaśnić wiele kwestii związanych z funkcjonowaniem czasopism i tworzeniem własnego rynku wydawniczego awangardy. Można przypuszczać, iż do tych epistolograficznych zagadnień Tadeusz Kłak nie raz jeszcze powróci, publikując zbiory korespondencji naszych awangardystów.

Realizacje badawcze autora *Stolika...* mają charakter integralny, kolejne szkice imponującego dorobku uznać trzeba za dopełniające się segmenty całości. Tadeusz Kłak przyzwyczaił nas już do swego toku skrupulatnego wywodu, do archiwalistycznego bogactwa materiału źródłowego, wciąż zdumiewa

wyrywanych niepamięci detalami, precyzją i erudycją. Gdyby przyjąć, że istotność poczynionych ustaleń weryfikuje w naukowej praktyce obecność (choćby jako punktu odniesienia) w przywołaniach i odwołaniach późniejszych realizacji badawczych, to znaczna część dorobku krytycznego Kłaka zbliżyła się do formuły kanonu. Trudno dziś wyobrazić sobie jakkolwiek pracę o Czechowiczu bez rozpoznań i interpretacji tego badacza. Muszę przyznać, że szkice z omawianej książki wiele rzeczy po prostu przypominają, wiele wszakże odślaniają w szczegółowych ujęciach, potwierdzając konieczność systematyzacyjnych wysiłków i wysoką ocenę osiągniętych rezultatów.

W 1937 roku Lech Piwowar notował: „Stolik w peiperowni, okrągły stolik, przy którym przegadało się wiele lat, przy którym, jak każdy uczeń, zbierało się i pochwały, i nagany, ten stolik już nie istnieje. Nie ma już stałego miejsca rozmów”. Historia tego konkretnego stolika zamknęła się definitywnie, przetrwała wszakże w przekonaniu o wartości dokonań tamtego czasu. Nie tylko dzieł literackich, także samych planów, autokreacyjnych gestów, wielkich i małych mistyfikacji zapisanych we wspomnieniach. Uświadomienie sobie konieczności strategicznego działania to dla pisarza doby nowoczesności, pisarza „z biografią”, początek gry, tak jak sam akt stworzenia dzieła. Pewne jej reguły pokazuje w planie konkretów i socjologiczno-historycznego uporządkowania omawiana książka.

Tadeusz Kłak zaprasza nas zatem do stolika Peipera. Zapewniam: warto się przysiąc, a może nawet (lecz już z konkretnymi wierszami i tomikami) – bywać tu stale...

TADEUSZ KŁAK: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy.*  
Kraków 1993.

## Ogród świata...

Gdy w podtytule polonistycznej książki odnajdujemy formułę „studia i szkice”, możemy być pewni, iż złożyły się na nią teksty pisane przez autora w ciągu (co najmniej) kilku lat, najczęściej publikowane już w periodykach, bądź też – w przypadku wydawnictw zbiorowych – teksty autorów podporządkowane (choć nie zawsze) nadrzędnemu tematowi. W sytuacjach tych istnieją nadto dwie możliwości: albo otrzymujemy publikację typu *miscellanea*, albo książkę sproblematyzowaną.

*Ogród świata...* Tadeusza Kłaka sytuuje się gdzieś „pomiędzy” wspomnianymi klasyfikacjami. Zawiera sześć tekstów publikowanych w latach 1979–1994, wyraźnie różnorodnych, albowiem przeznaczonych do książek o odmiennym charakterze (prace naukowe, wstępy do edycji utworów). Dokonując wszakże wyboru, autor zgrupował je parami w trzech segmentach, tworząc – w poszukiwaniu książkowego „ładu” właśnie, wbrew najprostszej zasadzie *varia* – pewien uspojnający układ. W części I czytamy więc szkice poświęcone utworom prozatorskim Marii Kuncewiczowej i Józefa Czechowicza, w części II pojawiają się rozważania „stematyzowane” zagadnieniem sztuki filmowej (o Czesławie Bobrowskim i Janie Brzękowskim), wreszcie w segmencie III – dwa szkice o poezji Brzękowskiego oraz Józefa Łobodowskiego.

Dla tych, którzy nazwisko Tadeusza Kłaka kojarzą wyłącznie z publikacjami poświęconymi awangardzie, tytuł książki pobrzmiwał będzie nieco „klasycyzującym” tonem. Wyjaśnijmy od razu – funduje go pierwszy szkic o Kuncewiczowej, która w *Odkryciu Patusanu* notowała: „[...] książki są częścią przyrody. Pełno w nich krajobrazów, ciał, nerwów, planet,

klimatów. [...] literaturom pięknym niech będzie wolno służyć naszym zmysłom”. Kłak przybliży specyfikę jej twórczości prozatorskiej w odniesieniu do cech twórczości skamandryckiej. Słusznie – metrykalnie należy pisarka do tej formacji, pierwsze opowiadanie opublikowała zresztą w „Pro Arte et Studio”, potem współpracowała z „Wiadomościami Literackimi”. Ten szkic ukazuje postawę pisarską Kuncewiczowej przede wszystkim w wymiarze epistemologicznym, wyodrębniając dwa nurty twórczości: rozpoznania tworzące jeden szereg zmierzają ku wnętrzu człowieka (*Cudzoziemka*), drugą część tworzą teksty dokumentujące wyjście „na zewnątrz”, w przestrzeń społeczną (*Dyżurny warszawski*). Wśród istotnych motywów tego pisarstwa (ogród, Arkadia, sztuka) szczególne miejsce zajmie dom pojmowany jako „dom-kotwica”, zakorzenie, stabilizacja (figura znacząca w odniesieniu do biografii pisarki). Drugi z tekstów I części poświęcony jest natomiast Czechowiczowi. Z pewnością twórca ten istnieje w świadomości czytelniczej jako poeta, mniej wiadomo o opowiadaniach i tekstach dramatycznych (Kłak opracowywał w latach 1972–1990 edycje jego liryki, prozy, dramatów i szkiców literackich). Badacz obserwuje ewolucję prozy Czechowicza od najwcześniejszych prób. Rzecz ciekawa: fragment szkicu poświęcony jest powieści Czechowicza, która... nie istnieje. Chodzi oczywiście o *Berło*, potencjalne *opus magnum*, wielokrotnie przez autora *nuty człowieczej* opisywane w korespondencji, zapowiadane i obiecywane do czasopiśmienniczego pierwodruku. Poeta mówi, iż powieść zniszczył, przy prozie wszakże pozostając, tej „z pogranicza snu i jawy”. Szkice części prozatorskiej są bardzo charakterystyczne dla „zachowań badawczych” Tadeusza Kłaka. Sfera socjologii literatury często stanowi tu układ odniesień i sprawdzeń dla interpretacji utworów. Dokładniej: w planie socjologicznym (po zgromadzeniu i rozpoznaniu faktów „zewnętrznych”) nadbudowują się dopiero plany analityczny oraz interpretacyjny deszyfracji tekstów literackich. Kłak bardzo często sięga przy tym do korespondencji i wspomnień, wyzyskiwanych umiejętnie, z pełną świadomością „korzyści i niebezpieczeństw” poszerzonej lektury.

W szkicu o Czesławie Bobrowskim, krytyku współtworzącym niegdyś program lubelskiego Reflektora, przedmiotem zainteresowania stają się dwa artykuły: *Imię X Muzy* (recenzja książki Karola Irzykowskiego) oraz *Film intensywny a literatura*. Te zapomniane teksty uznać można za głos w dyskusji dotyczącej sztuki filmowej. W postulatach samoistności i odrębności dzieła filmowego (puryfikacji) współbrzmiał on z awangardowymi refleksjami Tadeusza Peipera, Anatola Sterna, Leona Trystana o możliwościach kina. Do techniki filmowej odwoływał się bezpośrednio w poezji i prozie – stąd też jego obecność w tym „filmowym” bloku – Jan Brzękowski. Kłak koncentruje się na jednej tylko powieści pisarza – *Bankructwie profesora Muellera*, opatrzonej znaczącą specyfikacją genologiczną („powieść sensacyjno-filmowa”). Przedsięwzięcie z 1931 roku było nader ciekawe: okładka książki imitowała afisz reklamujący film (fotomontaż Henryka Stażewskiego), potem następowały strony tworzące „czołówkę”, uwzględniające informacje o tytule, dziele i „aktorach” (obok nazwisk bohaterów powieści pomieścił autor nawet fotosy). Z tej filmowej formy – przekonuje Kłak – wyłamuje się jednak głos narratora-pisarza (w sekwencjach nawiasowych ironicznie dystansującego się do zdarzeń). „Bankructwo” ma bowiem (sygnalizował tę kwestię Andrzej K. Waśkiewicz) charakter parodystyczny. Brzękowski bawi się oto artystycznymi konwencjami, między innymi powieści sensacyjnej i detektywistycznej. Wiele w tym utworze elementów scenariuszowych będących wskazówkami nie tyle nawet dla realnego reżysera, ile dla – stającego się „reżyserem” w trakcie lektury – czytelnika, komponującego własny „film wyobraźni”.

Wspólnym mianownikiem tekstów segmentu lirycznego będzie refleksja dotycząca kreacji bohatera poetyckiego. Dla poezji Brzękowskiego ważny jest kontekst sytuacyjny: związek z działaniami polskiej awangardy („Zwrotnica”, „Linia”) oraz sytuacja pisarza wybierającego pobyt za granicą. Interesująco wygląda tu rekonstrukcja poetyckich modyfikacji: od bohatera zafascynowanego Paryżem, sytuującego siebie w doborowym gronie artystów, przez uświadomienie sobie realiów codzienności, „uspołecznienie” po odczucie samotności (w „autobiografii”

przeczytamy: „daleki zgubiony sam w Paryżu / zapomniałem słów najprostszyc i bliskich”). Kłak – zgodnie z przyjętą strategią – raczej ogranicza szczegółowe analizy tekstów, wybiera kierunek syntetyzującego zarysu. Drugi szkic dotyczy twórczości Łobodowskiego po roku 1939 (a zatem od tomiku *Z dymem pożarów*). Badacz pokazuje konsekwencje zmiany perspektywy lirycznego oglądu „czasu wojny” i przejście od postawy świadka do postawy pośrednika, zauważa, iż niektóre wiersze zawarte w pierwszym wojennym zbiorze poety dają już wyraz obsesjom emigranta. Tu pojawiają się odwołania do Wielkiej Emigracji, narodowej mitologii. W dalszej części analiza zwróci się ku motywom ukraińskim tej liryki (ujęty w perspektywę wyobraźni poetyckiej związek ze „szkołą ukraińską”), elementom arabsko-islamskim, potem – podejmującym dialog z tradycją – częstym stylizacjom romantycznym, barokowym oksymoronom i konceptom. Łobodowski, mieszkający na stałe w Hiszpanii, był w swoim poetyckim działaniu twórcą świadomie wybierającym „izolację”, poetą samotnie kontemplowanego zwątpienia, lecz i nadziei. Czytamy w zakończeniu: „Łobodowski pozostał sobą, ale za cenę rozminięcia się ze swoją epoką oraz z jej złożoną problematyką moralną i egzystencjalną”. Każdemu z przywołanych szkiców należałoby się właściwie odrębne, szczegółowe omówienie. Mogą być one pomocnymi zarysami (wręcz gotowymi projektami) dla przyszłych monografii.

*Ogród świata...* nie został przeciążony aparatem naukowo-badawczym, przypisy odnotowują najistotniejsze odwołania, tok wywodu nabiera momentami – jak w szkicu o Kuncewiczowej – popularyzatorskiego charakteru. Tadeusz Kłak (por. publikowane wcześniej prace o czasopiśmie, studia o Tadeuszu Różewiczu, Władysławie Sebyle, Stanisławie Ciesielczuku, Wilhelmie Szewczyku) wpisał się swym dorobkiem w grono najwytrawniejszych znawców międzywojennej awangardy, jednocześnie przyglądając się różnym zjawiskom polskiej literatury XX wieku.



## Projekcje awangardowych utopii

W *Abschied von der Utopie?* pomieszczony został tekst odczytu Ernsta Blocha, w którym ów „filozof nadziei” stwierdził:

Utopijność w człowieku możliwa jest dlatego, że jest on jedyną istotą, dla której przyszłość nie jest przyszłością nieprawdziwą, zwykłym następowaniem po sobie powtórzeń, lecz jest prawdziwym „jeszcze-nie”, prawdziwą, choć w pełni zapośredniczoną nowością.

Nieco dalej zaś kwestię dookreślał:

Kategoria „jeszcze-nie” odnosi się do świata, w którym możliwe są realizacje projektów i przemiany świata, który sam jest jeszcze otwarty, niegotowy, procesualny, a przez to fragmentaryczny, jednym słowem, do świata, którego horyzont stale się poszerza.

W przywołanej (a korzystam z przekładu Anny Czajki) uniwersalistycznej refleksji Blocha sztuka będzie antycypacją „królestwa wolności”. Ku niemu podąża marzący, tęskniący i planujący człowiek, w konsekwencji więc „utopia” i „utopijność” okazują się nade wszystko formułami antropologicznymi.

Kategorię „jeszcze-nie” wykorzystała Barbara Czapik-Lityńska do systematyzującego opisu świadomości serbskiej, chorwackiej i słoweńskiej awangardy lat 1910–1930. W rozdziale inicjalnym autorka zauważa:

Awangarda, początkowo odbierana jako apologia bezładu i bezsensu, jawi się nam jako ostatnia formacja ideowo-artystyczna

z determinacją i konsekwencją poszukująca uprzedmiotowienia (wcielenia) dla idei, realizacji dla ideału, spełnienia dla marzeń i nadziei, ekwiwalentu dla znaku, zrozumienia dla myśli irrealnej, utrwalanej w zapisach stanów podświadomych, wizjach i utopiach.

Odwołując się do wybranych tekstów deklaracji programowych oraz utworów poetyckich, Czapiak-Lityńska nie ograniczy się do historycznoliterackiej, genologicznej specyfikacji terminu i pojęcia „utopia”, lecz podąży szlakiem historii idei oraz psychologii wyobraźni. Oprócz wspomnianej kategorii pojawią się w książce formuły Aleksandra Flakera z pracy *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica* („optymalna projekcja”) oraz Theodora W. Adorna z *Dialektyki negatywnej* („świadomość możliwości”), nadto – Ernsta Cassirera, Radovana Vuckovića, Jerzego Szackiego. Szkicując ramy teoretyczne rozważań, autorka przywołuje najważniejsze w tym kontekście propozycje kulturowe. Zbliży się do pojmowania utopii jako „pełnego nadziei myślenia o świecie wykraczającego poza »tu i teraz« w »przyszłość«, jako postawy wobec świata, sposobu jego poznawania i antycypowania”, a to zwraca badawczą uwagę na awangardowy eksperyment, kreację i nową konstrukcję „wyobraźalnego”.

Centralna część książki dotyczy trzech problemów: utopijnej wizji rzeczywistości, awangardowej filozofii języka, wreszcie – koncepcji nowego człowieka. Interesuje autorkę utopia jedności bytu oraz jedności bytu i sztuki, ważny więc będzie ogląd przestrzeni „pomiędzy” literaturą a rzeczywistością, „przejście” do rzeczywistości. Tu istnieją znaki tajemnicy, odczucia sfery niepoznanej, w poezji (Rade Drainac, Srećko Kosovel, Miloš Crnjanski) otwiera się perspektywa kosmicznych światów. Motyw „ożywczych energii”, które człowiek jest w stanie przekazać naturze, powraca w wielu koncepcjach i realizacjach poetyckich, choćby Ljubomira Micića teorii „człowieka zenitu”. W buntowniczym działaniu – jak przekonywano – byt człowieka ewoluuje ku koegzystencji ducha i materii. Tak zarysowywałby się obraz rozszerzania romantycznych granic

w świecie nowoczesnej techniki, wędrówka pomiędzy racjonalizmem i irracjonalizmem, materializmem i metafizyką, religią i rewolucją. Po prostu – awangardowa re-konstrukcja, plan przebudowy człowieka i rzeczywistości (por. twórczość słoweńskich ekspresjonistów). W tej wizji jedności słowa i rzeczywistości pobrzmiewa ton heroizmu, nadziei, pragnienia, może nawet trzeba by powiedzieć o wierze. Od złudzeń jednak mały krok ku rozczarowaniom, stąd rozważania o nadziejach awangardystów, ale również wątpieniach (znakomicie, w aspekcie genologicznym liryki XX wieku, analizował te kwestie Sergiusz Sterna-Wachowiak w książce *Szyfr i konwencja*).

Drugi krąg problemowy wiąże się z utopią uniwersalnej komunikacji, która oznaczać miała odnowienie kontaktu z bytem, zrównanie tego, co „rzeczywiste”, z tym, co „językowe”. Rzecz jasna, różnice zarysowują się w indywidualnym podejściu pisarzy różnych orientacji, a to zawsze wzbudza historycznoliteracką ciekawość (przykładem – stosunek ekspresjonistów, zenitystów, nadrealistów do kultury). Artystyczny metajęzyk, przewyciężający bezwładność i schemat społecznej komunikacji, otwierać miał drogę do nowoczesnego wyrażania i rozumienia, język nowej poezji postrzegany był w wymiarze ontologicznym. Interesujące są w rozdziale czwartym sygnały analogii pomiędzy metajęzykową refleksją awangardystów i koncepcjami Karla Jaspersa, Martina Heideggera, Maurice’a Merleau-Ponty’ego (słowo jako miejsce kontaktu z „byciem”).

W ostatnim segmencie zajmuje się autorka utopijną wizją słowiańskiego zbawcy. Miroslav Krleža zapowiadał w tekście *Hrvatska književna laz* (z 1919 roku) przyjście tytanicznego „chorwackiego Geniusza”, który „przewycięży antytezę Bizancjum i Rzymu, kładąc tym samym kamień węgielny naszej kultury”; Ljubomir Micić projektował postać Barbarogeniusza. Nie mnożę przykładów. Jak widać, poruszamy się w kręgu wyobrażeń zakorzenionych w mitotwórstwie ludowym, a dokładniej – mitotwórstwie Słowiańszczyzny. Mit Mesjasza, konstatuje badaczka, stopniowo desakralizowany, ewoluował ku utopii nowego człowieka. Nietrudno spostrzec, iż mamy do czynienia z licznymi realizacjami archetypicznymi, odnajdującymi swój

modernistyczny wyraz (a powiedzmy szczerze, że i kolejne formy kompensacji wschodnioeuropejskich kompleksów), także z głośną zapowiedzią kulturowego przełomu.

Oto wielkie utopie awangardy. Co trzeba podkreślić: książka nie poprzestaje na „samoistnych” analizach, ale zmierza do rozpoznania związków owych projekcji. „Utopijny absolut wyobraźni” zrodził się bowiem z pragnienia zrozumienia i przekształcenia świata, a wynikając z negacji i kontestacji artysty, spajał rozmaite warianty projektów przyszłości.

W wywiadzie dla „Twórczości” (1997, nr 2) Andrzej Turowski słusznie podkreślał, iż diagnozę kryzysu awangardy odnieść trzeba do kryzysu historycznej utopii, nie zaś krytycznego potencjału współczesnej sztuki. Dziś, w antyutopijnym momencie historycznego myślenia, dobie „bezkierunkowości” i – biegunowej wobec modernistycznych perspektyw wielkiej syntezy – „fragmentaryzacji”, spogląda się na optymizm międzywojennych eksperymentatorów-wizjonerów z dystansem. Lata dziewięćdziesiąte przyniosły wszakże wiele prac poświadczających zainteresowanie dokonaniem tej formacji, zdecydowanie wykraczających poza interpretacyjne schematy i uproszczenia, w których awangardowy gest sprowadzono do politycznego wyboru i ideologicznych iluzji. Powiedziałbym, iż awangardę nazbyt często redukcjonistycznie „materializowano”. W „*Jeszcze-nie*” Barbara Czapik-Lityńska przedstawia oryginalne i cenne rozpoznanie przestrzeni wyobraźni, odślaniając transgresyjne oblicza jugosłowiańskiej Wielkiej Awangardy.

BARBARA CZAPIK-LITYŃSKA: „*Jeszcze-nie*”.  
„*Utopicum*” jugosłowiańskiej awangardy. Katowice 1996.

## O swoistości i pokrewieństwach sztuk

„Jeżeliby [...] poeta tak chciał malować dla oka, jak malarz, to jest gdyby chciał szczegółowo i współcześnie obrazy wystawić, przeszedłby granice. Wszystkie sztuki piękne będąc siostrami mają osobny swój zakres, na którym jedna tylko panować może”. Ta konstatacja naszego preromantycznego poety i teoretyka literatury – Kazimierza Brodzińskiego zwraca uwagę na odrębność doświadczeń i charakterów różnych obszarów artystycznych działań. Wskazując na różnice, skłania jednocześnie – a perspektywa czasu pozwala dziś na pełniejszy ogląd sytuacji – do sformułowania serii pytań bezpośrednio dotyczących korespondencji i „przygranicznych obszarów” sztuk. Jak zatem kształtuje się relacja znaków językowych i znaków ikonicznych? Czy można – przy swoistej ontologicznej kategoryzacji – odczytywać i analizować kwestie koegzystencji znaków o odmiennym statusie istnienia? Czy da się wskazać adekwatne elementy struktur literackich, malarskich, filmowych? Wreszcie – czy istnieje „strukturalna wspólnota sztuk”?

Ostatniemu z postawionych pytań, właśnie temu najbardziej zasadniczemu i z różnych względów kontrowersyjnemu, podporządkowany został tok wywodów Seweryny Wysłouch – autorki książki *Literatura a sztuki wizualne*. Badaczka bardzo wyraziście określiła cel swoich poszukiwań, którym stać się miała eksplikacja zagadnień przekładu intersemiotycznego, a więc – nieco upraszczając – potwierdzenie zjawiska „odpowiedniości” znaków i idei realizowanych w odmiennych formach artystycznego przekazu. Kwestie to niezwykle istotne, zwłaszcza jeśli chcemy gruntownie poznać sztukę XX wieku,

przede wszystkim zaś jej nurty awangardowe, przecierające – nawet kosztem czytelności „przesłania” – artystyczne szlaki.

Przedmiotem zainteresowania uczyniła autorka wybrane „teksty” literatury, plastyki i filmu (w niewielkim fragmencie – teatru), ustalając ważny punkt wyjścia i teoretycznych odniesień. Jest nim rozprawa *Laokoon* Gottholda Ephraima Lessinga, notabene inspirująca refleksję przywołanego przeze mnie autora *Kursu estetyki*. Praca Lessinga, opublikowana w 1766 roku, okazała się głosem krytycznym zmieniającym dość powszechne i, jak się intuicyjnie wydawało, oczywiste przekonanie o pokrewieństwie literatury oraz malarstwa. Oto odmienność strukturalna przekazów z tych obszarów sztuk decyduje o odmienności i wzajemnej nieprzystawalności realizacyjnych form, albowiem – pisał Lessing – „następstwo w czasie to pole działania dla poety, tak jak przestrzeń jest polem działania dla malarza”. Wysłouch analizuje zatem problemy obrazowości w poezji, uwzględniając – także w historycznej perspektywie – stanowiska twórców wobec odmienności tworzyw literatury i malarstwa (część „*Ut pictura poesis*”, czyli o *malarskości literatury*). Jednym z ciekawszych przykładów w pełni świadomego (to jest – programowego) połączenia poezji i grafiki stał się w Polsce eksperyment Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego. Jak wiadomo, tomik *Sponad* (1930) otrzymał graficzną oprawę plastyka grupy a.r., funkcjonalnie różnicującą w obrębie drukowanych tekstów zestaw czcionek i układ przestrzenny wersów. Przypomnieć warto, iż typograficzne innowacje były przedtem w centrum uwagi futurystów włoskich (Filippa Tommasa Marinettiego, Alda Palazzeschiego, Fortunata Dèpera). U nas natomiast wspomnieć trzeba udane „kompozycje tekstowe” Tytusa Czyżewskiego, które włączają krakowskiego formistę do grona liczących się wizualistów. Seweryna Wysłouch stara się prześledzić – właśnie na wspomnianym przykładzie Przybosia i Strzemińskiego – aspekty wielokodowości sztuki i tym samym stosunek do dawnych opozycji Lessinga. Uprzestrzenniony tekst liryczny staje się przecież także dziełem plastycznym, które oglądamy. Pokazuje on możliwość

zespolenia formy literackiej i plastycznej. Szkoda, że autorka omawianej książki nie uwzględniła tutaj doświadczeń poezji konkretnej (nurt ten wymieniony zostaje we wstępie). O doborze materiału zdecydowała zapewne badawcza „oś wyboru”. Konkretystyczne eksperymenty (Stanisława Dróżdża, Marzeny Kosińskiej, Bogusława Michnika, Marianny Bocian – jeśli mieliśmy konsekwentnie pozostać w kręgu rodzimych poszukiwań) znakomicie ilustrowałyby problematykę „pogranicza”, również w perspektywie odbioru dzieł „uprzestrzeniających czasowość”.

Część druga książki przedstawia rozważania dotyczące „literackości malarstwa”. I tu nasuwa się kolejne pytanie: czy istnieje w sztukach plastycznych metafora i „czy można ją namalować”? Teza zaś brzmi:

[...] metafora może istnieć [...] w warstwie przedmiotowej obrazu, gdy spełniony jest jeden zasadniczy warunek: osłabienie funkcji oznaczającej (referencyjnej) przedmiotów przedstawionych [...]. A więc nie znają jej tylko realistyczne prądy w malarstwie.

Materiał badawczy stanowią sugestywne prace Edwarda Okunia, także Bronisława Linkego i Andrzeja Wróblewskiego. Autorka pokazuje – jak sama rzecz całą określa – „gramatykę” malarskiej metafory, jedynie sygnalizując sferę działań znaczeniowótórczych. To interesujące spojrzenie na mechanizm tworzenia znaczeń „przenośnych” sytuuje się w opozycji do wielu wcześniejszych ustaleń badawczych, między innymi Mieczysława Porębskiego i Marii Renaty Mayenowej.

Ostatnia część książki, opatrzona tytułem *Koegzystencja czy przekład znaków*, obejmuje szkice poświęcone relacjom tekst – ilustracja (przykłady wydań *Pana Tadeusza* oraz ilustracji do prozy Brunona Schulza), tytuł – dzieło plastyczne (Władysława Hasióra przypadek „literackości”) oraz problematyce filmowej adaptacji (*Noce i dnie*, *Siekierzada*, *Konopielka*). Tu również została umieszczona praca o Jerzym Grotowskim. Raz jeszcze zacytujmy autorkę:

Nie ma powodu, by kwestionować możliwość intersemiotycznego przekładu, skoro status ontologiczny literatury, filmu i sztuk plastycznych jest taki sam: stanowią wtórne języki, nadbudowane nad językami prymarnymi: naturalnym i wizualnym.

Zauważmy, iż zasadne wydaje się w tym przypadku bezpośrednie odniesienie do reguł przekładu lingwistycznego. Wysłouch podsumowuje:

[...] strukturalną wspólnotę sztuk poświadczają elementarne operacje intelektualne, wykorzystywane przez człowieka w tworzeniu i przekształcaniu znaków: nazywanie, zestawianie, porównywanie, utożsamianie itp. Te operacje tkwią u podstaw najbardziej skomplikowanych zjawisk artystycznych, których mechanizm jest w różnych sztukach taki sam. Strukturalna wspólnota sztuk wynika z właściwości ludzkiego umysłu.

Owa wspólnota struktur umożliwiła wielokierunkową penetrację artystyczną i – w najbardziej radykalnych przedsięwzięciach – niezwykle kreatywne zbliżenie się do granic sztuk. To właśnie, jak sądzę, głęboka samoświadomość sztuki XX wieku pozwoliła w pełni wykorzystać potencjał przekazu intermedialnego – tak charakterystycznego dla naszych czasów. Dopowiedzmy: dominantą twórczości artystycznej stał się obecnie – co nietrudno zauważyć – aspekt wizualny. Analiza owej sytuacji kulturowej nie może się przy tym ograniczać do statystycznego wyliczenia bądź licytacji pomiędzy dyscyplinami sztuki. Bardzo trafnie postrzegał kiedyś ten genetyczny kontekst Stanisław Jaworski: „Obrazowość w poezji XX wieku jest zjawiskiem zbyt istotnym, by można było wyjaśniać ją tylko wpływem filmu. Skłonni jesteśmy raczej przypuszczać, że obydwa te zjawiska muszą mieć wspólne źródło. I źródło to widzieć należy w nowej sytuacji człowieka w świecie”. Owszem – zjawiska te trzeba widzieć w związkach interakcyjnych, ale i w perspektywie nieustannego poszukiwania przez człowieka adekwatnych form wyrazu, warunkowanych oczywiście momentem historii i samoświadomością.



Książka Seweryny Wysłouch, zbierająca publikacje znane między innymi z „Pamiętnika Literackiego”, „Tekstów” i „Dialogu”, podejmuje – jak widać z krótkiego przeglądu – kilka bardzo trudnych i dyskusyjnych kwestii. Trudnych choćby ze względów mitologicznych i – rzekłbym – ontologicznych. Pisał Northrop Frye w znanym szkicu:

Literatura wydaje się czymś pośrednim między muzyką a malarstwem: u jednego z jej krańców słowa tworzą rytmy, które zbliżają do sekwencji dźwięków w muzyce; u drugiego tworzą układy zbliżone do obrazu hieroglificznego lub malarzkiego.

Oto specyfika sztuki słowa, usytuowanej pomiędzy muzyką a malarstwem, powodująca, że nie możemy ograniczać się wyłącznie do penetrowania immanentnych jakości literatury. Kto wie, czy nie zyskamy więcej, odbywając wędrówkę właśnie po peryferiach, w strefach granicznych interesujących nas dziedzin. W pewnej mierze taką wyprawę proponuje nam potrzebna książka *Literatura a sztuki wizualne*.

SEWERYNA WYŚLOUCH: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994.

## Z awangardowej „klasyki”: Tytus Czyżewski

Dokonania polskiej awangardy poetyckiej tworzą okazałe archiwum, którego chaotycznie gromadzone zbiory wymagają uporządkowania. Z prezentacją sztuki awangardowej związany jest trud edytorski, potęgowany brakiem zdecydowanych, krytycznych ustaleń. Dlatego też wszelkie arbitralne rozstrzygnięcia zasadniczych kwestii mogą się stawać przyczyną rozmaitych zarzutów. Jedno wątpliwości nie budzi: utwory eksperymentatorów muszą być opracowywane równie starannie jak dzieła twórców literackiego mainstreamu.

Sztukę awangardową czeka – wcześniej czy później – klęska. „Straż przednia” staje się powoli klasyką. Do niej ustosunkowują się kolejne pokolenia twórców – kontynuujących eksperymenty, bądź też uznających utwory poprzedników za tradycję negatywną. Tytus Czyżewski, bardzo wcześnie włączający się w nurt doświadczeń naszej poezji awangardowej, należy dziś do artystów współtworzących „nową klasykę”. Był najstarszym z grona polskich futurystów, chociaż nie pierwszym, który odważył się na opublikowanie zwiastunów nowej sztuki. Miano prekursora przypadło młodszemu o siedem lat Jerzemu Jankowskiemu.

Twórczość autora *Zielonego oka* doczekała się najważniejszej prezentacji – w Bibliotece Narodowej. Jest to kolejne potwierdzenie faktu, że futurystyczny polski zyskał pełną nobilitację jako zjawisko ważne, którego historia literatury pominąć nie może. Wcześniej opublikowano *Antologię polskiego futurystycznego i Nowej Sztuki, Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice* Brunona Jasińskiego, a pojedyncze teksty pierwszych awangardystów weszły do wydawanych w serii antologii poezji Dwudziestolecia (Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego, Mariana Sępnia).

Opracowany przez Alicję Baluch tom Czyżewskiego zawiera zarówno utwory liryczne, jak i – do tej pory chyba mniej znane – miniatury dramatyczne. Tego typu prezentacja skłania siłą rzeczy do uogólnień i refleksji nad całością dokonań pisarza. Czyżewski – powtórzę to raz jeszcze – jest już klasykiem obecnym w szkolnych podręcznikach. W podstawowym do dziś szkicu Kazimierz Wyka rozróżniał w jego poezji trzy nawarstwienia: modernistyczne, „w niskim stopniu twórczy” pokład współczesności oraz archaizującą, prymitywistyczną kolędowość. Rzeczywiście, owe pokłady twórczości widać niezwykle wyraźnie, szczególnie przy takim całościowym oglądzie, jaki proponuje tom *Poezje i próby dramatyczne*. Poezja żadnego z polskich futurystów nie wyzwoliła się z modernistycznej przeszłości, chociaż stanowiła najbardziej radykalną próbę odcięcia się od niej. Punktem wyjścia Czyżewskiego była dramatyczna groteska, ironiczna *Śmierć Fauna* – najbardziej modernistyczny ze wszystkich tekstów poety (choć i tu mamy już zapowiedź walki ze stereotypem i z konwencją). Dopiero później przyszły „elektryczne wizje” (rozumiane jako cykl i – jednocześnie – jedna z wielu genologicznych propozycji futurystów) oraz utwory formistyczne. Czyżewski wykorzystywał elementy różnych poetyk: futuryzmu (*Hymn do maszyny mego ciała*), formizmu (*Taniec*), kubizmu (*Poznanie, Twarz widziana*), osiągając niezwykle – także dziś – efekty. Wspomniany krytyk nie cenił tej sfery poetyckich doświadczeń Czyżewskiego zbyt wysoko. Niesłusznie, gdyż w otoczce kompleksowej futuryzacji życia przynosiły one nowe spojrzenie na sztukę, zmieniały role odbiorcy, stanowczo wytrącając go z nader wygodnej, biernej postawy (sytuacja współtworzenia dzieła). Niektóre wizyjne fragmenty poematów, zwłaszcza te dające przedsmak surrealistycznych eksperymentów, inspirowały młodszych artystów. Z twórców powojennych najbliższy tym formistyczno-surrealnym doświadczeniom byłby chyba Stanisław Swen Czachorowski.

Czyżewski – na co zwracają uwagę badacze i co dobitnie akcentuje we wstępie Baluch – był artystą dwujęzycznym: malarska wrażliwość przenika jego lirykę, a poetycka wyobraź-

nia i wyczulenie na współbrzmienia miały swoje konsekwencje dla plastycznych wizji. Zresztą, czyż w przypadku tablic synoptycznych Filippa Tommasa Marinettiego, typograficznych uniezwykleń tomików Brunona Jasińskiego, Anatola Sterna (spoza kręgu futurystów – Juliana Przybosa) można – w sposób „sztuczny” – oddzielać sztukę słowa od zabiegów plastycznych? Awangarda XX wieku posługiwała się kodem intermedialnym i w tego typu działaniu była konsekwentna (por. konkretyzm i zjawiska pokrewne). Tu między procesem czytania i oglądania trzeba postawić znak równości, percepcja bowiem przebiega na równoległych poziomach. W ten sposób powracamy do wspomnianego już problemu edytorstwa dzieł awangardowych. Od wielu lat ponawia się pytanie: w jakim stopniu uwzględniać dziś fonetyczne ekstrawagancje, odstępstwa od norm typograficznych *etc.*? Konieczność respektowania kształtu graficznego awangardowych druków nie może budzić wątpliwości. Słuszne wydaje się stwierdzenie Alicji Baluch, że „można by już dziś pomyśleć o sformułowaniu zasad wydawania druków awangardowych”. Trzeba. Wielu edytorów popełniało do tej pory błędy, wpływające na jakość i wartość wznawianych utworów.

Alicja Baluch, zdając sobie sprawę z ograniczeń wydawnictwa („stały format, jednolita w zasadzie czcionka, konieczność umieszczania na dole strony przypisów, nierzadko »psujących« graficzny kształt poszczególnych stron”), stwierdza, że „typograficzne bogactwo tomików Czyżewskiego nie dało się tu w pełni odtworzyć”. Przyznajmy jednak, że tom został przygotowany i opracowany starannie. Na szczególną uwagę zasługują fragmenty wstępu poświęcone formizmowi (Tadeusza Kantora typologia, wyróżnienie płaszczyzn dzieła formistycznego) i kubizmowi (analiza *Twarzy widzianej*). Dotyczą one ciągle jeszcze za mało zbadanych obszarów poetyckiego eksperymentu w naszej literaturze.

Omawiany tom nie zawiera prozy autora *Skorpiona*, którą edytorka uznała za mało wartościową (innego zdania był Jan Józef Lipski). Zamieszczenie utworów prozatorskich mogłoby rzeczywiście rozbić jedność całej publikacji – „jedność w wie-

łości elementów”. Przedstawione utwory, zamieszczane przez Czyżewskiego w książkach i czasopismach, tworzą znakomitą całość, której poszczególne elementy dokumentują poszukiwania poety w obrębie różnych, zawsze jednak awangardowych, poetyk.

Myślę, że z grona polskich futurystów publikacją w szacownej serii Biblioteki Narodowej winien być jeszcze wyróżniony Anatol Stern. Być może do tego czasu opracowane zostaną zasady publikacji utworów awangardowych. Omawiana edycja, a także opracowania wcześniejsze – Zbigniewa Jarosińskiego i Heleny Zaworskiej oraz Andrzeja K. Waśkiewicza, udowadniają, że wszystko jest na dobrej ku temu drodze.

TYTUS CZYŻEWSKI: *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. ALICJA BALUCH.  
Wrocław 1992. BN I, 273.

## Tragedia Jasińskiego w dokumentach

Dotychczasowe publikacje poświęcone Brunonowi Jasińskiemu (dostępne w języku polskim, rosyjskim, francuskim i angielskim) przekazywały lakoniczne i niejednoznaczne informacje dotyczące ostatnich dni życia pisarza. Wiadomo, że stał się on ofiarą stalinowskiej czystki z 1937 roku. Najczęściej przypuszczano, iż zachorowawszy na tyfus, zmarł w drodze do Kołymy w grudniu 1939 roku; ustalano datę 16 grudnia, wskazując jako miejsce zgonu szpital we Władywostoku. Odnaleźć można także inną datę – 20 października 1941 roku. Dopiero opublikowany na łamach „Karty” (1993, nr 11) dokument potwierdzał wykonanie wyroku śmierci na Jasińskim 17 września 1938 roku. Podał go do druku Piotr Mitzner – przewodniczący polskiego oddziału Stowarzyszenia „Memoriał”. Trzeba tu wszakże przypomnieć, że już w 1938 roku nota „Warszawskiego Dziennika Narodowego” obwieszczała „marny koniec skomunizowanego pisarza”, stawiając przy słowie „rozstrzelany” znak zapytania. W prasie Dwudziestolecia pozostały liczne ślady świadczące o zainteresowaniu jego losem, do czego przyczyniła się sława literata wydalonego trzykrotnie z Francji, autora *Palę Paryż* – głośniejszy w Europie powieści o schyłku burżuazyjnego świata. Teraz pojawia się ważny zbiór dokumentów dotyczących pobytu Jasińskiego w Związku Radzieckim, opracowany przez Krzysztofa Jaworskiego. Ważny i dla historyków literatury, i dla wszystkich obserwatorów ideologicznych pradoksów naszego stulecia.

Jasiński był z pewnością najbardziej utalentowanym poetą z grona polskich futurystów. Liczące się dziś utwory – rzecz to, jak sądzę, znamienna – napisał przed rokiem 1929, zatem przed

przyjazdem do ZSRR. Od tego momentu bowiem Jasiński pisarz przegrywa z Jasińskim aktywistą partyjnym. Oczywiście, powstaje wówczas *Bal manekinów*; obszerny, dwutomowy utwór – swego rodzaju socjalistyczna powieść detektywistyczna – *Człowiek zmienia skórę*; także nowele. Pozostanie niedokończony tekst *Zmowy obojętnych* i... wiersze pisane już „w języku, którym rozmawiał [...] Lenin”. Nie będzie to jednak rozdział twórczości równy znaczeniem utworom poprzednim. Nie o walory artystyczne bowiem będzie w nim chodziło, lecz o „służbę idei”. Futuryści (a i cała awangarda międzywojnia) skłaniali się ku opcji lewicowej, łącząc mit radykalnej rewolucji społecznej z mitem „nowej sztuki”. Łatwo dziś dostrzeżemy wspólną cechę postaw futurysty i komunisty: radykalizm deklaracji i działania. Różni owe postawy cel, środki jednak zdają się zbliżać. W obydwu przypadkach nie był możliwy do zaakceptowania kierunek ewolucji i kompromisów, jedynie gest rewolucyjny wskazywał drogę „światlanej przyszłości”. Sprecyzowanie charakteru tych postaw to zresztą niełatwa próba uchwycenia funkcji i roli literatury, która pozwala urzeczywistnić założone cele ideologiczne. Pisząc *Pałę Paryż*, Jasiński łączył postawę futurysty niszczącego dorobek przeszłości (a w tym wypadku rozliczał się także z własną twórczością okresu „buntowniczych marzeń”) z komunistycznym obwieszczeniem nowej ery „światowej rewolucji”.

Wspominam o tym, gdyż Jaworskiego nie interesują bezpośrednio dzieła literackie (analizowane zresztą wnikliwie między innymi przez Edwarda Balcerzana). Jego książka składa się z dwóch części. Trzon stanowi zestaw tekstów źródłowych: pisma dotyczące Jasińskiego (w tym protokół przesłuchania z września 1937 roku), listy pisarza i jego żony Anny Berziń. Dokumenty te poprzedzone zostały rzeczowym, faktograficznym zarysem okresu 1929–1938 w biografii pisarza. Jak wiadomo, Jasiński przybył do ZSRR w blasku chwały bojownika o kulturę proletariacką Zachodu na zaproszenie Międzynarodowego Biura Literatury Rewolucyjnej i praktycznie od razu objął funkcję redaktora naczelnego nowego miesięcznika „Kultura Mas”. W numerze 1–2 zamieścił artykuł

O rewolucję językową, w którym postulował „odchwaszczenie języka polskiego mas radzieckich” i wysuwał tezę o konieczności budowy polskiej kultury socjalistycznej w powiązaniu z „masami Polski etnograficznej”. Niebawem okazać się miało, iż popełniał w ten sposób kardynalny błąd, albowiem postulaty pisarza uznano za idee nacjonalistyczne, co przemieniło się w istotny dla NKWD argument. Jasiński nie odnalazł swego miejsca wśród Polonii radzieckiej. Popełniał następne „błędy”: wystąpił w obronie „nacional-bolszewika” Witolda Wandurskiego, swój udział w Zjeździe Polskich Pisarzy Proletariackich zakończył oświadczeniem: „[...] w końcu to moja osobista sprawa, czy uważam się za Polaka, czy nie”, po którym mogło już tylko nastąpić ostentacyjne trzaśnięcie drzwiami. Jaworski pisze: „Po przyjeździe do ZSRR Jasiński sprawnie przeistoczył się ze skandalizującego literata w działacza politycznego i piął się coraz wyżej po szczeblach już nie tylko literackiej, lecz także politycznej kariery”. Rzeczywiście – wszystko przebiegło bardzo sprawnie: od funkcji w Międzynarodowym Zrzeszeniu Pisarzy Rewolucyjnych, Moskiewskim Zrzeszeniu Pisarzy Proletariackich, Wszechzwiązkowym Zjednoczeniu Zrzeszeń Pisarzy Proletariackich, wyróżniającej pracy w periodykach literackich po najzaszczytniejszy moment otrzymania w 1932 roku legitymacji partyjnej nr 1 231 759. 31 lipca 1937 roku Jasiński został aresztowany. Opierając się na zgromadzonych dokumentach, Jaworski wypunktowuje siedem zarzutów formułowanych wtedy przeciwko Jasińskiemu, wśród których najpoważniejszy dotyczył przynależności do Polskiej Organizacji Wojskowej i działalności szpiegowskiej na rzecz Polski. Tak się złożyło, iż wcześniej aresztowano sześć osób, które poparły kandydaturę Jasińskiego na członka WKP(b), także Tomasza Dąbala. Był to – jak się okazało – fragment „operacji polskiej” gorliwie przeprowadzanej przez Nikołaja Jeżowa, notabene aresztowanego w 1939 roku i uznanego za... agenta polskiego wywiadu.

Jasiński był w śledztwie torturowany, choć nazbyt wielu szczegółów na ten temat nie znamy. W liście do sędziego śledczego pisze on:



O ile dobrze rozumiałem metodykę śledztwa, chodzi w niej o złamanie woli oskarżonego i doprowadzenie do zupełnej rozpaczy. Osiągane jest to z jednej strony przez wycieńczenie fizyczne (wielodniowa „stójka”), z drugiej przez wyniszczenie moralne za pomocą obelżywych epitetów oraz całego przebiegu śledztwa, które odbiera jakąkolwiek nadzieję na to, że ktokolwiek i kiedykolwiek uwierzy w zapewnienia o niewinności.

Na uwagę zasługuje szczególne świadectwo czasu – listy Jasińskiego oraz jego żony do Józefa Stalina oraz ostatnie spośród zachowanych zeznań pisarza, interpretujące łańcuch biograficznych faktów.

Zwracam się do Was w chwili – pisze autor *Rzeczy gromadzkiej* do Józefa Wissarionowicza – kiedy rozpatrywany jest wniosek o usunięcie mnie z szeregów Partii. Cała ma praca pisarza była pracą w służbie Partii. [...] Tylko Wy możecie zapobiec tak wielkiej karze, niewspółmiernej do moich występków. Pomóżcie! Całe moje życie, cały talent pisarski jeszcze mocniej i zdecydowanie poświęcę walce z wrogami ludu i Partii!.

W trakcie lektury rodzą się pytania: co myślał w celi na Butyrkach człowiek odkrywający fikcję współtworzonego przez siebie systemu? Poznając mechanizm działania, nie mógł chyba uwierzyć – choć oczywiście przyjmuje w oficjalnych pismach strategię uznawania „faktów” – w zdradę bliskich osób, w „siłła Dąbala”. W tekstach wszechobecna jest charakterystyczna frazeologia, myślenie gotowymi formułami nowomowy (nieustannie „składanie samokrytyki”, partyjna czujność *etc.*). Pióro awangardowego poety złamało się już parę lat wcześniej, gdy zaczął rozcieńczać ekstrakt własnej twórczości.

Przed śmiercią Jasiński odwołał wszystkie wymuszone zeznania, podpisywane, by „za tę cenę kupić wcześniejszą śmierć i wybawienie od kolejnych bezcelowych tortur”. Berziń powróciła z łagrów po siedemnastu latach, nieustannie dążąc do wskrzeszenia twórczości męża i – jak określi to bezpośrednio po spotkaniu z nią Anatol Stern, autor przejmującego wiersza *Do przyjaciela* – „wskrzeszenia człowieka”. „Ojczyzna zauważy

swoją pomyłkę” – pisał Jasiński w ostatnim zachowanym wierszu więziennym, leżąc za kratami „jak wróg i szubrawiec”. Rehabilitacja nastąpiła po XX Zjeździe KPZR.

Opracowany przez Jaworskiego zbiór dokumentów uzupełnia fragmentaryczną wiedzę o losach Jasińskiego. Dobrze, iż pojawiły się przypisy z krótkimi notami biograficznymi i sygnalnymi odnośnikami historycznymi. Intryguje wzmianka w zeznaniu Jasińskiego o procesie we Lwowie, rozpatrującym rzekome bluźnierstwo, popełnione na jednym z wieczorów poetyckich. Byłby to drugi po sprawie Sterna z 1919 roku („bluźniercze” fragmenty w *Nagim człowieku w śródmieściu* i *Uśmiechu Primavery*) tego typu „eksces”, który mógł się wówczas zakończyć więzieniem. Z pewnością warto jeszcze przeszukać inne, choćby francuskie, archiwa – do czego zresztą Krzysztof Jaworski się zobowiązuje [w 2003 roku ukazała się jego książka *Bruno Jasiński w Paryżu (1925–1929)* – przyp. późniejszy, P.M.]. Pamiętajmy przy tym, iż otrzymujemy zaledwie część dokumentacji z archiwum KGB. Cóż, otrzymujemy to, co zechciano nam udostępnić. Szkoda, że autor nie dołączył – choćby w wyborze – głosów prasy sowieckiej z tamtego czasu, tłumaczeń artykułów z „Prawdy” czy „Litieraturnoj Gaziety”, może także rosyjskiej publicystyki i tekstów wystąpień samego Jasińskiego (drobne urywki odnajdziemy w monograficznym zarysie Sterna i książce Janiny Dziarnowskiej). Mogłoby to oddać w sposób pełniejszy atmosferę tamtych lat, wyraźniej zarysować psychosocjologiczne kontury całej sprawy.

Tragedia Jasińskiego nie ma wyłącznie charakteru jednostkowego, wyznacza ona etapy klęsk całej formacji intelektualno-artystycznej, dla której złudzenia stawały się zarysami rzeczywistości. Przed nami niejedno jeszcze archiwistyczne odkrycie.

KRZYSZTOF JAWORSKI: *Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*. Kielce 1995.

# Trzykrotnie Wat

## Twarz poety

Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytnym gwarantem jest szczerłość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić

– pisał Aleksander Wat w *Kartkach na wietrze*. Tą właśnie drogą etycznej weryfikacji podążają dziś interpretatorzy jego dorobku, postrzegając wiersze i prozę przez pryzmat tragicznych doświadczeń, konsekwentnie deszyfrując odniesienia biograficzne. Przeżycia Wata i jego wnikliwe refleksje dotyczące współczesności, ujmowane w szkice, notatki, rejestrowane na taśmie magnetofonowej wypowiedzi, wpłynęły ostatecznie na uformowanie się zjawiska, więcej nawet – literackiej legendy.

Praca Józefa Olejniczaka jest kolejną książką w całości poświęconą dziełu Wata. Wcześniej wyniki swych rozpoznaw opublikowali: Małgorzata Łukaszuk (1989), Giorgio Conio (1989), Tomas Venclova (1996, wyd. polskie 1997), Jarosław Borowski (1998). Przypomnieć można zredagowany przez Wojciecha Ligęzę, dokumentujący krakowską sesję, tom studiów *Pamięć głosów...* (1992), wreszcie – pośród przejmujących świadectw czasu – *Wszystko, co najważniejsze...*, zapis rozmów Jacka Trznadla z Olą Watową (1984). W tych publikacjach właśnie osobowość i los okazały się ośrodkiem interpretacyjnych krystalizacji, jakby zgodnie ze stwierdzeniem Czesława Miłosza, iż życie autora *Mopsożelaznego piecyka* wiedzie ku

najdotkliwszym i najbardziej zawiłym sprawom XX wieku. Olejniczak sprecyzuje zatem własne filologiczne zamierzenie: „Interesują mnie [...] sposoby, w jakie doświadczenia losu Wata przybrały w jego utworach kształt literackiej figury”.

*W-Tajemniczanie...* składa się z sześciu rozdziałów opartych na hasłach tematycznych (*Los, Diabeł, Duchowość, Ból, Księga, Poezja*), dzięki którym wielokrotnie zapoznawani z biografią Wata czytelnicy szybko się zorientują, jakie obszary problemowe podjęte będą w kolejnych częściach. I tutaj punktem wyjścia staje się doświadczenie życia, lecz umiejętnie prześwietlane w tkance literackiej (między innymi wierszy *Biografia, Buchalteria, Skóra i mit*). Wybory i samookreślenia Wata nie zostaną zamknięte w granicach rozdziału oraz chronologii, będą nieustannie, w splocie odległych i bliższych kontekstów historyczno-kulturowych, powracały. Widzenie diabła w Saratowie, doznana na Łubiance nuda, monotonia mijających w izolowanym świecie dni, ale i narastająca trwoga, olśnienie finałem *Pasji wg św. Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha, odtrącenie przez Boga doznane podczas wizyty u ojca Pio – oto fakty podstawowe dla próby opisu duchowości Wata. Można by przy nich mnożyć nazwiska filozofów, Olejniczak przywołuje na przykład Sorena Kierkegaarda, Hansa-Georga Gadamera, Heideggerowską triadę nuda – trwoga – samopoznanie, kategorię *numinosum* Rudolfa Otta. Wat, jak wiadomo, wybiera z rozmaitych systematykacji – bywa że okazałe – okruchy teorii, witrażowo je zestawia. Autor *W-Tajemniczania...* erudycyjnie odnotowuje myśli antropologów, hermeneutów, psychoanalityków, egzystencjalistów, nie zapominając wszakże o literackości dywagacji Wata poety.

Kolejne rozdziały dobrze z sobą korespondują. Olejniczak nieustannie odsyła nas do rozmaitych części swojej książki, w tekście głównym oraz przypisach przypomina, o czym już napisał, i zapowiada rozwinięcie myśli. W zamierzeniu autorskim będzie to znak hermeneutycznej wędrówki, z różnych miejsc przybliżającej zjawisko, zataczającej interpretacyjne kręgi. Równocześnie, pozostawiając lekturowe kierunkowskazy, powtórzenia dowieść mają panowania nad materiałem boga-

tych wątków. Olejniczak zachęca bowiem do całościowego spojrzenia na twórczość Wata, sam chciałby uchwycić linie ciągłości. Czy to w ogóle możliwe? Futuryzm, dadaizm, surrealizm, młodopolskie zakorzenienia i awangardowe zerwania – to wszystko wskazuje przecież odległe punkty odniesienia na mapie literackiej XX wieku. Powiada, iż zasadnicza dla pisarza problematyka historiozoficzna, „rola diabła w historii”, obłądne koło dziejów, wyczekiwanie na azjatycką ekspansję pojawiają się przed granicą wędrówki przez sowieckie więzienia. By się o tym przekonać, dość sięgnąć do międzywojennych opowiadań z tomu *Bezrobotny Lucyfer*. Olejniczaka interesują przy tym cechy poetyckiej wyobraźni Wata, materialność i somatyczność. Wiele partii książki pozwala spojrzeć na „twarz poety” z głębi tekstu literatury spleczonego z tekstem biografii, z myślą o „odrodzeniu indywidualizmu” i „kryzysie podmiotu”. Są to kwestie autobiograficzności, która – utożsamiona z autotematyzmem – rzeczywiście stała się elementem przyjętej przez pisarza strategii (jak pisał Paul de Man, autobiografia jest „pewną figurą odczytywania lub rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach”). Bunt Wata zmienia cel uderzenia, zrazu kierowany przeciwko mieszczaństwu i kapitalizmowi (epizod futurystyczny i czas deklaracji lewicowych), potem występuje przeciwko słabościom cywilizacji, bilansując zyski i straty europejskiej kultury. Zarysowuje się też – co autor podkreśla – zmiana perspektywy katastroficznej, zastępowanie jej konfesją, także zmiana koncepcji historii: miast cyklicznej – linearna.

Józef Olejniczak już na początku zaznacza, iż nie wie, czy Wat był wielkim pisarzem. Jego nazwisko sytuuje jednak w szeregu z Witoldem Gombrowiczem, Czesławem Miłoszem, Mironem Białoszewskim, Teodorem Parnickim. Ostatecznie uznaje Wata za prekursora refleksji ponowoczesnej. Zapewne o tej kwestii będziemy jeszcze nie raz dyskutować... *W-Tajemniczanie...* to książka godna uwagi, w dodatku odznaczająca się swoistym klimatem skupienia, co nie jest zbyt powszechne w publikowanych ostatnio pracach literaturoznawczych.

## Poeta autentyczny

Twórczość poetycka Aleksandra Wata doczekała się już obszernych syntez, pora zatem w hermeneutycznym kole wrócić do poszczególnych tekstów i – wykorzystując wcześniejsze uogólnienia – znów spojrzeć na liryczny mikroświat. Z takim, jak sądzę, przeświadczeniem Instytut Badań Literackich opublikował książkę Krystyny Pietrych *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata* oraz – zredagowany przez tę autorkę wraz z Jackiem Brzozowskim – zbiór materiałów dokumentujących uniwersytecką konferencję w Łodzi.

W *Dzienniku bez samogłosek* Wat przekonywał, iż mozolne podążanie za „swoim poetą”, przedzieranie się „od wiersza do wiersza i od cyklu do cyklu”, przyniesie czytelnikowi korzyść, wszak w ten sposób pracuje on nad sobą. Krystyna Pietrych sięgnęła po tom z 1962 roku (pisany w La Messuguiere we Francji) i postanowiła, właśnie utwór po utworze, zinterpretować składające się nań *Pieśni wędrowca* oraz *Sny sponad Morza Śródziemnego*. Ponieważ cykle zostały potraktowane jako sekwencje jednego poematu, podrozdziały książki zbliżają do znaczeń poszczególnych wierszy, nie zapominając o tekstach z bliższego i dalszego sąsiedztwa. Badaczka słusznie podkreśla, iż poetyckie bloki postrzegać trzeba nie w perspektywie kontynuacji, lecz „równoległości”, albowiem w postaci *Pieśni wędrowca* przedstawia Wat – racjonalizujący dyskurs – cykl dzienny, z kolei *Sny sponad Morza Śródziemnego* współtworzą sekwencję nocną, w której górę bierze intuicja.

Interpretacje Pietrych podążają ku poznawczej stronie liryki Wata, usiłują zrozumieć poetę wędrowca, który odczuwając przemijanie i obezwładnienie cielesnością, przedziera się przez barierę widzialności. W trakcie lektury wierszy Wata trudno oprzeć się wrażeniu, iż autor obsesyjnie wręcz dąży do zrozumienia sensu doświadczanego świata, uwarunkowań podmiotowej obecności – bywa, że tragicznie obezwładnionej wyrokiem głównego bohatera poematu, czyli Losu. W takiej sytuacji powracają pytania o zło (jak w *Pieśni VII* ukazującej siedzących w „loszku”), stosunek do Natury, a przede wszystkim

Historii, spełniającej się w szatańskim planie. Co charakterystyczne: sama badaczka zadaje wiele pytań, ba – wciąż je mnoży, podążając za „swoim poetą” i dostrzegając kolejne szczegóły, korespondencje obrazów. Przyznaje, iż podjęła lekturę, której patronuje wyznanie autora *Mojego wieku*:

Homo ludens nie jestem: mam lat 66 i cierpię na chorobę bólową. Ból, starzenie się, śmierć, albo – na przykład – „wyspy szczęśliwe” raz nazywam po imieniu, innym razem – pseudonimami. Jak wypadnie.

Dlatego interesuje ją symbolika, kulturowe zakorzenienia, a obszerniejsze uwagi dotyczyć będą – na przykład – obrazu światła i ciemności, ręki (*Pieśń I*), kamienia, róży i drzewa (*Pieśń II*), wody (*Pieśń IV*), szyfru biblijnej stylizacji. Jak poprzednicy, rozwikłując „pseudonimy”, Krystyna Pietrych często sięga po autokomentarze Wata, zestawia fragmenty wierszy ze wspomnieniami, osadza interpretację w biograficznym kontekście.

Lekturę pojedynczych utworów zaproponowali również autorzy *Szkiców o poezji Aleksandra Wata*. O kompozycji tomu zadecydowała chronologia publikacji, otwierają go zatem rozpoznania poświęcone wczesnemu okresowi twórczości, blok zaś kończy interpretacja *Wiersza ostatniego*. Sięgnąwszy po *Pachnące ręce Aleksandra Wata*, czyli pierwszą część *Mopsożelaznego piecyka*, Tomasz Bocheński zajął się kwestią porządku zapisu, z myślą o „automatyzmie” nadrealistów, ale i poetyce symbolistów. Jarosław Płuciennik podjął wyzwanie „świętego bełkotu” z *namopańnika barwistanu*, sięgając po anglosaski koncept wiersza nonsensownego i analizując strukturę foniczną tekstu. Zwrócił też uwagę na aluzje sakralne oraz kategorię wzniosłości, fortunnie nie gubiąc z pola widzenia ludycznych aspektów utworu. W klamrze biograficznego domknięcia pojawić się musiał motyw „schodzenia”, szkic Brzozowskiego odsłonił zatem ostatni gest Wata-Orfeusza – „wycofanie z mitu”, które sprowadza katabazę do grobowego kresu, wszystko bowiem kończy się... trzy łokcie pod ziemią i narracyjno-metaforyczne zdobienia tracą rację bytu.

Klamra, o której wspominałem, obejmuje blok szkiców o utworach wybranych z *Wierszy*, *Wierszy śródziemnomorskich* i *Ciemnego świecidła*. Andrzej Kaliszewski interpretuje *Sąd ostateczny*, Wojciech Ligęza *Japońskie lucznictwo*, Witold Matuszyński siódmą część *Pieśni wędrowca* (między innymi z uwzględnieniem ironicznego odnośnika do idei „postępu” i marksistowskich pewników). Magdalena Mischczak wybrała *Buchalterię* – wiersz o egzystencjalnych pozorach pewności, które szybko przemieniają się w łańcuch paradoksów. Piotr Pietrych sięga po wiersz \*\*\* (*Żmije i ważki w dobrej zgodzie*), przypominający o sprawach ostatecznych w cudzysłowie – zaskakującej ucho współczesnego słuchacza – wyliczanki, rodem z poetyki księdza Józefa Baki. Ale to ona właśnie pozwoliła stworzyć nowe „uwagi śmierci niechybnej”, zakończone przejmującym dwuwersem: „i w kołysankę już przemieniony / płacz mojej żony”. Tomasz Cieślak proponuje interpretację „symbolizującą” wiersza *W wagonie*, w skromnej notatce poetyckiej odnajdując figurę losu, natomiast Krystyna Pietrych przypomina ważny wiersz dedykowany Leopoldowi Łabędziowi, rozprawiający o historii i kondycji człowieka.

Książkę zamykają ujęcia „przekrojowe” Sławomira J. Żurka oraz Anny Sobolewskiej. Autor pierwszego z nich dostrzega w debiucie futurysty „nihilistyczną mistykę”, potem zaś szkicuje linię jego doświadczenia: nihilizm – ateizm – komunizm – chrześcijaństwo – judeochrześcijaństwo. Sobolewska z kolei zwraca uwagę na odzwierciedlenie marzeń sennych i przeciwności, które w poetyce Wata postrzegane są w wymiarze egzystencjalnym (a skoro przenika je wszechobecne cierpienie, powiedzieć można, iż w poezji Wata objawia się „wyłącznie negatywny bieg doświadczenia”).

Zebrane szkice potwierdzają, iż Aleksander Wat wkroczył swoją twórczością w strefę egzystencjalnej ciemności, w zapisie poetyckim – nierzadko rozbłyskującym gorzką ironią – utrwalając odcienie przygnębienia, lęku, cierpienia. Przeczytawszy opublikowane dotąd książki o Wacie, myślę, że istotny etap badań nad spuścizną pisarza zbliżył się do końca. Wykorzystano w nim tkanekę biografii i autokomentarze, uważnie spleciono



faktografię z interpretacją, ustawiono lustra w oczekiwaniu na bezpośrednie odbicia przejawów życia i symboli literatury. W jakim kierunku podążą badacze? Być może otwiera się pole do popisu dla mikroanalitików... I tym razem jednak łatwiej zapytać, aniżeli odpowiedzieć – z myślą o konkretnym projekcie lektury, o krokach interpretatorów przyglądających się „pocie autentycznemu”.

JÓZEF OLEJNICZAK: *W-Tajemniczenie – Aleksander Wat*. Katowice 1999.  
KRYSTYNA PIETRYCH: *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*.  
Warszawa 1999.

*Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. JACEK BRZOWSKI,  
KRYSTYNA PIETRYCH. Warszawa 1999.

## Etos awangardy i „postne” czasy

Kto jest w stanie przeczytać encyklopedię od pierwszej do ostatniej strony? Z pewnością tego typu ofensywna lektura *Wielkiej encyklopedii powszechnej*, choćby ze względu na różnorodność tematyczną i formułę prezentacji materiału, nie byłaby nadto zajmująca i satysfakcjonująca, lecz są też inne, „klinicznie” usprawiedliwione, przypadki. Ja bowiem przeczytałem okazały tom *Od awangardy do postmodernizmu*, który jest – pośród opublikowanych – czwartą częścią *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku* (do tej pory w ramach serii wydano: *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, *Współczesny język polski*, *Film. Kinematografia*). Otrzymaliśmy oto imponujące podsumowanie doświadczeń artystycznej awangardy i – jednocześnie – stanu badań, ujęte w układ haseł nieograniczonych wyłącznie do faktograficznego rejestru, lecz przyjmujących postać szkiców interpretacyjnych. Wyszły one spod piór wybitnych znawców zagadnień, od lat koncentrujących uwagę na omawianych tu kwestiach.

Uwzględniając perspektywę historyczną, dostrzeżemy w całej książce bloki hasłowe odpowiadające trzem dwudziestowiecznym sytuacjom sztuki: awangardowej, neoawangardowej i postmodernistycznej. Po krótkiej nocie redakcyjnej oraz charakterystyce tomu pojawia się „socjohistoryczne” wprowadzenie Grzegorza Gazdy, poświęcone terminowi, światopoglądowi i artystycznym strategiom awangardy. Autorskie hasła (między innymi Krystyny Janickiej, Zbigniewa Jarosińskiego, Ryszarda W. Kluszczyńskiego, Teresy Kostyrko) prezentują najpierw zjawiska awangardy literackiej, plastycznej, teatralnej, awangardową fotografię, film i architekturę. Dalej – kierunki, prądy, tendencje: od futuryzmu, formizmu i ekspresjonizmu począwszy, przez

konstruktywizm, dadaizm po nadrealizm. W hasle *Awangarda w plastyce* Grzegorz Dziamski sprowadza awangardyzm do czterech postulatów: historyzmu („sztuka powinna wyrażać swój czas i podlegać jego imperatywowi”), społecznej utopii, antagonizmu (sprzeciw wobec tradycji oraz publiczności jako wyznaczniki postawy nonkonformistycznej) i innowacyjności (permanentnego nowatorstwa). Tak rzeczywiście wyglądałyby fundamentalne wyróżniki „wspólnoty świadomościowej” awangardowych formacji, ujawniające się w kolejnych wariantach rozwinąć, aż do ostatnich – nierzadko uciekających od awangardowych etykiet – eksperymentów artystycznych.

Drugi blok przybliży problemy neoawangardy, która – jak zauważał Peter Bürger w *Teorii awangardy* – „zinstytucjonalizowała awangardę jako sztukę, negując tym samym rzeczywiste intencje awangardy”. Autorzy (odpowiednio – Dziamski i Dariusz Jachimowicz) dokonali zasadnego wyboru czterech tylko tendencji, które wyraźnie wpisały się w rodzime działania artystyczne. To abstrakcjonizm, zakorzeniony w poszukiwaniach ekspresjonistyczno-formistycznych oraz suprematystyczno-konstruktywistycznych; to pop-art, docierający do socjalistycznej Polski nader powoli i formujący się w specyficznych warunkach; następnie – *happening* (pierwszym w Polsce był *Cricotage* Tadeusza Kantora z 1965 roku) i dominujący w latach siedemdziesiątych *performance*; wreszcie – konceptualizm, który „zachęcił do przeniesienia punktu ciężkości z fizycznego przedmiotu-dzieła na samą ideę artystyczną”.

Tom zamykają hasła o zjawisku transawangardy oraz postmodernizmie w literaturze, muzyce, filmie i architekturze. Piszę Dziamski:

Dopiero krytyka [modernistycznego – P.M.] dyskursu, podająca w wątpliwość prawomocność „wielkich narracji” epoki nowoczesnej – emancypacji rozumu, ducha, uciemionych, wyzwolenia od biedy, despotyzmu i ignorancji – podważyła kulturową dominację modernizmu i zapoczątkowała wielką debatę nad kulturową transformacją euro-amerykańskiej cywilizacji.

Debata wciąż trwa i sędzę, że właśnie „postna” część tomu wywołać może polemiczny rezonans. Wobec pewnie prowadzonych wywodów szkicujących „etos awangardy”, wspartych wieloletnimi badaniami, diagnozy postmodernistyczne sformułowane są raczej ostrożnie, z ubezpieczającymi zastrzeżeniami. Odwołując się do prozy amerykańskiej, Lech Budrecki odnotowuje kilka tendencji, które mają być postmodernistycznymi wyznacznikami (między innymi: czarny humor, absurd, zabiegi antyiluzjonistyczne, dekompozycję konwencjonalnych sposobów narracji). Owe tendencje – powiada autor – poczęły stopniowo przejawiać się w prozie wielu państw. Pośród polskich prozaików wskaże nazwiska Włodzimierza Odojewskiego (*Koniec powieści*), Wilhelma Macha (*Góry nad czarnym morzem*), Leopolda Buczkowskiego (*Pierwsza świetność*, *Uroda na czasie*), Mieczysława Porębskiego (*Z.*), z młodszego pokolenia – Stanisława Wysogłuda i Marka Słyka, pośród poetów znajdują się natomiast Jarosław Marek Rymkiewicz i Ernest Bryll. W hasle dotyczącym muzyki, zwracając uwagę na grę konwencjami i stylizatorstwo, Elżbieta Szczepańska uznaje za postmodernistycznych prekursorów Zygmunta Krauzego, Tomasza Sikorskiego, Wojciecha Kilara, szczegółowo natomiast przyjrzy się dokonaniom Pawła Szymańskiego. Ewa Węławowicz-Gyurkovich analizuje nurty postmodernistycznych tendencji w polskiej architekturze: symbolizm, nową geometrię, neosentymentalizm (swoiste poszukiwania nastrojów przeszłości) i neotradycjonalizm (odsyłający do konkretnych wydarzeń historycznych). Trzeba docenić te syntetyzujące próby uchwycenia nowego paradygmatu – zjawisk, które w warunkach wschodnioeuropejskich wciąż wymykają się krytyce.

W kolejnych hasłach całego tomu powracają odwołania do konkretnych zdarzeń artystycznych – każdy tekst przecież, będąc elementem konsekwentnie szkicowanego *continuum* doświadczenia awangardy i postmodernego „przerwania”, tworzy odrębną całość. Zasadnicze tezy większości haseł poznaliśmy we wcześniejszych publikacjach, ale – podkreślam – chodzi tutaj o interdyscyplinarne kompendium wiedzy o całej polskiej awangardzie. Czekaliśmy na nie długo. Ważne

przy tym, iż w dobie szumnego obwieszczenia śmierci awangardy niniejsza książka nie próbuje sztucznie – a odwołam się do formuły Włodzimierza Boleckiego – postmodernizować modernizmu. Otrzymujemy wyważony w sądach, rzetelny bilans historyczno-krytyczny.

„Awangardowy” tom *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku* należy poznać, albowiem systematyzując zjawiska (w odsyłaczach do prac już szczegółowych), pomoże on zorientować się w zależnościach i układach skomplikowanej mapy współczesnej sztuki. Nie w samych nazwach tkwi istota jej zmiennych sytuacji – liczą się artystyczne efekty i konsekwencje dokonywanych wyborów. Zredagowana przez Grzegorza Dziamskiego praca zbiorowa zdaje z owych przebiegów i sytuacji niezwykle cenne sprawozdanie.

*Od awangardy do postmodernizmu.* Red. GRZEGORZ DZIAMSKI.  
Warszawa 1996.

## Gdy nas Polska szuka...

W wywiadzie opublikowanym na łamach dwumiesięcznika „Opcje” (1999, nr 4) Leszek Szaruga powiedział stanowczo:

Nie jestem żadnym „strażnikiem historii”, ale też nie będę sobie wmawiał, że jestem od historii wolny. Nikt nie jest, choć pewnie nie brakuje takich, co sobie coś podobnego wmówili, ale to ich problem. Pytanie tylko, co robić z historią?

To stwierdzenie poety i krytyka – związane bezpośrednio z refleksją dotyczącą *continuum* współczesnej literatury i kultury – wynika nie tylko ze sprzeciwu wobec „zerujących” historycznoliteracki licznik deklaracji debiutantów, ale i wobec rozpanoszonych komentatorów, zadowolonych z czytania redukującego uprzednie fakty, porzucających nawarstwiające się interpretacje oraz hierarchizujące dyskusje. Oczywiście, przywołany przeze mnie fragment zwraca uwagę na jeden tylko z aspektów świadomości „czasu i zdarzeń”, od dawna jednak Szaruga ogłasza szkice poświęcone prozie historycznej, które ułożył właśnie w panoramiczny zarys, odsłaniający także inne aspekty zjawiska. Mówiąc najkrócej: autor usiłuje – konsekwentnie, w zestawie komentarzy do swoistego „cyklu” powieściowego – zarysować polskie doświadczenie i doświadczenie polskości.

Wybór problemowy ewokuje okazały zestaw teoretycznych ustaleń, kulturoznawczych diagnoz zwrotu ku autentyzmowi, imitacjom prawdy, pozorowaniu realności. Rozmaicie pokonywano przecież granice literackości, na przykład anektując autentyk (zbiór dokumentów, czy też ocalone rękopisy) bądź

sugerując zaledwie jego ramy scalające fikcyjną grę. W przypadku publikacji Leszka Szarugi kolejność elementów tytułu *Historia, państwo, literatura* będzie wielce charakterystyczna; widać też ośrodek krystalizacji zainteresowań interpretatora, skoro akcentuje on próbę „ustalenia sposobu funkcjonowania świadomości historycznej w poszczególnych utworach polskiej literatury współczesnej”. Co równie znaczące: Szaruga, zdając sobie sprawę z tego faktu, wędruje pomiędzy eksplikacją osobistą, niekiedy stylem iście felietonowym, a znamionnymi dla naukowego dyskursu tezami „obiektywizującymi” wywód. Zestaw tekstów, na dobrą sprawę okazała część edukacyjnego kanonu polonisty, odwołuje nas do problematyki podejmowania i sprawowania władzy, przewodzenia zbiorowości, niektóre dzieła skojarzymy od razu z wcześniejszymi analizami politycznych decyzji oraz ideowych deklaracji bohaterów i pisarzy. W autorskim wyborze (rzecz jasna, każdy badacz literatury XX wieku zestawiliby odmienną listę) znalazło się szesnaście powieści czternastu autorów: Bolesława Prusa, Stanisława Brzozowskiego, Stefana Żeromskiego, Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Stanisława Witkiewicza, Waława Berenta, Jarosława Iwaszkiewicza, Teodora Parnickiego, Jacka Bocheńskiego, Hanny Malewskiej, Władysława Terleckiego, Kazimierza Brandysa, Jerzego Krzysztonia, Jarosława Marka Rymkiewicza.

Zrazu wydaje się, iż autor sięga zbyt głęboko w przeszłość, skoro inicjuje książkę szkicem o *Faraonie*. Rozpatruje jednak powieści, w których dostrzeżemy ważne pytania o przyszłość Rzeczypospolitej (przykładem – *Srebrne orły* wydane w 1943 roku) i możliwość obserwacji – jak w przypadku Parnickiego – „przetworzenia historii”, które staje się... historią. Dlatego też snuje myśli o zakorzenieniu zdarzeń, materii historii przenikającej prozatorską strukturę (*Przedwiośnie*, *General Barcz*), kwestii państwowości (*Płomienie*). To nie tylko dogodna okazja do rozważania konkretnych motywów twórczości, ale – co istotniejsze – także poszukiwania nawiązań do dzieł międzywojennych (jak w przypadku *Wariacji pocztowych*). Podobne prace nie unikną analitycznej diagnozy doświadczenia literackich form i odmian, niejednokrotnie krzyżujących

się planów powieści politycznej, społecznej, paradokumentalnej czy fantastycznej. Wskazawszy więc role bohaterów (*Przedwiośnie*), narracyjne płaszczyzny (*Generał Barcz*, *Czerwone tarcze*), Szaruga powraca do momentów rozrachunkowych (między innymi oskarżenia Polski formułowane przez Witkiewicza, ostateczne wybory w *Dwóch głowach ptaka* Władysława Terleckiego), odsłania pole konfrontacji mitów. Sformułowane zadanie oznacza także próbę deszyfracji historycznego kodu, poszukiwanie – niekiedy łatwego, choć przed uproszczeniami autor chroni się na ogół skutecznie – interpretacyjnego klucza. Pamiętając o wnioskach Michela Butora, Szaruga obserwuje budowę „baśni o zewnętrżności”, lecz zmienia perspektywę, gdy fakty biografii, dzięki kilku szatańsko przewrotnym pomysłom z zakresu sztuki perswazji, obrastały tkanką mitu, komponując wizję dla narodu. Wtedy biografie przekształcają się na długie lata w modele, niekiedy tylko – jak czytamy w zakończeniu szkicu o *Nurcie* Berenta – „historia zmienia się w poezję, a ta dopiero tworzy jej *logos*, utwierdzany przez *ethos* konkretnych biografii”. W „przestrzeni pytań o sens procesów dziejowych” trzeba się przedrzeć przez paradoksy zapisywanego tekstu historii, ich kulturowe konsekwencje (jak powiadał jeden z bohaterów *Płomieni*: rewolucjonista wierzy, że zapisane i powielone słowo przeistoczy się w „ciało i krew”); w ten sposób współuczestnictwo osiągało wymiar kreacyjny, albowiem słowo tożsame z czynem kształtować miało rzeczywistość, a rewolucyjny gest – modelować historię).

Na marginesie lektury wypada zauważyć, iż w kręgach polonistycznych odżyły fascynacje powieścią historyczną. Dość wskazać znaczącą aktywność młodych „parnickologów”, dzięki metodologicznym przewartościowaniom ostatnich lat doceniających nowatorskość powieściowych zjawisk autora *Srebrnych orłów*, czy Hanny Malewskiej. To jednak inna już kwestia, choćby porzucenia kontekstowych, socjologiczno-literackich uproszczeń. Pytanie „co robić z historią?” kieruje więc spojrzenie ku literackim rozwiązaniom, które nie chcą zgubić rytmu terażniejszości. Warto znów sięgnąć po *Generała Barcza*, *Oblęd*, *Rozmowy polskie latem 1983*, pytając o repety-



cje, koło dziejów, stereotypy i mistyfikacje, o wprowadzane do obiegu dzieła, które wykroczą poza odbiór elitarno-eksperycki, formując wyobraźnię tłumu. W *Rozmowach polskich latem 1983* czytamy:

[...] wszyscy nieomal zresztą zachodni artyści, pisarze, myśliciele nie mają własnie swojej trwałej problematyki i wciąż się gubią, [...] wciąż muszą się na nowo odnajdywać [...]. A my nie musimy się szukać, bo nas Polska szuka. I zawsze – niech będzie, że na nasze nieszczęście – znajduje.

Owo „odnalezienie” nie musi wszakże oznaczać porażki intelektualistów.

LESZEK SZARUGA: *Historia. Państwo. Literatura. Polska powieść współczesna jako przestrzeń pytań o sens procesów dziejowych*. Szczecin 1999.

## Wokół październikowego przełomu

Ponad cztery dekady dzielą nas od wydarzeń, które zwykło się określać – „zapożyczając” tytuł powieści Ilii Erenburga – mianem odwilży, oraz od październikowego przełomu. „Tajny referat” Nikity Chruszczowa, śmierć Bolesława Bieruta, tragedia „odrabywania rąk podniesionych na władzę ludową”, przejęcie władzy przez Władysława Gomułkę; a w innym obszarze doświadczeń – krytyczne wystąpienia na sesji Rady Kultury i Sztuki, ważny – przynajmniej od strony postulatywnej – zjazd Związku Literatów Polskich, wznowienie „Tygodnika Powszechnego”. To zaledwie kilka faktów z wyjątkowo gęsto (i jakże często – niewyraźnie) zapisywanej historii powojnia. Czy polski Październik był – według określenia Jana Brzękowskiego z 1957 roku – „ogromnym krokiem naprzód, [...] niewątpliwie maksimum tego, co w chwili obecnej i w aktualnej konfiguracji stosunków międzynarodowych można było osiągnąć”, a może wcześniejsza odwilż sprowadziła się jedynie – co sceptycznie odnotowywał w *Dzienniku* Jan Lechoń – do „ponurego tańca niewolników”? W tak zarysowane spektrum wpisywałyby się formułowane „na gorąco” oceny. W jaki sposób wszakże październikowe przemiany wpłynęły na życie kulturalne lat następnych, jakie konsekwencje – a wpisuję już rzecz całą w perspektywę historycznoliteracką – niosły zmiany na mapie polskiej literatury?

We wrześniu ubiegłego roku (23 IX–25 IX 1996) odbyła się w Rzeszowie ogólnopolska sesja poświęcona tejże problematyce. Słusznie podkreślił we wstępie Adam Kulawik, redaktor naukowy dokumentacyjnej publikacji, iż spotkały się oto polonistyczne pokolenia, pośród których najstarsze świadom-

mie uczestniczyło w wydarzeniach Października, a najmłodsze roztrząsa problemy dla siebie „historyczne”. Tego typu spotkania bywają znakomitą okazją do wymiany zdań i podjęcia oczekiwanych rozrachunków (szkoda jednak, iż nie zdecydowano się zamieścić tutaj – choćby częściowego – zapisu dyskusji). W szkicach dwadzieścioro jeden autorów przedmiotem zainteresowania stały się teksty poetyckie (Włodzimierz Wójcik, Janusz Detka), prozatorskie (Włodzimierz Maciąg, Adam Kulawik, Jan Pačławski, Magdalena Rabizo-Birek), dramatyczne (Maria Napiontkowa, Leokadia Kaczyńska), postrzegane zarówno w perspektywie krajowej, jak i emigracyjnej; przedstawiono ujęcia metakrytyczne (Marian Kisiel, Zbigniew Andres, Mirosława Kozłowska), nadto – w wystąpieniu Stanisława Bortnowskiego – metodyczne uwagi o programach nauczania z lat 1951 i 1957. Autorzy nie stronili od refleksji nad językiem czasów stalinowskich i uwikłaniem literatury w „nieprzejrzystość” nowomowy (Kazimierz Ożóg, Mariusz Zawodniak). Znalazł się tutaj tekst o charakterze wspomnieniowym – Mariana Stępnia *Październik 1956 na Uniwersytecie Jagiellońskim*, także szkic o piśmie „Zebra” pióra Tadeusza Bujnickiego, od 15. numeru współredaktora krakowskiego periodyku. Obejmując tedy dość rozległy obszar zjawisk, *Październik '56* odsłania – ze skłonnością do ujęć socjologizujących – różne oblicza kultury doby październikowej.

Tom otwiera szkic Wojciecha Tomasika, który to odwołując się do zasady „architektury mówiącej” (i dwóch obiektów-symboli: oddanej w 1949 roku Trasy W-Z oraz otwartego sześć lat później warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki) deszyfruje elementy stalinowskiej retoryki, ujęte w motywy „szerokiej drogi” i „gmachu ze światła”. Dalej pomieszczono zarysy „przekrojowe”, poszukujące egzemplifikacji w panoramicznych zestawieniach zjawisk literackich, a także teksty poświęcone twórczości wybranych pisarzy: Jerzego Andrzejewskiego (dwukrotnie), Mieczysława Jastruna, Witolda Gombrowicza, Włodzimierza Odojewskiego, Juliana Strykowski. Centrum zainteresowania staje się przede wszystkim stosunek literatów do październikowych wydarzeń, reakcja na zmianę sytuacji

i artystycznego paradygmatu. W tym bloku godną szczególnie uwagi wydaje mi się reinterpretacyjna propozycja Adama Kulawika dotycząca pary słynnych tekstów Jerzego Andrzejewskiego. *Ciemności kryją ziemię i Bramy raj* – we wcześniejszych odczytaniach klasyfikowane jednoznacznie jako powieści polityczne rozliczające się ze stalinizmem – przedstawione są jako utwory moralistyczne, „rozrachunki z własnym sumieniem”. Intrygujące jest włączenie tekstów Andrzejewskiego w układ romantycznych odniesień (brat Diego jako Kordian, los Mellisena jako reprzyza dramatu Waltera Alfa). Autor szkicu stwierdza, iż

Andrzejewski pokazał nie zbrodniczy system – w końcu zło jest jednym z parametrów świata – lecz to, co tkwiąc w człowieku, ubezbronna go wobec zła, wpycha w nie i czyni za nie w jakimś stopniu odpowiedzialnym.

Włodzimierz Wójcik z kolei przygląda się tomikowi *Gorący popiół* Mieczysława Jastruna, wyznaczającemu – po socrealistycznych kompromisach i „schronieniu” w historii – początek niezwykle twórczego okresu w życiu poety i godne nawiązanie do międzywojennych osiągnięć. Badacz odwołuje się przy tym do fragmentów dziennika pisarza – w wielu miejscach gorzkiego świadectwa stalinowskiej rzeczywistości (w maju ’56 Jastrun notował: „Represje: skonfiskowano mi wszystkie wiersze, jakie dałem do »Twórczości« z wyjątkiem dwóch. Zamykają mi usta, gdy spróbowałem je otworzyć nieco szerzej”). Do innego dziennika sięgnęła Barbara Gutkowska; przybliżyła ona stanowisko Witolda Gombrowicza, który każdą zapisywaną myślą mierzył się z polskim duchem, a – wyraźnie rozdrażniony postawami rodaków – stwierdzał:

Chciałbym zajrzeć im do głów: co myślą? Zrozumieć, co się z nimi stało? Czy jest możliwe takie zduszenie słowa, że ono niczym się nie zdradzi?

Warto również poznać zwięzłe i interpretacyjnie wyważone teksty Jerzego Smulskiego (*Immanentne zło komunizmu jako*

temat literatury i publicystyki „odwilżowej”) oraz Włodzimierza Maciąga (*Andrzejewski wobec komunizmu*).

Wśród wystąpień powracających do „przełomowych” dyskusji odnotowałbym natomiast dwa: Mariana Kisiela (*O model literatury nowoczesnej*) oraz Marii Napiontkowej (*Pozorna normalizacja*). Pierwsze z nich uznać można za rozrachunek z krytycznym schematem, sprowadzającym problem nowoczesności do formuły „mitu” i „fetysza”. Jak wiadomo, dyskusja o nowoczesności toczyła się na łamach wielu czasopism (między innymi „Nowej Kultury”, zamieszczającej artykuły pod wspólnym nagłówkiem *O nowoczesności*, „Tygodnika Demokratycznego” z cyklem *Jak widzę współczesną polską sztukę rewolucyjną*), a rozpoczęła ją – inspirowana wystawą w Arsenale – wymiana zdań dotycząca sztuki. Potem – co autor wnikliwie śledzi – przeniosła się na obszar poezji i prozy. Tekst, kreśląc pewien etap kształtowania się świadomości literackiej „po stalinizmie”, przekonuje o istotności sporu o nowoczesność, o którym rzeczywiście można powiedzieć, iż „w ujęciu tradycyjnym [...] inicjuje nową fazę procesu historycznoliterackiego, zwaną »przełomem 1955–1959«, w ujęciu radykalnym natomiast, że daje [...] początek tzw. przełomowi postmodernistycznemu”. Drugi tekst dotyczy odwilżowego poszerzania w polskich teatrach repertuaru klasyki i problemów, których – co oczywiste – nastroczał kanon romantyczny (zwłaszcza *Dziady* i *Nie-Boska komedia*) oraz neoromantyczny (Stanisław Wyspiański). Trzeba go bowiem było interpretacyjnie „oswoić” – tu przypomniane są wystąpienia lat 1954–1955 – i dopasować do potrzeb „socjalistycznej publiczności”.

Rok 1956 był zdecydowanym krokiem ku normalności. Jakiś czas temu, publikując artykuł w drugoobiegowym „Almanachu Humanistycznym”, Janusz Sławiński zauważał: „I dziś przecież, gdy spoglądamy [...] na to, co wydarzyło się w polskiej poezji w okolicach roku 1956, nie mamy wątpliwości, że istotnie nastąpił wtedy prawdziwy przewrót”. Przewrót w poezji, przewrót w prozie... Literatura odzyskiwała po prostu naturalną „wielogłosowość” – w odnowieniu związków z tradycją, w nawiązaniu do tendencji nowatorskich, podjęciu „zabronionych tematów”.

Badania nad dorobkiem z lat pięćdziesiątych przyniosły ostatnio kilka cennych rozpoznań (książki Wojciecha Tomasika, Michała Głowińskiego, Jerzego Smulskiego). Dziś, bez obawy o cenzorskie ograniczenia, bez koniecznych niegdyś peryfraz i dwuznaczności sformułowań, można pokusić się o rzetelny bilans krytyczny. *Październik '56...* jest owego bilansu kolejnym ogniwem.

*Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym.*  
Red. ADAM KULAWIK. Kraków 1996.

## Pięćdziesiąt lat minęło...

Książka Mariana Kisiela *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku* jest świadectwem wieloletnich fascynacji badacza. Wiadomo, iż autor ten znakomicie czuje się w roli interpretatora konkretnych tekstów literackich (dość przypomnieć nazwiska Tadeusza Różewicza, Adama Czerniawskiego, Leona Zdzisława Stroińskiego), ale też od dawna (ba – od pierwszego arkusza krytycznoliterarckiego *Götterdämmerung – emigracja wewnętrzna – Reduta*) ujawniał skłonność do ujęć panoramicznych, syntetyzujących. Intrygowały go zagadnienia periodyzacyjne literatury XX wieku, strategia wystąpień programowych, pokoleniowe ofensywy oraz debaty ludzi pióra. Właśnie owym predylekcjom i konkretnym lekturowym fascynacjom zawdzięczamy zbiór szkiców, zapraszający do uważnego oglądu wybranych problemów literatury polskiej ostatniego pięćdziesięciolecia. Rozważania autora zostały uporządkowane chronologicznie i problemowo: na początku pojawia się próba periodyzacji literatury po roku 1939, całość zamyka natomiast szkic o latach 1980–1989.

To wiemy: komentatorzy nieraz spierali się już o cezury i przełomy, choćby o fundamentalne założenie, czy dokonywać podziałów w perspektywie estetycznej, czy też rozsupływać sploty okoliczności „zewnątrzliterackich” (najczęściej politycznych) z procesami ewolucji i rewolucji poetyk. Dlatego też metodologiczna niepewność i niejednoznaczność wielu dotychczasowych propozycji skłaniały i skłaniają do podejmowania nowych wyzwań. Odwoławszy się do *Próby periodyzacji nowożytnej literatury polskiej* Henryka Markiewicza, Marian Kisiel napisze, iż

w obrębie współczesności można [...] (a nawet jest to wskazane) periodyzować poszczególne podokresy literackie, nawet wówczas, gdy są one nie pewnymi, lecz hipotetycznymi odcinkami procesu historycznoliterackiego.

Wskaże następnie trzy podokresy, które dzielone być mogą według układu prądów. To potrzebne, „porządkujące” wprowadzenie do przeglądów i analiz, które odnajdziemy w dalszej części książki.

Autor *Zmiany...* powrócił dziś – by wskazać niektóre tylko problemy „węzłowe” publikacji – do stanu badań nad literaturą emigracyjną, typologią poezji na obczyźnie, grupą Kontynenty, wrócił także – co jest istotną częstką ustaleń związanych z sytuacją zarówno literatury powstającej z dala od ojczyzny, jak i sztuki rozwijającej się w naszych warunkach – do przełomu 1955–1959. Zajmuje go problematyka światopoglądu epoki (wpływy marksizmu, egzystencjalizmu, personalizmu i fenomenologii), intrygują dyskusje literackie o nowoczesności i realizmie, estetycznej wielowartościowości, autonomiczności i autentyczności sztuki, o drogach ucieczki z „jedynie słusznego” modelu normatywnego. Tu odnajdziemy także segment poświęcony „sytuacji gatunków”, albowiem w preferencjach genologicznych Kisiel dostrzega kolejny moment światopoglądowego obrachunku z socrealizmem:

Gatunek jako forma świata, gest jego akceptacji lub negacji, stawał się jednym z elementów nowego programu literatury, który zasadnie można nazwać obroną neutralności czy może: suwerenności estetycznej.

To wszystko rozpatrywane jest w układzie planów symultanicznych, odkrywających bieguny doświadczeń socrealizmu i polrealizmu (między innymi twórcy związani z „Orłem Białym”, „Dziennikiem Polski i Dziennikiem Żołnierza”, „Wiadomościami”) tudzież sugestywne współbrzmienia postaw i artystycznych dokonań kontynentczyków oraz młodych przedstawicieli pokolenia '56 (przeczytajmy: „Zbieżności rysują się tak wielkie, iż można tu mówić wręcz o lustrzanym



odbiciu. [...] pokoleniu »zimnowojennym«, odrzucającym ideologię, w której ono wzrastało, zmierzającym ku otwarciu na człowieka, sztukę, historię wyzwoloną z politycznych ograniczeń”).

Walory rzetelnego przypomnienia dostrzeżemy w bloku szkiców o tak zwanym pokoleniu '60 (przede wszystkim poetach i krytykach Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”) oraz pokoleniu '68. Autor pokonuje pułapki generacyjnych mitologizacji i stronniczych sądów współtwórców zdarzeń artystycznych, zastanawiając się nad uwikłaniami światopoglądowymi oraz kwestiami „strategii i poetyki”. Znalazło się tutaj miejsce na uwagi dotyczące nazw pokoleniowych (pokolenie '68, pokolenie '70, Nowy Ruch, Nowa Fala, Młoda Kultura), a także na przypomnienie ważnych grup „okresu heroicznego” i syntetyczną analizę ówczesnych propozycji.

W ostatnim fragmencie swojego „zarysu pięćdziesięciolecia”, co sygnalizowałem, Kisiel spojrzy na zmiany modelu kultury lat 1980–1989. Znów istotne będą dla niego kategorie świadomości literackiej, komunikacji literackiej, „systemu estetycznego krytyki”. Konsekwentnie więc zanotuje:

W okolicach roku 1989 w sposób wyraźny zmieniła swój ton krytyka literacka. Wydaje się, że odtąd nie jest ona już ani sprawcą, ani współtwórcą nowych wartości. [...] Teraz krytyka jest raczej pośrednikiem między autorem i publicznością; nie stymuluje, nie programuje nowych wartości, lecz nastawia się na ich moderację.

Historyk literatury nie mógł pominąć tak bliskiej sobie dyscypliny krytycznej – tym bardziej, iż w ciągu dramatycznej dekady toczyła się istotna gra o wartości i wartościowanie, o kanonizację postaw etycznych i – pod koniec – niezależność estetycznego gestu „bez zobowiązań”.

Składające się na *Pokolenia i przełomy...* szkice czyta się z satysfakcją, nie ma w nich metaforycznych, umykających w pustkę, spiętrzeń myśli, a właściwa czasopiśmienniczym publikacjom Mariana Kisiela swoboda tonu i stylu wpływa na klarowność narracji. Do powojennego pięćdziesięciolecia

będziemy wciąż powracać, to bowiem – jak powiada autor – „przestrzeń myśli, którą jedni z niesmakiem odrzucają, a inni z determinacją zechcą bronić”. Potrzebne są dziś profesjonalne syntezy, które przyniosą inspirujące diagnozy i jednocześnie zaproszą, w trudnych czasach metodologicznej anarchii, do rozważnej dysputy. Do takich prac książka Mariana Kisiela bez wątpienia należy.

MARIAN KISIEL: *Pokolenia i przełomy.*  
*Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku.* Katowice 2004.

## W blaskach i cieniach słowa

Drugi po *Chaosie i konwencji* krytycznoliteracki zbiór Janusza Drzewuckiego współtworzą teksty, które autor zamieszczał na łamach „Twórczości”, „Poezji”, „Rzeczpospolitej”, „Akcentu” w latach 1986–1999. Dobór dzieł i pisarzy odsłania perspektywę Parnasowego szczytu, książkę otwierają bowiem szkice poświęcone Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, Tadeuszowi Różewiczowi, Zbigniewowi Herbertowi, Wisławie Szymborskiej, potem zaś pojawią się lekturowe komentarze do liryki Artura Międzyrzeckiego, Julii Hartwig, Tadeusza Nowaka, Urszuli Koziół, Jacka Łukasiewicza, Jarosława Marka Rymkiewicza, Ewy Lipskiej, Stanisława Barańczaka, Adama Zagajewskiego, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego. Przekornie rzecz by można, iż przy takim zestawie związane z krytyczną profesją niebezpieczeństwo przecenienia zjawisk praktycznie nie istnieje. Często przecież wiąże się ono z rozpoznaniem nowości, która istnieje w „strefie chaosu”, bywa że z promocją i sugestią odmiany ustalonych hierarchii. Przyznać jednak muszę: trudne to zadanie opisu, zwłaszcza wtedy, gdy dorobek pisarzy skryły wcześniejsze odczytania, diagnozy i przyczynki.

Wprawdzie autor *Smaków słowa...* koncentruje uwagę na książkach wydanych w ostatniej dekadzie, lecz nierzadko – dzięki zestawianiu rozmyślań o kolejnych publikacjach poetów – nadaje swoim tekstom postać przekrojowych „minizarysów”. Drzewuckiemu zależy przede wszystkim na wskazaniu poetyckich idiomów i rozpatrzeniu czynników, które ostatecznie decydują o oryginalności, wypracowaniu przez artystę słowa rozpoznawalnego tonu. Stąd wynikają próby zestawiania elementów programu (na przykład Różewiczowski racjonalizm,

poezja jako „nauka mówienia”), lirycznych motywów i słów kluczy, analiza – skądinąd poezjotwórczych – antynomii (słowo – milczenie Różewicza oraz Kozioł). Stąd też sygnały odniesień kulturowych, dialogów obecnych w międzywierszowych splotach, niekiedy wprost w sekwencjach wyliczających nazwiska innych twórców. Co ważne: pod piórem Drzewuckiego wypowiedź recenzencka, nie gubiąc walorów informacyjnych, fortunnie umyka w stronę impresji, eseistycznego wyznania. W poszczególnych partiach wywodu autor umiejętnie przechodzi od informacyjnego detalu ku interpretacyjnej całości, dzięki czemu – proponując lekturę dyskretną, jak w przypadku *Pacierz i paciorków* Nowaka – potrafi zaintrygować czytelnika. Do literackiego tekstu zbliża się zresztą powoli, właściwie z obawą, by gwałtownym wtargnięciem nie naruszyć świętej przestrzeni poematu. Czytając *Odę na zagładę Wenecji*, z retoryczną przesadą podaje w wątpliwość przydatność metodologicznych narzędzi: „dłuta psychokrytyka”, „śrubokręta dekonstrukcjonisty”, „młotka semiologa”, „piły strukturalisty”. Na szczęście intymny projekt lektury podbudowany jest tutaj rzetelnością filologa, która nie pozwala na zgubienie poetyckiego konkretności, czy nawet – co przytrafiało się „hurraimpresjonistom” – omawianego utworu.

Drzewucki liczy na intuicję, choćby przypadkowe olśnienie zbliżające do sensu wiersza, pozwalające wejrzeć w głąb metafory (to z kolei wyzwala niekiedy podniosły ton „wielbiciela”). W trakcie lektury wspomnianego utworu z *Muzyki wieczorem* wyzna zatem: „szukam tego wersu, tego słowa, które otworzy ten wiersz na oścież”. Rzeczą poezji – zanotuje jeszcze na marginesie wierszy Barańczaka – jest odkrywanie wszelkich sprzeczności i paradoksów, które przemieniają się w „węzeł ludzkiego życia”. Ponieważ Drzewucki odnajduje świat w literaturze i sztukę w życiu, po sandomierskiej wyprawie śladami poezji i prozy Iwaskiewicza musi zastanowić się nad realnością słowa i magią rzeczywistości („i sam już nie wiem, czy to, co widzę, to ja sam widzę, czy też patrzę już na wszystko oczami Iwaskiewicza”). W tym spojrzeniu istotne są autobiograficzne sygnatury, pozostawiane w trakcie czytania zapisków autora

*Oktostychów* czy *Dwóch miast* Zagajewskiego. Myślę, że wynikają one także z pragnienia rozpoznania przesłanek, pozwalających intelektualistom wytrwale zestawiać nowe strofy. Dobrze więc, iż w „szkicach o poezji” nie giną z pola widzenia powieści (Kornhausera *Dom, sen i gry dziecięce...*), zbiory krytyczne oraz eseistyka (tegoż *Międzyepoka...*, Barańczaka *Poezja i duch uogólnienia*, Herberta *Martwa natura z wężidłem*).

W *Smakach słowa...* wyróżniają się szkice o twórczości Różewicza i Herberta, a także lekturowe zbliżenia do poetów Nowej Fali. Książkę zamknie krytyczne omówienie antologii *Określona epoka...* Tadeusza Nyczka, prezentującej wiersze nowofalowego kręgu z lat 1968–1993. Drzewucki przyjrzy się kompozycji, która – stawiając na podział tematyczny – winna uwzględniać doświadczenie generacji. Sam obserwuje zresztą w twórczości pokolenia '68 sposoby przezwyciężenia obezwładniającej doraźności, dostrzega osobność poetów, nazbyt szybko sprowadzanych do wspólnego mianownika.

Drzewucki podejmuje lekturę tomów reprezentujących rozmaite enklawy poetyki, odległe dykcje. Dla czytającego poematy istotna jest droga ku rozumieniu – z trudem przecież osiąganego w liryce – kondensacji obrazu. Tytuł książki wskazuje więc „słowo” – osobliwe centrum poezji, które kształtuje frazę wiersza i formuje obraz metafory, słowo zmysłowo doznane, „uwewnętrzzone”. Ponieważ autor wierzy w poezję wbrew zwątpieniom innych, w rozważaniach o Panu Cogito napisze:

Poezja nie umiera, choć być może Anioł Zagłady wydał na nią już wyrok. Język poezji okazuje się ciągle jedynym językiem ocalającym wartości i słowa, które służą do oznaczania tych wartości. Słowa krążą w dziele poety, jedne powtarzają się częściej, inne rzadziej; zderzają się, oświetlają nawzajem.

Świadomy krytycznego „grzechu arbitralności”, Drzewucki odkrywa przy tym prywatny kanon, w którym rytm mijających dekad wyznaczają: *Ocalenie* Miłosza, *Poemat otwarty* i *Formy* Różewicza, *Agresty* Grochowiaka, *Pan Cogito* Herberta, *Pacierz* i *paciorki* Nowaka.

Tadeusz Różewicz napisał kiedyś: „Każdy poeta jest jeden / poeta jest największy / ten drugi też jest największy”. Myślę, iż komponując *Smaki słowa...*, ów fragment Janusz Drzewucki dobrze pamiętał.

JANUSZ DRZEWUCKI: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999.

## Esej o Herbercie

*Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie* to trzecia po *Chaosie i konwencji* (1998) oraz *Smakach słowa. Szkicach o poezji* (1999) krytycznoliteracka książka Janusza Drzewuckiego. Poprzednie tomy miały wielu bohaterów (między innymi Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Różewicza, Wisławę Szymborską, Stanisława Barańczaka, Adama Zagajewskiego), tym razem autor postanowił zestawić swoje teksty dotyczące jednego tylko człowieka pióra – Zbigniewa Herberta. Podjął lekturę jego poezji, eseistyki, prozy narracyjnej, korespondencji, dołączył także komentarz o dwóch pracach Herbertowi poświęconych – *Ciemnym źródle...* Andrzeja Franaszka i albumowej edycji z serii *A To Polska Właśnie*, przygotowanej przez Jacka Łukasiewicza. Z publikowanych uprzednio tekstów powstał teraz zbiór będący świadectwem ważnej obserwacji kolejnych książek pisarza, towarzyszących im komentarzy, przede wszystkim jednak dowodzący wielkiej i trwałej fascynacji intelektualnej.

Książkę rozpoczyna tekst przypominający formuły krytyków, które towarzyszyły starym i nowym utworom Herberta, a zamyka przegląd not i artykułów ogłaszanych tuż po śmierci pisarza. „Poeta współczesności”, „depozytariusz umarłych”, „poeta kultury”, „poeta katolicki”, „klasyk i romantyk”, „poeta największy – po śmierci Mirona Białoszewskiego” – tak, dobrze pamiętamy te określenia przewijające się w artykułach i szkicach wytrawnych krytyków oraz literatów. Po 28 lipca 1998 roku nekrologi (pisane najpierw przez osobistości sceny politycznej i dyplomatycznej) obwieszczały, iż odszedł „Książę Poetów Polskich”, „wielki autorytet moralny”, „nasz Mistrz

i Przewodnik”... Interesujące zestawienie, wiele mówiące o regułach „życia oficjalnego”.

To, co „na zewnątrz”, co ma charakter czysto socjologiczny, nie sytuuje się akurat w centrum uwagi Drzewuckiego, choć zniknąć, rzecz jasna, nie może (jak w przypadku rozważań o publicystyce zebranej w *Węzle gordyjskim* z 2001 roku). On najpierw czyta teksty, wpatruje się w liryczny obraz. Drzewucki powrócił oto do Herbertowych fascynacji codziennością, przedmiotem oraz obecności w przestrzeni wielkich idei kultury, znaków i symboli; powrócił do kwestii etycznych dylematów i estetycznych rozstrzygnięć. Zwraca uwagę czytelnika na antynomie i dialogowość świata tej poezji, wyrażające „potęgę życia” i obecności „we wszystkich jego wymiarach”.

Czytając *Martwą naturę z wędzidłem* czy *Labirynt nad morzem*, autor książki analizuje „sztukę podróżowania” Herberta – jego pielgrzymowanie i włóczędzostwo, umiejętność zdroworozsądkowego spojrzenia na rzeczy – wydawałoby się – kanonizowane po wsze czasy, nietykalne. Przy tej okazji w opowieści Drzewuckiego zdaje się powracać, w sposób naturalny towarzyszące lekturze dzieł wybitnych, pytanie o osobowość tego, który pisze, pragnienie naszkicowania mapy biograficznej i intelektualnej obecności interesującego nas człowieka. Szczególną okazję stwarzają zapiski pamiętnikarskie, literatura „z kluczem”, przede wszystkim publikowane listy. Przeczytawszy korespondencję Herberta z Magdaleną i ze Zbigniewem Czajkowskimi, zgromadzoną w tomie *Kochane zwierzątka*, Drzewucki notuje:

Nie bez podziwu i nie bez ulgi myślę o tym, że Zbigniew Herbert nie był człowiekiem z marmuru, ani tym bardziej z żelaza, lecz człowiekiem z krwi i kości. I pisarzem z krwi i kości.

Zapytać pora: kto pisze szkice *Akropolu i cebuli*...? Na pewno nie dbający o rygor metodologicznej precyzji, obiektywizujący swój dyskurs, filolog. Niewątpliwie pisze je natomiast uważny czytelnik twórczości Herberta, powiadający o zaszczycie i radości zaliczania się do grona „wielbicieli tej poezji”. Wielbiciel nie musi zachować historycznoliterackiego dystansu, chce ujawnić



emocje i prywatne, wyrażane „bez zobowiązań”, zauroczenie (dlatego edycję 89 wierszy z 1998 roku uznaje za „wydawniczą rewelację”, a *Antyepos*, *Orszak Posejdon* i *Pegaz z Króla mrówek* – za „perły”).

Bibliograficzny rejestr publikacji poświęconych Zbigniewowi Herbertowi systematycznie się powiększa, przyznać też trzeba, iż w ostatnich latach ukazało się kilka prac interpretacyjnych wysokiej próby. I naturalną kolejną rzeczą powinno ich przybywać. Książka Janusza Drzewuckiego jest świadectwem lektury stroniącej od pośpiechu, przepelnionej prawdziwą „radością czytania”. Poszczególne rozdziały można postrzegać w postaci cząstek samoistnych, ale ostatecznie, dzięki charakterystycznym tonom i akcentom narracji, współtworzą całościowy esej o Herbercie, po który warto sięgnąć.

JANUSZ DRZEWUCKI: *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*.  
Warszawa 2004.

## Czas Szubera

Pierwszy zbiór wierszy Janusz Szuber ogłosił dziesięć lat temu. Od tego czasu konsekwentnie publikuje teksty liryczne – zarówno w rodzinnym Sanoku, własnym sumptem (edycje bibliofilskie, w przypadku *Gliny, ognia, popiołu* z 2003 roku „na prawach rękopisu”), jak i w uznanych oficynach krajowych (Znak, Wydawnictwo Literackie, a5). Krytycy euforycznie przyjęli wybór wierszy z lat 1968–1997 *O chłopcu mieszkającym powidła* – dzięki niemu też „spóźniony debiutant” zaistniał na literackim rynku. Komentarze i recenzje zaczęły wychodzić spod znakomitych piór, między innymi Jacka Łukasiewicza, Andrzeja Zawady, Bronisława Maja. Szuber uznany został za objawienie: oto, nieoczekiwanie, objawił się poeta „z prowincji”, niesłuchanie sugestywny, świadomy swych artystycznych możliwości, osobny...

Niedawno obszerne studium analityczne dotyczące wierszy Szubera, czytanych od razu „z podziwem i niedowierzaniem”, opublikował na łamach „Pamiętnika Literackiego” Andrzej Sulikowski. Widać już wyraźnie, iż wiersze autora *Z żółtego metalu* porzuciły bytowanie marginalne, obieg towarzyski, stały się natomiast obiektem laboratoryjnych analiz filologów. Poetę dostrzegliśmy w górnych rejonach Parnasu. Naturalną kolejną rzeczą przysła więc pora na pierwszą książkę, która zawierałaby – sporządzony niespiesznie, szczególnie uważnie – obszerniejszy zarys głównych tematów i motywów, czy nawet próbę interpretacyjnej syntezy.

Wyzwanie podjął Tomasz Cieślak-Sokołowski. Książkę „*Mój wszechświat uczyniony*”..., wydaną w serii opatrzonej tytułem Krytyka XX Wieku, podzielił na siedem rozdziałów, punktem

wyjścia uczyniwszy fakty biograficzne i zapisy „świadomości podmiotu”. Zasadne są te inicjalne ustalenia, w lirycznym świecie Szubera wciąż powracają przecież okoliczne nazwy, przewijają się bohaterowie z przeszłości i przyjaciele. Odnalezienie klucza do takich fragmentów, jak choćby ten z *Zapachu kory*: „Na siebie siedzącego patrzyłem zza drzewa / Czując zapach kory i zbutwiałych liści / Spętany na rzecz wolności świadczyłem przed sobą”, umożliwia dopiero pokonywanie kolejnych kręgów lekturowego wtajemniczenia. Komentator powiada:

Nawet najprostsze sytuacje będą [...] naznaczone pęknięciem, rozdzieleniem, opowieści będą misternie konstruowane, by ograniczyć do minimum niebezpieczeństwa związane z ekspresją podmiotowego doświadczenia.

Kwestie dystansu, dialogizacji, wielogłosowości wynikają tutaj z prób racjonalizacji doświadczanej obecności, odnajdywania się w przestrzeni pamięci, scalania okrucich przeszłości i naszego nieustannego, dramatycznego ubywania „tu i teraz”. Szuber potrafi roztrząsać owe sprawy, zachowując odpowiedni dystans (bywa, że ironiczny, drwiący) i spokój (jak na poetę ceniącego sztukę rzemiosła przystało).

Kolejne partie książki, mające postać krótkich segmentów problemowych, poświęcone są sensualizmowi poezji Szubera, roli pamięci i wątkom dotyczącym tożsamości. Wiele tu nawiązań do spostrzeżeń sygnalizowanych już w recenzjach, pomocnych przy systematyzacjach (w rozdziale VII: poezja mimetyczna, realistyczna, neoklasycyzm oraz ironii). Cieślak-Sokołowski, rzecz charakterystyczna, nieustannie cytuje wywiady Szubera, w jego krytycznej narracji wciąż powraca (nieznacznie mutowana) fraza: „jak sam Janusz Szuber powiedział”. Ta sytuacja przypomina o dwóch skrajnościach badawczych stanowisk: albo wykorzystuje się, ograniczając do racjonalnego minimum, autokomentarze pisarza i komponuje integralny świat (z tezami formułowanymi nierzadko „pod prąd”) lektury własnej, albo pozostaje się bezgranicznie wiernym, uznawszy je za niezbędne i niezawodne kierunkowskazy rozstrzygnąć interpretacyjnych. Tak bywa w przypadku opisu dokonań literatów

chętnie przeprowadzających autoanalizy, erudycyjnie rozprawiających o materii swej twórczości i światobrazie. Cieślak-Sokołowski, jak sądzę, czuje się bezpiecznie w rejonach dyskursywnie oswojonych przez poetę i dlatego wybiera stanowisko drugie, choć – równocześnie deklaruje – jest świadomy wszelkich pokus „czytania przez pryzmat biografii”.

Umieszczona w tytule Szuberowa formuła „Mój wszechświat uczyniony” nawiązuje do pytania z *Miasta bez imienia* Ciesława Miłosza: „Z paznokci, słuzowej błony, / Kiszek i płuc, i śledziony / Czyj dom będzie uczyniony?”. Tomasz Cieślak-Sokołowski akcentuje zresztą intelektualne i tekstualne związki sanockiego poety z Miłoszem oraz ze Zbigniewem Herbertem. Związki istotne w rozważaniach estetycznych i wyborach etycznych. W naszych bowiem postnych czasach Janusz Szuber opowiedział się po stronie kulturowego porządku i racjonalnej konsekwencji. Pojawił się w odpowiednim momencie.

TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI: „*Mój wszechświat uczyniony*”.  
O poezji Janusza Szubera. Kraków 2004.

## Wizja, wiara, kontemplacja

Lata mijają, toczą się metodologiczne boje, lekceważą i nicują krytyczne dyskursy, a Bogusław Kierc – pozostaje sobą... Czytając *Moje kochanki*, trudno oprzeć się podobnej refleksji. Ćwierć wieku temu Edward Balcerzan powiadał, iż tak emocjonalnie i „ekspresjonistycznie” jak Kierc nikt nie pisze o liryce, a jego teksty przywracają wiarę w możliwość przeżycia poezji, w autentyczne wzruszenie. W nowej książce (poprzednio: *Przybos i*, 1976; *Teatr daremny*, 1980; *Wzniosły upadek anioła*, 1992) rozpoznamy charakterystyczny styl, tok prowadzenia narracji i ton. Wiadomo: Kierc pisze z przejęciem, a jeśli dzieło go uwiedzie, pozostanie mu wierny, wciąż powracając do tekstu, odkrywając i rozsypując sploty ukrytych znaczeń.

Skąd wziął się, na pierwszy rzut oka – zaskakujący, tytuł? Z epifanijnego *Widzenia Ewy*:

A wszystkie w przelocie  
Szukają na powietrzu siebie,  
Moje kochanki!  
I same plotą się w wianki.

Religijna wyobraźnia, mistyka, metafizyka płci, porządek snu – to wszystko przyciąga uwagę pochylonego nad tekstem Adama Mickiewicza interpretatora, czego dowodem szkic tytułowy i dwanaście pozostałych. Kierc sięga po utwory Bolesława Leśmiana, Tymoteusza Karpowicza, Rafała Wojaczka, Juliana Przybosa, Tadeusza Różewicza, Jerzego Ficowskiego, snuje rozważania o aktorstwie i malarstwie (dwa szkice poświęcone *Inicjacji* oraz *Niewiernemu Tomaszowi* Tadeusza Boruty). Zbiór rozpoczyna wszakże wspomnieniem o Helmucie Kajzarze,

z którym łączył go „szczególny rodzaj przyjaźni czy miłości”, drugi szkic ukaże natomiast postać Andrzeja Kierca – zmarłego brata. Spojrzenie w przeszłość wywołuje obrazy, które układają się w części duchowej biografii notującego dziś myśli aktora i poety. Kierc pisze oczywiście o Kajzarze, ale sięgając do początków znajomości, odkrywa przede wszystkim źródła swojego teatru, jak rzecz dookreśla – „ustalania jego autonomii”. W szkicu o Andrzeju przypomina pierwsze przedstawienia, organizowane przez chłopców w domowej kuchni...

Zajmujący wydał mi się szkic o wierszach Wojaczka, zwłaszcza w partiach poświęconych „głosowi kobiecemu” i obrazom kobiecości, wyobraźni przesyconej przyziemnością, a przecież zwróconej ku niebu. Kierc postrzega tę twórczość w perspektywie dwóch etapów: podporządkowania ciała (debiutancki *Sezon*) oraz transu. Pociągają autora *Ciemnego chleba* paradoksy Wojaczkowych obrazów, sygnalizuje przy tym istotny wpływ Aleksandra Wata oraz Czesława Miłosza. Kierc powraca też do poezji Tymoteusza Karpowicza, przeciwstawiając się lekturom „strukturalistycznym”, zawężającym twórcze doświadczenie do repertuaru gier lingwistycznych. Sam zbliża się do symboli, powoli rozpoznając obszar lekturowych możliwości rozpracowania kodu. Tak będzie również w przypadku *Dziewczyny* Leśmiana i poematu *Młot* Andrzeja K. Waśkiewicza (młot jako „instrument doświadczenia”, atrybut męki Pańskiej, symbol niewiary i nieufności). Co istotne: niektóre myśli zanotował Kierc już wcześniej, teraz do nich powraca, włącza w nowy układ refleksji, jakby wciąż poszerzając intymny obszar spekulacji.

Po przedstawieniu *Paternoster*, zaskakując gości, przywołany już Kajzar powiedział: „Ja jestem dziewczynką”. Kierc przyznaje, iż owo zdanie skrywało w sobie coś niesłychanie ważnego. Odnotowuję je, gdyż książka staje się *de facto* rozprawą o tej stronie bytu, doświadczenia, o konkretności oraz abstrakcji sztuki, ale też misteryjną opowieścią o kobiecie i mężczyźnie, wyrastającą z twórczości pokrewnych autorowi, artystycznych dusz. W jednym z rozdziałów stwierdza przeto:

Mimo że kobieta ukształtowana została wokół żebra wyjętego z mężczyzny – on w niej się począł, z niej się począł i z niej wziął ciało. [...] Chcę powiedzieć, że Kobieta jest cielesną widzialnością Imienia (Słowa) danego (nadanego) człowiekowi przez Boga: przez Kobietę Adam widzi („słyszy”) Słowo Boga. Słyszy (widzi), że jest sobą, że jest o – sobą.

Tak oto, dotykając realności, przedzierając się przez kluczowe przeciwstawienia wnętrza i zewnątrz, rzeczywistości i transcendencji, przez labirynt kulturowego mitu, podążamy w stronę metafizyki. Odkrywamy nowe przejścia. Symbole, kody, palimpsesty sztuki stać się wszak muszą zaczynem – a sędzę, że to adekwatne określenie – kontemplacji.

Kierc potrafi zaskoczyć asocjacjami myśli, grą tonacji we fragmentach spokojnych, celowo wydłużonych, oraz w szybko, z wyraźnym przyspieszonym oddechem, wyrzucanych z siebie frazach. Wyczulony jest na frazeologię i grę słów (charakterystyczne są tutaj semantyczne akcenty, uwydatnione w druku licznymi spacjami, półgrubą czcionką), subtelne przesunięcia lirycznych znaczeń. Niekiedy partie tekstu Kierca wydać się mogą nazbyt hermetyczne, co wynika bezpośrednio ze spiętrzeń metafizyki. Wiem, w dyskursywnym toku narracji trudno uchwycić (odsłonić – wyrazić – przekazać) istotę przeżycia, takie więc będą koszty „transowego” czytania i przeżywania tekstu kultury. A słowa, o czym czytelnicy wierszy oraz esejów Bogusława Kierca wiedzą od dawna, dyktuje przecież zarówno rozum, jak i serce.

BOGUSŁAW KIERC: *Moje kochanki*. Wrocław 2000.

## Mikrokosmos i sprawy ostateczne

Na filologicznej działce mikrologia (w kilku rozkwitających odmianach) zakorzeniła się już dość mocno. Wprawdzie do niedawna nasze specjalistyczne słowniki nie odnotowywały jeszcze hasła, wkrótce może się jednak okazać, iż literaturoznawczy – a szerzej: kulturoznawczy – dorobek przyjdzie ująć w nader okazałą bibliografię. Na wspomnianej działce pojawiły się „mikrologi” Przemysława Czaplińskiego. Cóż to za forma? „Encyklopedyczna” nota z okładki wyjaśnia znaczenie, ba – wskazuje aż dziewięć odniesień, pośród nich: „mowę mniejszą” (czyli, proweniencji antycznej, przygodne przemówienie) oraz rozmowę niepełną (zatem osobliwy „dialog” z milczącym adresem). Właściwie każda z owych definicji zwraca uwagę na mikrologiczną fragmentaryczność, która inicjuje – w interpretacyjnych realizacjach godny szczególnej uwagi – kult detalu.

Wspomniałem o bibliograficznym rejestrze, myśląc o książkach najnowszych, ale i o zarysowującym się „kanonie”. We wstępie zresztą, by spłacić filologiczne długi, autor *Mikrologów ze śmiercią...* odnotowuje zestaw takich nazwisk, jak: Barthes, Lyotard, Janion, Brach-Czaina, Miłosz, Nawarecki. Tym samym nasza uwaga koncentruje się na „mikrologicznych” podstawach, które – o trwałości na razie nie przesądzamy – wiele zawdzięczają hermeneutyce, dekonstrukcji, *close reading*, fantazmatyce. W tej projekcji metodologicznego synkretyzmu (deklarowanego i realizowanego) można by wskazać także inne odniesienia. Ostatecznie, pojawiające się tutaj znaki rozmaitych inspiracji metodologicznych sytuowałbym w perspektywie – zaiste wysokiej próby – sztuki interpretacji, która nie zadowolili się tekstem odczytania, wciąż natomiast będzie się spełniać



w poszukiwaniu detali i ponawianiu interpretacyjnych odślon. Dlatego Czapliński akcentuje wyraźnie, iż zależy mu na lekturze skoncentrowanej na „drobinach tekstu”, polegającej na „wchodzeniu w szczeliny dzieła”, „uprawianiu lekturowego krząctwa”, na „ustawicznym krążeniu od opowieści wielkich do małych”.

Książka została podzielona, ze względów genologicznych czysto „technicznie”, na dwie części: pierwsza zestawia interpretacje wierszy Józefa Czechowicza, Stanisława Grochowiaka, Zbigniewa Herberta, druga – tekstów prozatorskich Kazimierza Brandysa, Tadeusza Konwickiego, Stanisława Lema, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Andrzeja Stasiuka, Jacka Bacząka, Olgi Tokarczuk. Być może jest to zestaw nazwisk nieco „dziwiących się” swemu sąsiedztwu, ale nie chodzi przecież o strukturalny porządek przyległych poetyk, lecz lekturę tematyczną, która poszukuje rozmaitych odpowiedzi na kluczowe pytania. Zrozumieć porażający porządek egzystencji, zbliżyć się do prawdy o doznawanej obecności, początku oraz kresie... Oto problemy przez wieki wpisywane w klasyczny porządek sztuki i chaos wyzwalanej wyobraźni. Wobec tego podtytuł książki precyzuje, iż chodzi o motywy tanatyczne literatury współczesnej, zatem – w przytłaczającym planie Wielkiej Historii – teksty nam bliskie, z tkanki naszego doświadczenia wyrastające. Oczywiście, w innym już, emocjonalnym i estetycznym sensie – bliskie lub dalekie.

Czapliński jest rzetelnym analitykiem i interpretatorem, umiejętnie spleta tematyczne (tanatyczne) wątki. Wskazują te dwie role, albowiem w *Mikrologach ze śmiercią*... dobrze się uzupełniają. W jednym z akapitów autor używa formuły „mikrologia diachroniczna”. Zasadnie, gdyż dotknięcie Chronosa – a to jeden z powodów – odmieniało poetyki. Można powiedzieć tak: Czapliński wskazuje konkretny utwór pisarza, ale tak naprawdę jego szkice, odnalazłszy „ośrodek kondensacji” w postaci owego tekstu, okazują się wędrówką kontekstową. Wtedy badacz przegląda dorobek, a sama interpretacja umyka przed tokiem linearnym (choć porządku i precyzji odczytaniom Czaplińskiego nie sposób odmówić). W *Mikrologach*... powracają

klasyczne prace tanatologiczne. Na marginesach przywoływanych utworów literackich autor notuje pytania, stając zaś wobec tekstów-zagadek, przyznaje się do lekturowych niepewności, niejasności, wątpliwości. Tak dzieje się w przypadku *śmierci* Józefa Czechowicza (kwestie obsesji dna i bezdenności, poszukiwania granic, „obłaskawiania śmierci”), *W przeciagu słowa* Stanisława Grochowiaka czy *Śmierci pospolitej* – „żywośnie zainteresowanego śmiercią” – Zbigniewa Herberta. Przy okazji drugiego z wierszy, obserwując metaforyczne sploty, semantyczne oddalenia, zapętlenia wątków, zataczamy iście hermeneutyczne koło. Otrzymujemy szkic tematyczny i panoramiczny zarazem, odsłaniający polemikę Grochowiaka z własną poezją i wskazujący miejsce tomiku *Kanon* w lirycznym dorobku.

Blok prozatorski rozpoczynają uwagi o wczesnej powieści Kazimierza Brandysa. Oto, skądinąd radosny, start: w książce *Człowiek nie umiera* bohaterowie istnieją tylko dla innych i tylko po to, by przyczynić się do postępu społecznego. Cóż, dalej pojawić się musi „teleologiczna” przepaść. W rozważaniach poświęconych inicjacyjnemu cyklowi Konwickiego będą już wskazywane kolejne paradoksy nostalgii. Wszak w *Nic albo nic* podróż do źródeł uświadamia sytuację permanentnego umierania.

Skoro o śmierci i literaturze mowa, trudno byłoby nie dostrzec... powieści kryminalnej. Kwestia zła, analiza mechanizmów zbrodni i rozprawa z konwencjami gatunku powróci przy okazji *Kataru* Stanisława Lema. Przy okazji czytelnik może odnieść wrażenie, iż sama procedura mikrologiczna ma wiele wspólnego z poszukiwaniami detektywistycznymi, układającymi okrucy w większe fragmenty, z myślą o całości i rozwiązaniu zagadki. Czaplński sugestywnie puentuje kolejne podrozdziały, jakby „podsumowując” sytuacje tanatologicznej niepewności. Widać to również w szkicu dotyczącym *Dwóch sztuk (telewizyjnych) o śmierci* Andrzeja Stasiuka oraz *Zapisków z nocnych dyżurów* Jacka Baczaka, rozpatrującym aspekty spektaklu śmierci. Równocześnie można się zastanawiać nad możliwościami dyskursu, w którym chcielibyśmy snuć opowieść o „wyrażalności” i obcowaniu z Tajemnicą (*vide* narracje

Gustawa Herlinga-Grudzińskiego). Kwestie relacji śmierć – transcendencja powrócą w zamykającym książkę tekście o „mrocznym”, „ciemnym” i „przygnębiającym” *Domu dziennym, domu nocnym* Olgi Tokarczuk.

W tytułach rozdziałów Śmierć pojawia się konsekwentnie: zrazu w konstrukcjach złożonych („...czyli świat bez dna”, „...albo o zanikaniu”, „...czyli o niedoskonałości”), a dalej już tylko z epitetami: totalitarna, nostalgiczna, chaotyczna, apokryficzna, podejrzana, zamieszkana. Kolejne części odsłaniają warianty wcieleń Śmierci i pokazują – a zatrzymam się przy wymownej symbolizacji – „maski” Życia. Dla autora „czarnej książki” istotne jest pytanie: „jak poradzić sobie z doświadczeniem śmierci?”. Sam powiada, iż (a to najważniejszy epitet) ostatecznie chodzi o poszukiwanie osobistego mikrologu.

Interpretacja tekstu życia/śmierci okazuje się walką o sens.

PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań 2001.

# Technologia – biologia – rzeczy ostateczne (Notatka o kilku rozmowach Stanisława Lema)

## 1

W 1987 roku Wydawnictwo Literackie opublikowało, w wersji poszerzonej wznowiony w roku 2002, obszerny tom rozmów ze Stanisławem Lemem. Komentarze do konkretnych utworów, lekturowe konteksty, partie wspomnieniowe i prognozy – z tego wszystkiego wyłaniał się intrygujący szkic do (auto)portretu intelektualisty, który swobodnie pokonuje scjentystyczne labirynty astronomii, matematyki, fizyki, cybernetyki, genetyki; portretu – jak by powiedział, rozmawiający wówczas z autorem *Solaris*, Stanisław Beres – „intelektualnego buldożera”. W krakowskiej oficynie po raz drugi wydano wywiad rzekę w roku 2000 (wydanie następne – 2007), tym razem przeprowadzony przez Tomasza Fiałkowskiego – skromniejszy pod względem objętości, równocześnie uzupełniający kilka ustępów poprzedniego i zestawiający komentarze dotyczące spraw bieżących.

## 2

*Świat na krawędzi* to isticie katastroficzny tytuł książki. Krawędź? Czyżby ta „ostateczna”, po której nie odnajdziemy niższej, bezpiecznej półki? A jednak – dostrzegając w króciutkim wstępie formułę „krawędź wieku, krawędź tysiąclecia”, czytelnik nieco się uspokoi. Wszak przez dwa lata podobne hasła przetaczały się w mediach lawinowo, a ich koniunkturalna „sloganowość” skutecznie aktywizowała nasz system immunologiczny. Ale –

by uczciwie dokończyć urwany akapit – „to tylko umowne granice, wynikłe z przyjęcia takiego, a nie innego kalendarza. Niezależnie jednak od sposobu odmierzania czasu, znaleźliśmy się na progu nowej epoki – epoki biotechnologii”. Tutaj więc pojawia się istotny sygnał wprowadzenia. Tomasz Fiałkowski podkreśli, iż przewidywania z dzieła *Summa technologiczna* „zaczynają się spełniać”, a my wciąż stoimy w obliczu pytań: Co nas czeka? Co zagraża, a co przyniesie zbawienie? Dlatego Stanisław Lem, zacna persona światowej futurologii, w szesnastu dialogach komentował aktualne wydarzenia z rozmaitych scen.

### 3

W przejrzystym układzie książki punktem wyjścia stała się rozmowa o dzieciństwie i „lwowskiej Arkadii”, przywołująca zresztą fragmenty *Wysokiego Zamku*. Zabawy, szkoła, pierwsze eksperymenty... W kolejnych rozdziałach powracamy do lat wojenno-okupacyjnych, „krętej drogi do literatury”, zagranicznych wojaży. Lem powiada, iż w młodości nie interesowały go choroby nosa, uszu, gardła ani cały otolaryngologiczny księgozbiór ojca, najważniejszy był mózg – wielokrotnie oglądany w atlasach anatomicznych (różowy, zielony) oraz ten widziany w prosektorium. Oczywiście, Lem nie buja w obłokach, dość zerknąć na wybrane tytuły rozmów „o”: upadku sztuk wizualnych, błędnych drogach kultury i triumfie merkantylizmu; pornografii, pruderii i niebezpieczeństwach destabilizacji; minusach Internetu, tajemnicach ludzkiego mózgu i skrzyżowaniu technologii z biologią; prognozowaniu, prorocत्वach, perspektywach biotechnologii i patentowaniu embrionów; zaletach energetyki jądrowej. Wskazane kwestie analizowane są w prestiżowych pismach naukowych, ale i gazetach codziennych, dyskutuje się o nich na konferencjach, ale i – trywializując – w trakcie przygodnych spotkań towarzyskich. Jakiś czas temu, na marginesie *Okamgnienia*, Jerzy Jarzębski zanotował przeto, iż Lem

stara się dojść w swoich rozważaniach na samą krawędź tego, co w sferze odkryć i projektów najnowsze – nie darmo jest namiętnym i regularnym czytelnikiem najbardziej znanych czasopism naukowych z Europy i Ameryki.

Wspomniana namiętność znakomicie spłótła się z racjonalizacją sądu.

W książce zwracają uwagę komentarze dotyczące pornografii („sięganie wyłącznie po zakazy nie jest najlepszą drogą”), polityki, kultury. Lem „płynnie” porusza się między zjawiskami rozmaitych dziedzin: komentując wady i zalety Internetu, powiada o aktywizacji ciemnej strony naszej natury, kwestiach sztucznej inteligencji i technologii genowej. Rozpatruje medialne zagrożenia i odpowiedzi na wyzwania czasu, które przynosi – drżąca w katastroficznych przecuciach, a czasami rozpływająca się w sielankowym błogostanie – sztuka. Lem zwróci uwagę, iż pragniemy terapii totalnej, niestety – wciąż ocieramy się o granice etyki. Intryguje przy tym blok rozważań poświęconych embrionom i biotechnologicznym kompaniom, zakończony zdaniem:

Moje figlarne opowieści sprzed czterdziestu lat o korze mózgowej, którą tapetuje się ściany, zaczynają przybierać kształt budzącej grozę rzeczywistości.

#### 4

W rozmowach i czasopiśmienniczych glosariuszach Lema nader skuteczna okazała się strategia sceptycznego dystansu. I choć na niektóre kategoryzacje przystać trudno, przyznajmy, że pisarz ten potrafi trwać „przy swoim”, od początku do końca konsekwentnie uzasadniając wybory oraz oceny. Przy okazji spojrzeć wypada na prowadzących wywiady: Fiałkowski raczej ogranicza własne uwagi, Bereś sygnalizował odmienne stanowisko, a z zapisu wynikało, iż Lem wychwytywał choćby drobne skrzywienie ust, co z kolei wpływało na polemiczne precyzowanie stwierdzeń (inna sprawa: w jakim stopniu podobne

wywiady, z troską o wyrazistość toku wywodu, są „czyszczone” i jak bardzo odbiegają od „szumowo-zlepowej” sytuacji nagrania?). W perspektywie biograficznej faktografii wspomniane książki powtarzają niektóre elementy. Lem powraca do lwowskiego dzieciństwa, historycznych zawirowań, które sprawiły, iż rodzina osiadła w Krakowie. Pamiętajmy przy tym, że książkę Beresia inkrustowano cenzorskimi nawiasami.

Lem komentował własne teksty wnikliwie, mówił o tym, co ma wartość, a co okazało się literacką porażką. Teraz nie opowiada już tak szczegółowo o wątkach, fabułach czy bohaterach swojej prozy, gdyż inaczej rozłożono problemowe akcenty. Trudno wszakże czytać tomy wywiadów bez znajomości konkretnych książek – tych ostatnich (jak na przykład *Bomba megabitowa*) i tych już klasycznych, albowiem autor *Dzienników gwiazdowych* oznajmia:

Konfrontacja moich idealistycznych futurologicznych wyobrażeń z rzeczywistością trochę przypomina kraksę. Nie to powstało, co było moim marzeniem, ale to, co przewidywałem jako możliwe i co okazało się dochodowe, co można dobrze sprzedać. Nie to wzięliśmy z przyszłości, co było piękniejsze, sensowniejsze, bardziej ekscytujące, co mogło uczynić każdego z nas lepszym, ale to, co ludziom dysponującym pieniędzmi wydało się bardziej komercyjne, na co młodzież z wielkich agencji reklamowych miała lepsze marketingowe pomysły.

## 5

W pierwszym zdaniu *Świata na krawędzi* Lem stwierdza: „Chętnie przyjmę, że nie jestem całkiem normalny”, odsyłając do epizodu z... życia rodzinnego. Kiedy syn pisarza studiował w Princeton (notabene fizykę), uskarżał się matce, iż ojciec nie pisze w listach o domu, rodzinie, uczuciach, lecz wyłącznie „o galaktykach, o czarnych dziurach, o zakrzywieniu przestrzeni”. Żona oznajmiała bezpośrednio: „[...] życiem wewnętrznym twojego ojca są właśnie czarne dziury i galaktyki”. Jak widać, życiem wewnętrznym Stanisława

Lema okazał się świat pojęty integralnie – zatem przyszłość, o której nie można snuć wyobrażeń bez rzetelnej analizy naszego „tu i teraz” i bez solidnego zakorzenienia w przeszłości.

*Świat na krawędzi. Ze STANISŁAWEM LEMEM rozmawia*  
TOMASZ FIAŁKOWSKI. Kraków 2000.



## Opowieści w przypowieści

Arkadiusz Morawiec skomponował książkę podług „klasycznej” reguły polonistycznego porządku. Rozpoczyna od rozdziału sprawozdawczego, w którym przeglądamy wypowiedzi o utworach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, przede wszystkim poszukując analitycznych ustaleń dotyczących opowiadań. Rozdział drugi przynosi szczegółowe już rozważania genologiczne, w których autora zajmują kwestie autentyzmu, dyskursywności oraz paraboliczności tekstów, trzeci natomiast – wspierający się na solidnym fundamencie części poprzedniej – zawiera interpretacje *Drugiego przyjscia...* (1961), *Gasnącego Antychrysta* (1979), *Gorącego oddechu pustyni* (1993) i *Błogosławionej, świętej* (1994). Nie mogę zatem oprzeć się wrażeniu, iż dzięki przejrzystemu układowi analiz i filologicznej obudowie książka ta zaistnieje w polonistycznej dydaktyce.

Warto przypomnieć, że małą formą narracyjną Grudziński debiutował w roku 1956. Od czasu *Księcia Niezłomnego...*, początkowo bez dbałości o regularny rytm nowych publikacji, zapewne „oswajając” gatunek, zamieszczał opowiadania w czasopismach (przede wszystkim w paryskiej „Kulturze”, także w dodatku „Rzeczpospolitej” – „Plus Minus”), potem, nader powoli, gromadził je w edycjach książkowych. Morawiec skoncentrował więc uwagę na dorobku nowelistycznym autora *Innego świata* – słusznie, gdyż obszerniejszego ujęcia związanych z nim zagadnień, na dobrą sprawę, jeszcze nie otrzymaliśmy. Nie znaczy to, by opowiadania Grudzińskiego omijano (zajrzyjmy do znakomitych rozpoznań Włodzimierza Boleckiego czy Zdzisława Kudelskiego), teraz warto jednak w pracach obszerniejszych, krok po kroku, bez pośpiechu zna-

miennego dla publikowanych okazjonalnie szkiców, odkrywać osobliwości ich poetyki oraz interpretacyjne niuanse.

Rozpoczynając lekturę książki, zastanawiałem się, które utwory – z bogatego dopiero w latach dziewięćdziesiątych dorobku – zostaną wyeksponowane? Autorska decyzja wyboru zapada najczęściej z myślą o tezach i klarownej eksplikacji założeń, ale też – przynajmniej – z myślą o przyszłej ocenie warsztatowych umiejętności interpretatora. O ile więc rozdział poświęcony recepcji bywa niekiedy pisany „mechanicznie”, choć dla wielu z polemiczną przyjemnością, to części analityczne wymagają precyzyjnej selekcji materiału. Morawiec wybiera cztery opowiadania, ale w centralnej części książki korzysta z obfitego zestawu literackich ilustracji (*Praga Kafki, Gruzy, Zjawy saraceńskie, Zeszyt Williama Mouldinga, Jubileusz, Rok Święty*). Co istotne: w *Poetyce opowiadań...* na plan pierwszy wysuwa zagadnienia konstrukcji utworów. Poszukuje miejsca, z którego roztacza się na tyle okazała panorama, by – wskazawszy zależności drobnych elementów w strukturze dzieł – ostatecznie zbliżyć się do granic estetyczo-etycznego przesłania.

Twórczość Grudzińskiego znakomicie wskazuje, jak w planie zdarzeń doraźnych odkryć można przesłanie uniwersalne. To właśnie zajmujący obszar badawczy, skoro wyłaniająca się z historycznej faktografii tkanka dzieła powraca do – by tak rzec – intymnych „faktów interpretacyjnych” pisarza. Przyznawszy, iż jest obserwatorem, Grudziński wyjaśniał zresztą:

[...] opowiadania są pośrednim czy nawet metaforycznym sposobem komentowania. Jest to oczywiście forma, która stanowi dowód niemocy czystej narracji czy nieufności wobec niej, a zatem szukania form pośrednich czy przemieszanych.

Rzecz cała, jak można było przypuszczać, związana jest z konstruowaniem metafory, która umożliwi – osobliwie literacką – sublimację. Dlatego Morawiec zwraca uwagę na przestrzeń triady reportaż – esej – przypowieść (związanej ze wspomnianym uprzednio układem autentyzm – dyskursywność – paraboliczność); dlatego interesują go przejścia od konkretnego do uogólnienia, od opowieści do przypowieści. W twórczości

Grudzińskiego istotna jest wędrówka między symbolami, wskazywanie (i często stanowcze rozcinanie) węzłów kultury. Aby odnaleźć klucz języka i wyobraźni, trzeba rozpoznać plan tekstów, wyłuskać go także spośród licznych autokomentarzy, ponieważ „cały sens powiastki polega na jej niedomówieniach”. Morawiec jest wrażliwy na etyczne przesłanie utworów pisarza, stara się „odzyskiwać” sensy, pamiętając, iż

chodzi przede wszystkim o próbę wskazania ukrytych reguł rządzących rzeczywistością, o wpisana w świat Tajemnicę. Nie sposób jej wyjaśnić, można jednak się do niej choć trochę przybliżyć.

Oto potęga przypowieści, w której

cierpienie mieszkańca lukańskiej wioski staje się cierpieniem Hiobowym, cierpienie kalekiego kamieniarza czy zgwałconej dziewczyny cierpieniem Chrystusowym. Konkretna wyspa lub plac stają się Światem.

Twórczość Herlinga-Grudzińskiego, po naturalnym okresie jedynie rozpoznawczych glos i komentarzy, obrasta erudycyjnymi studiami. Bez wątpienia zasługuje na obcowanie cierpliwe, wymagające skupienia oraz rzetelnego, kulturoznawczego przygotowania. Na marginesie: już dziś widać, jak wielkie znaczenie miała publikacja *Rozmów w Dragonei* (1997), rejestrująca szereg kontekstowych i ideowych uwag Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, które przenikają (i niejednokrotnie „ukierunkowują”) kolejne interpretacje jego prozy. A coraz bardziej szczegółowych prób odczytań będzie szybko przybywać.

ARKADIUSZ MORAWIEC:

*Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.*  
*Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność.* Kraków 2000.

# Narracje Brandysa

Kazimierz Brandys pisał niegdyś w *Dzokerze*:

[...] istnieją wątki poboczne, kompozycje splatających się ze sobą odgałęzień i nakładających się warstw, intensywność nastrojów, kolor, napięcia, tło, rusztowania znaczeń, dygresji i podtekstów – co w sumie daje wielki utwór, dzieło dziwaczne, amorficzne, o cechach na pozór paradoksalnych, w istocie zaś motywujących się nawzajem, tylko niżej, pod spodem zjawisk.

Oczywiście, po takiej diagnozie wybrzmi pytanie: w jaki sposób moglibyśmy wniknąć w sferę powieściowego kłęba, jak odkryć usytuowanie i zależności poszczególnych elementów? Być może – rozpoczynając czytelnicze dumanie od oglądu partii najniższych, korzennej bazy artystycznego wyrazu, może – zestawiając pozostałości fabulacyjnych pętli. W ostatniej dekadzie twórczość Brandysa doczekała się okazałej liczby rozpoznań interpretacyjnych, pośród których odnotowałbym szczeciński tom poświęcony *Wariacjom pocztowym*, publikacje Seweryny Wysłouch, Zbigniewa Jarosińskiego, Jerzego Kandziory, Lidii Burskiej, Agnieszki Czyżak. Wnikliwym opracowaniem zagadnień teoretycznoliterackich, które przemienia się właśnie w wyprawę do wnętrza powieściowego świata Brandysa i pozwala spojrzeć od środka na montaż wspomnianego „rusztowania znaczeń”, jest natomiast książka Marcina Wołka *Tekst w dwóch kontekstach...*

Przyznać trzeba, że utwory Brandysa stanowią zajmujący materiał do analiz prowadzonych w rozmaitych działach poetyki. Tak dzieje się w przypadku pisarzy świadomych

bogatego repertuaru semantycznych gestów i ograniczeń tekstualnej komunikacji, skoro „potrójona” obecność podmiotu („ja, który piszę, ja, który jestem opisany, i ja w momencie, do którego odnosi się zapis”) za każdym razem odmienia strony literackiego świata. Nadto, w realizacjach Brandysa ważne są przecież – wzmagające tekstologiczną czujność – warianty, różnice fabularyzowanych fragmentów, rozbieżności w statusie wykreowanych postaci. Zgodnie z założeniem, w obszarze zainteresowań Wołka znalazło się osiem powieści, wykorzystujących narrację pierwszoosobową: *Drewniany koń* (1946), *Miasto niepokonane* (1946), *Troja, miasto otwarte* (1949), *Dżoker* (1966), *Rynek* (1968), *Wariacje pocztowe* (1972), *Nierzeczywistość* (1977), *Rondo* (1982). Poza centrum badawczym pozostały opowiadania, z kolei w sygnalnych punktach odniesień wytropimy realizacje niefikcjonalne: *Listy do pani Z.*, *Małą księgę*, *Miesiące...*, *Zapamiętane*.

Wołek zapowiada we wstępie, iż nie buduje rozdziałów według ujednoczonego planu, rozważania kolejnych partii książki koncentruje więc na strukturach narracyjnych, niekiedy wychodząc od kontekstów genologicznych (zarys tradycji epistolarniej wprowadzający do omówienia *Wariacji pocztowych*), innym razem od genezy utworów (przypadek osmozy tekstów *Nierzeczywistości* i *Ronda*). Podobne prace muszą być poprzedzone metodologicznymi samookreśleniami, które wprawdzie wyznaczają kierunek poszukiwań, lecz najczęściej pozostają lekturą grona ekspertów. Wołek spełnia badawczą powinność, akcentując pragmatyczne ujęcie narracji, kwestie imitacji wypowiedzi naturalnej oraz mimetyzmu formalnego, do których będzie powracał. Interesuje go bowiem przestrzeń pomiędzy autorem a narratorem, struktura powieściowej komunikacji z odbiorcą wirtualnym i realnym, wpływająca na powieściowe stylizacje i perswazyjność tekstu. Wczesne powieści Brandysa rozpatruje autor w rozdziale *Nadmiar ironii*, a – co interesujące – przybliżając efekty szlifowania pióra, równocześnie szkicuje „wyraz nieufności” pisarza do pierwszoosobowych form narracji. Załamania, odstępstwa od reguł, rozwiązania

stopniowo przełamujące schemat, narracyjne „sztuczności” i zgrzyty najlepiej widać po latach, gdy zostaną ujęte w perspektywę artystycznej ewolucji. Dziś ujrzymy zatem strukturalne współbrzmienia i dysonanse gatunków, które ochoczo używają sobie właściwych formuł. Przykładem będą odniesienia *Miasta niepokonanego* do form pamiętnika, eposu, misterium, rapsodu i ody; *Troję...* usytuuje badacz wobec kanonu socrealistycznego, by potem analizować ją w kategoriach dziennika i monologu; *Dżoker* i *Rynek* odkryją strukturalny plan dziennika podróży.

Rozpatrując *Rynek* i *Dżokera* w rozdziale „*Autopowieść*”: *fikcja nowej formy*, Wołk podkreśla, iż przy dość tradycyjnej stylistyce powieściowe rozwiązania Brandysa podążają ku „maksymalnie pojemnej formie tekstu”, którą cechują: „[...] politematyczność, dygresyjność, fragmentaryczność, brulionowa i dziennikowa niegotowość oraz komunikacyjne skomplikowanie”. W tej prozie liczy się zwrot ku konkretyzowanej historii, ku przeszłości pojmowanej jako projekcja doświadczenia terażniejszości, narracyjne wzorce wykorzystują zaś pierwszoplanową rolę autobiografii. W konsekwencji „autopowieści” Brandysa staną się zajmującym świadectwem zmagania z materializacją doświadczenia w dookreślonej konwencji literackiej wypowiedzi. Dlatego narrator *Rynku* powiada, iż odczuwa obawę wobec „skończonych fabuł”, wszak one zamykają ostatecznie myśl w planie porządku utworu (to zresztą dodatkowy obiekt zainteresowania literaturoznawców wsłuchanych w intertekstualne dialogi – osobliwe zwłaszcza w twórczości jednego pisarza).

Przyznam, że czytając książkę, chciałem, by autor podążył którymś z interpretacyjnych szlaków zdecydowanie dalej, równocześnie jednak zdawałem sobie sprawę z odmiennego celu pracy. Marcin Wołk prowadzi wywód konsekwentnie, odsłaniając oblicze skrupulatnego analityka; potrafi systematycznie gromadzić zastrzeżenia, by potem wykorzystywać je w teoretycznej syntezie; modyfikuje ustalenia, a to przemienia się zwykle w zaproszenie do filologicznej dysputy. *Tekst w dwóch kontekstach...* jest przeto godną uwagę rozprawą

z zakresu poetyki, rozprawą, która wypracować może lekturowe zaplecze dla dociekliwych czytelników współczesnej prozy.

MARCIN WOŁK: *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*. Toruń 1999.

## „Jesteś tylko świadkiem...”

Twórczość okresu stanu wojennego jest zjawiskiem socjologicznym, które nie powinno umknąć uwadze badaczy literatury. Zastanawiając się nad liryczną eksplozją tamtego czasu, Aleksander Fiut słusznie zauważał, iż

świadomość zbiorowa przyznaje [...] poezji nadal, podobnie jak w dziewiętnastym wieku, uprzywilejowaną pozycję, ponieważ to poeci właśnie przechowali i narzucili wyobraźni archetypy zachowań w obliczu narodowej klęski.

*Zbuntowane wiersze* Dobrochny Dabert przynoszą rzetelną analizę języka poezji „13 grudnia”.

Książka składa się z dwóch części: rozprawy będącej próbą ujęcia modelowego oraz antologii. We wstępie autorka wyklucza z obszaru swych obserwacji twórców, którzy – jak Tadeusz Rózewicz – zrezygnowali z doraźności, zapowiada również pominięcie poetów z kręgów „noworocznikowych”, w latach 1982–1986 obecnych w publikacjach oficjalnych (znajdziemy jednak nazwiska Tomasza Jastruna, Antoniego Pawlaka, Dariusza Tomasza Lebiody, Andrzeja Sikorskiego). Przedmiotem zainteresowania stają się zatem teksty z ulotek, biuletynów, podziemnych gazetek i tomików – zarówno autorów znanych (oczywiście najczęściej skrywających się pod pseudonimami), jak i amatorów. Dabert skoncentrowała uwagę na kwestii zakorzenienia poezji „13 grudnia” w tradycji kulturowej oraz aktualizujących liryczne wypowiedzi samookreśleniach. To pozwoli na systematyczny przegląd odniesień do pieśni narodowych i żołnierskich, poezji proletariackiej (interesujące zjawisko kontrafaktur pieśni socja-



listycznych!), piosenki popularnej i ludowej, folkloru okupacyjnego. Autorka przedstawia liczne parafrazy wzorców modlitewnych i pieśni religijnych, „ożywione” w romantycznej retoryce patriotyczne symbolizacje (nawet obrazy mesjanistyczne). Rozdział *Przeciw nowomowie: odrzucenie i kontrpropozycja* jest z kolei przeglądem zabiegów, które współtworzyły repertuar obrony zagrożonego języka. Zmierzając do kompromitacji języka władzy, często wprowadzano cytaty z tekstów oficjalnych i rusycyzmy. Literatura miała przywracać słowa unicestwiane w systemie nowomowy („wolność”, „demokracja”, „prawda”), pamiętając o postulatcie „mówienia wprost” jako wyrazie naturalności i „osobności” języka nadawcy.

Wnioski autorki prowadzą ku spojrzeniu na język poezji stanu wojennego jako „zapis alternatywnego mówienia”, tworzenie strefy ochronnej i łańcucha społecznej identyfikacji. Materiał egzemplifikacyjny gromadzi antologijna część książki – zbiór wyodrębniony w bloki tematyczne, między innymi: *Internowania*, *Dziwięciu z kopalni* „Wujek”, „Solidarność żyje!”, *Represje*, *Bohaterowie i zdrajcy*, *Polskie modlitwy*, *Pielgrzym Nadziei* – czerwiec 1983, *Dylematy moralne*, „Historia przyzna nam rację?”. W *Postscriptum* znalazły się natomiast wiersze poetów obcojęzycznych: Agnety Pleijel, Josifa Brodskiego, Iriny Ratuszyńskiej, Natalii Gorbaniewskiej.

Nie da się ukryć, iż omawiana przez Dobrochnę Dabert twórczość odznacza się nikłą wartością artystyczną. Wszak poezja stanu wojennego – element wspomnianego przeze mnie zjawiska socjologicznego – to rymopisarstwo „ulotne”, teksty okolicznościowe i emocjonalne rozrachunki polityczne. To, co okazało się w świadomości pisarzy profesjonalnych i amatorów powinnością, stało się równocześnie klęską sztuki.

Masz zapisywać fakty  
masz ocalać pamięć  
wiersz ma być dokumentem  
porzuć piękne słowa  
przestałeś być poetą  
jesteś tylko świadkiem

– pisał Leszek Szaruga w wierszu *Tylko tak*. Wierna podobnie sformułowanym nakazom, dźwigając ciężar publicystyczny z nowofalowym stemplem, literatura „13 grudnia” zrezygnowała z powinności estetycznych. Owe „świadczenia prawdy”, „zapisy walki”, ojczyźniane slogany wywołają – jak wiadomo – gwałtowną reakcję „formacji ’89”, ostentacyjnie manifestowaną postawę odmowy odpowiedzialności. Autorka jest zresztą tego świadoma, wszak stwierdza: „Wiersze powstałe pod wpływem historycznego impulsu miały utylitarny charakter i bardzo często pozbawione były walorów artystycznych”, z kolei w innym miejscu: „Miałość artystyczna, niewybaczalny epigonizm, schematyzm świata przedstawionego oto cena, jaką poezja stanu wojennego zapłaciła za przejęcie roli pozaartystycznej”. Nie może to oczywiście wpływać na zadanie opisu zjawiska, choć niewątpliwie pamiętać będziemy o *Raporcie z obłąkanego Miasta* Zbigniewa Herberta, nie zaś o ulotkowych notatkach i autorach przymierzających wytarte kostiumy poetyckich konwencji.

DOBROCHNA DABERT: *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*.  
Poznań 1998.

## Zapowiedź i wezwanie

Imponującym stanem badań nad małymi formami narracyjnymi mogą się dziś poszczycić literaturoznawcy niemieccy i anglo-amerykańscy, także – rosyjscy. Hans Hermann Malméde (*Wege zur Novelle. Theorie und Interpretation der Gattung Novelle in der deutschen Literaturwissenschaft*), John Boland (*Short Story Technique*), Judith Leibowitz (*Narrative Purpose in the Novella*), Mary Doyle Springer (*Forms of Modern Novella*), Robert J. Clements i Joseph Gibaldi (*Anatomy of the Novella*) – to tylko wybrani autorzy powojennych, często przywoływanych studiów, które współtworzą cenne zaplecze teoretyczne. W Polsce podobny dorobek badawczy przedstawia się zdecydowanie skromniej, może z wyjątkiem historycznoliterackich publikacji poświęconych pozytywistom (tradycję staropolskiej sztuki narracyjnej przybliżała swego czasu Teresa Michałowska w książce *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*). Im bliżej współczesności wszakże, tym mniej prób syntetycznych ujęć, a w naszym stuleciu „małe formy” przeszły znaczące i godne uwagi transformacje, choćby poddając się żywiołowi reportażowemu czy – wyraźnie uobecnionej – eseizacji wypowiedzi.

Pracę zbiorową *Małe formy narracyjne* można w tej sytuacji uznać – co w *Słowie wstępnym* odnotuje redaktor naukowy Eugenia Łoch – za „zapowiedź i wezwanie do poszerzenia badań nad polskim dorobkiem nowelistycznym”. Zamieszczone tutaj teksty przedstawiane były wcześniej podczas konferencji *Małe formy narracyjne w literaturze polskiej i obcej*. Ta właśnie formuła wpłynęła na kompozycyjny układ książki, która gromadzi szkice w dziale poświęconym problemom nowelistyki rodzimej

oraz – dwukrotnie obszerniejszej – części dotyczącej twórczości obcojęzycznej. Szkice – podkreślam – dość różnorodne, penetrujące rozległy, aczkolwiek nieogarnięty nadrzędną formułą tematyczną, czy też szczególnie reprezentatywnym zestawem dzieł i ich autorów, obszar zjawisk.

Tom otwierają rozpoznania „pozytywistyczne”: Tadeusza Bujnickiego i Anny Martuszeńskiej. Pierwsze przynosi analizę struktury narracyjnej i kompozycji *Omyłki* – „literackiego rachunku wystawionego przez Prusa społeczeństwu”, łamiącego zasadę „nierozdrapywania ran”; pokonującego przeto dwie bariery cenzorskie: zewnętrzną (oczywiście – carską), ale i wewnętrzną (w odejściu od jednoznacznej, fałszującej apologii narodowej). W swojej interpretacji Bujnicki czyni punktem wyjścia genezę utworu (szerzej zarysowywaną zresztą w książce Edwarda Pieścikowskiego), określa funkcje dziecięcego medium narracyjnego (konsekwencje stanowiska świadka i obserwatora, baśniowość dziecięcej wyobraźni w konfrontacji z rzeczywistością, sensualizm), by pod koniec zasygnalizować konteksty kulturowe i literackie utworu. Martuszeńska z kolei przygląda się sposobom realizacji późnopozytywistycznych paraboli, zjawiska dotąd raczej słabo opisanego, i sposobom przejścia od alegorii do ujęcia symbolicznego. Autorka, umiejętnie łącząc rozważania teoretyczne z literackimi egzemplifikacjami, rozpatruje dwa symbolizacyjne zabiegi w grupie utworów Elizy Orzeszkowej, Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Aleksandra Świętochowskiego, Marii Konopnickiej: pozbawienie postaci jednostkowej dookreśloności oraz asocjacyjne budowanie obrazowości.

Kolejny segment pierwszej części, uwzględniającej chronologię publikacji utworów, tworzą szkice Anny Kalinowskiej (o historycznych opowiadaniach Wiktora Gomulickiego i Marii Dąbrowskiej) oraz Grzegorza Filipa (rozważania o motywie czasu i przestrzeni w noweli fantastycznej, godne kontynuacji i poszerzenia materiału o teksty powstałe po roku 1945). Nadto – Ireny Urbaniak, która przywołuje notę z *Donosów rzeczywistości* Mirona Białoszewskiego i pokazuje – w przestrzeni artystycznej komunikacji – drogę „obiektywistycznego” prze-

kazu ku estetycznej dezautomatyzacji czytelniczych nawyków. Posługuje się przy tym formułą „tendencje minimalistyczne”, nieograniczoną do minimal artu Franka Stelli i Roberta Morisa, lecz – co ciekawe – rozciągniętą na wszystkie redukcjonistyczne dokonania Wielkiej Awangardy.

Druga część publikacji zawiera się w klamrze tekstów meta-krytycznych. Eugenia Łoch skrupulatnie odnotuje obszerny zestaw książek niemiecko- i anglojęzycznych poświęconych nowelom i opowiadaniom. Szkicuje w ten sposób, ważne dla całego tomu, odniesienie do wcześniejszych ustaleń, sama zaś zmierza ku zarysowaniu efektów badań nad postacią bohatera. Tom zamyka natomiast tekst Aleksandra Gutorowa, przywołujący – niestety tylko w rejestracyjnym, wskutek ogólnikowości niezbyt zajmującym skrócie – znane propozycje literaturoznawstwa rosyjskiego XX wieku. W tym bloku moją uwagę zwróciły szkice Tomasza Stróżyńskiego oraz Grażyny Szymczyk-Kluszczyńskiej. Stróżyński odwołuje się do Arystotelesowskiej kategorii *anagnorisis*, oznaczającej – w szerokim ujęciu semiotycznej definicji Algirdasa Juliena Greimasa i Josepha Courtésa – rozpoznanie będące „przejściem od pewnej wiedzy (błędnej) do innej wiedzy (prawdziwej)”. Zasadne wydaje się wprowadzenie jej w badaniu nowelistyki Guy de Maupassanta, obfitującej – jak wiadomo – w nieporozumienia, zaskoczenia, niestroniącej od gry iluzji. Istotne jest tu pytanie o formę ujawniania sprzeczności, podmiot rozpoznania i adresata „wiedzy”. W centrum uwagi tekstu Szymczyk-Kluszczyńskiej *Opowiadam? Opisuję?... (Poeci surrealiści wobec kina)* sutuują się dwie formy artystycznych realizacji nadrealistów: scenariusze *intournable* (a więc nieprzewidywane do realizacji, metaforycznie nazywane „scenariuszami dla kina wyobraźni”) oraz poematy prozą, reprezentowane tu przez *Rozpuszczalną rybę* André Bretona. Autorka zauważa, iż te ostatnie rzadko rozpatrywano „od strony struktury narracyjnej i od strony wielości dyskursów, z których jeden to właśnie – dyskurs filmowy”, i przekonująco zakreśla obszar wspólnych odniesień owych poematów i scenariuszy, sygnowany czterema cechami: zwięzłością, niesamodzielnością, otwartością i poetyckością.

Dalej pomieszczono teksty Wiesława Krajki (o „antydialogu kultur” w *Amy Foster* Josepha Conrada), Jana Orłowskiego (*Opowiadanie świąteczne w dziejach małych form prozy rosyjskiej*), Danuty Szymonik i Małgorzaty Mateckiej, przyglądających się prozie rosyjskiej, oraz Marii Woźniakiewicz-Dziadosz (o twórczości znanego u nas ze zbioru *Ptaszyna boża* Zsigmonda Móricza). Od konwencji tekstów tomu odbiega eseistycznym tonem „*Decorum*” in *John Updike’s fiction* Sear Mollay. Tekst akcentuje kwestie wrażliwości autora *Centaura*, który – według określenia Georga Steinera – potrafi pisać o wszystkim, zagadnienia zmysłowości jego prozy i umiejętność zanurzenia w oryginalnej metaforze doznania rzeczywistości. Z tej problematyki wyobraźni i stylu wynikać będzie – w perspektywie ujęcia retorycznego, przy umiejętnym przejściu od impresji do naukowego uogólnienia – zagadnienie „przeźroczyście” i *decorum*.

*Małe formy* są – powtórzę – „zapowiedzią” i „wezwaniami”... W ostatniej dekadzie problemy współczesnej nowelistyki rozpatrywały na przykład, zredagowane przez Włodzimierza Wójcika, *Małe formy prozatorskie* oraz *Pękanie lodów (małe formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954–1955)* Jerzego Smulskiego. Lubelski tom wzbogaca tedy literaturoznawczy dorobek i wyznacza punkt odniesień dla kolejnych badań.

*Małe formy narracyjne*. Pod redakcją EUGENII ŁOCH. Lublin 1996.

## Strefy pogranicza

Książka Stanisława Uliasa wynika bezpośrednio z jego dotychczasowych przedsięwzięć badawczych: naturalną kolejną rzeczą kontynuuje rozważania „rekonesansu” *Mit kresów wschodnich w Drugiej Rzeczypospolitej* (1984) oraz monografii *Literatura Kresów – kresy literatury* (1994). Autor zainteresowany jest przede wszystkim kwestią kulturowych granic i tekstowych dialogów, dlatego też, zestawiając szkice publikowane w ostatniej dekadzie, odsłania teraz kolejne, „suplementowe” ujęcie kresowej problematyki.

Zbiór tekstów Uliasa ma wielu bohaterów. Myślę o pisarzach, literackich postaciach i konkretnych dziełach – głośnych, ale i tych, w podręcznikowych syntezach, funkcjonujących marginesowo. Uliasz pisze o legendzie Orłąt Lwowskich, toposie Golgoty w utworach międzywojennych (poetyckich i pamiętnikarskich), Kresach w powieści popularnej Dwudziestolecia, obrazach biesiad w literaturze, wierszach modlitwach do Matki Boskiej Katyńskiej, literackim obrazie Ukrainy i Ukraińców. Sięga po *Szczeniące lata* Melchiora Wańkowicza (motyw pożogi świata kresowo-ziemiańskiego), *Lidę* Aleksandra Jurewicza (generacyjne rozliczenia z „dzieciństwem po Jałcie”) oraz *Krótkie dni* Włodzimierza Paźniewskiego. A swą tematyczną wędrówkę rozpoczyna, zasadnie, krótkim zarysem „teoretycznym”, powracającym do pytań podstawowych (czym jest kategoria pogranicza kultur?) i wskazującym perspektywę poszukiwań (jak funkcjonują Kresy w przestrzeni kulturowej?).

Uliasz odnotowuje kwestie istotne w przypadku konkretnego tekstu literackiego, ale ostatecznie interesuje go szeroki

plan tekstu kultury. A to oznacza mierzenie się z toposami i szyfrem symboliki; z konwencjami i ze stereotypami, które zostały utrwalone w palimpsestowym kodzie kultury i – ostatecznie – księdze historii. Stąd wynikną rozpoznania „kontekstowe”, stąd poszukiwanie literackich ekwiwalentów doświadczenia oraz powrót do etniczno-mitycznej przestrzeni pogranicza. Świadomy rozległości obszaru kulturoznawczej refleksji autor musi być (i jest) wyczulony na znaki obyczajów, słowa kluczowe i językowe pseudonimy. Dość spojrzeć na szkic „biesiadny” tudzież tekst poświęcony prozie Paźniewskiego. W tym pierwszym obiektem analiz stały się „inventaryzujące tradycje kulinarne” zapisy Melchiora Wańkowicza, Stanisława Vincenza, Wacława Lednickiego, Marii Czapskiej, Zbigniewa Żakiewicza, Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Konwickiego, zatem świadectwa kierujące spojrzenia w stronę Smoleńszczyzny, Mińszczyzny, Wileńszczyzny, Polesia, Huculszczyzny, Ukrainy. W szkicu drugim, dzięki obserwacji zabiegów narracyjnych, została przybliżona „topografia symboliczna” – świat „krainy” z Rusinami, Niemcami, Ormianami, Polakami; z kupcami, duchownymi, żołnierzami, nauczycielami „małej wieży Babel”; z żydowskimi, polskimi i rusińskimi tajemnicami religii. „Przestrzeń mityczna” – jak notował Yi-Fu Tuan w *Przestrzeni i miejscu* – jest „odpowiedzią uczuć i wyobraźni”, pomijającą „logikę wykluczania i sprzeczności”. W przypadku Paźniewskiego, rozliczającego przeszłość i bilansującego naszą teraźniejszość, liczy się właśnie owa gra wyobraźni, prowadzona skutecznie w poetyce „kultu detalu”.

Mysząc dziś o Kresach, przekraczamy ramy geografii i topografii, a wkraczamy w świat mitografii – barwny, mozaikowy, arkadyjski, ale też przywołujący „pamięć ran”. Jak powiada autor, odkrywanie kulturowych wartości Kresów to schodzenie ku „archetypicznym formom kultury”. Trzeba zatem uważać, by nie zabrnąć w stereotypowe przeciwstawienia, które pociągną za sobą akty uproszczonej aksjologizacji. Czytając tę pracę, warto zastanowić się nad kulturowymi konsekwencjami gestu marginalizacji, odsunięcia, redukcji



czy wręcz „nicowania” świata Innych. Książki Stanisława Uliasa postrzegam jako cząstki uważnie prowadzonej lekcji dialogu.

STANISŁAW ULIASZ: *O literaturze Kresów i pograniczu kultur.*  
*Rozprawy i szkice.* Rzeszów 2001.

## Kresowe powroty

Waldemar Michalski – poeta, eseista, redaktor „Akcentu” – zaprasza czytelników na kolejną wyprawę kresową. Swojej książce przewodnikowi *Słowa i twarze* fortunnie nadał podtytuł *Szkice literackie* (a nie, na przykład, szkice o literaturze), albowiem zestawia – nierzadko bardzo impresyjne – refleksje wynikające z obecności w przestrzeni kresowej kultury, z lektury artystycznych świadectw doświadczeń, dramatycznych rozrachunków i projektów. Nie znajdziemy w tej publikacji drobiazgowych analiz filologicznych, pojawią się natomiast krótkie szkice, notatki, emocjonalne sprawozdania z wędrówki w stronę dzieł znaczących, ale również w kierunku marginesów literackiego kanonu. Sam autor sugeruje zresztą we wstępie, iż prezentowane przez niego teksty uznać można za „prywatny literacki dziennik”. I tak właśnie, ze świadomością prywatności i intymności zapisu, trzeba do nowej książki Michalskiego podchodzić.

Zbiór szkiców rozpoczyna nota o Adamie Mickiewiczu, zapewne przygotowana z myślą o „fundamentalnej”, wskazującej źródła, introdukcji. A owe źródła – do czego będziemy powracać w trakcie lektury kolejnych partii książki – oznaczają niepodważalną tradycję narodową, religijną, artystyczną. Po Mistrzu Adamie w autorskiej galerii od razu pojawią się „klasycy pogranicza”: Józef Czechowicz, Józef Łobodowski oraz Waław Iwaniuk. Michalski sięga po wołyńskie wiersze pierwszego z nich, zwracając uwagę na obrazowość i melodyjność frazy. Potem wspomina o ukraińskich, hiszpańskich i lubelskich śladach obecności autora *Złotej Hramoty*. W przypadku Iwaniuka, trzeciego z wymienionych poetów, interesują go motywy twór-

czości, interpretacyjne wskazówki badaczy, i – oczywiście – powroty pamięci do Chełma, Siedliszcza i Lublina (imaginarynym peregrynacjom do „małych ojczyzn” może tutaj patronować charakterystyczny dwuwers z *Listu do Matki Łobodowskiego*: „Kroki moje zgłuszone w mrocznych lubelskich ulicach, / powrotne kroki młodości raz jeszcze niechaj usłyszę!”). Co zrozumiałe, sporo w czytanych przez Michalskiego tekstach wyrazów tęsknoty, żalu, nadziei ujmowanych w proste strofy o nikłej wartości formalnej, ale i niemało artystycznych spełnień.

*Słowa i twarze...* przypominają twórców rozmaitych pokoleń, pisarzy czasami bliskich sobie w sferze doświadczeń artystycznych, niekiedy diametralnie się różniących. Michalski czyta teksty autorów znanych i nieznanymi, między innymi Czesława Sobkowiaka, Mirosława Dereckiego, Stanisława Popka, Bohdana Saby, Adama Zielińskiego, Waława Oszejcy, Michała Jagiełły, Wiesława Myślińskiego. Pisze z podziwem o drodze życiowej i twórczej Czesława Miłozza, podkreślając wagę odpowiedzialności oraz świadomości dokonywanych przez intelektualistę wyborów. Chętnie przywołuje opinie autorytetów, powtarza trafne uwagi. Sam natomiast nie stroni od utartych szlaków prostych odczytań wierszy, często dość oczywistych lub dobrze znanych (ale retorycznie skutecznych) wykładni. Notatki o konkretnych autorach przeplatane są ujęciami szerszymi, syntetycznymi – jak w przypadku interesującego przeglądu *Poezja ukraińska w Polsce w minionym dziesięcioleciu* oraz zarysu *Natura i literatura*.

Swój „literacki dziennik” Michalski postanowił zamknąć wywiadem oraz autopromocyjnym zestawem komentarzy do własnego zbioru wierszy *Lekcja wspólnego języka* (Lublin 1999). W utrwalonej rozmowie powiada: „[...] poezja to podanie ręki, intymna obecność dwojga ludzi niemających przed sobą żadnych tajemnic, przeżywających wspólną radość istnienia”. Do tej pory snuł narrację o wierszach innych pisarzy, teraz – własnie podając rękę – Bogusław Biela (*Smak naszego świata...*), Andrij Mokłycia (*Wołyń jako świat idealny*), Urszula Gierszon (*Ktoś wstrzymał serce, aby ruszyć słowo*), Alfred Wierzbicki

(*Medycyna i poezja*) przedstawiają swoje refleksje o lirykach Michalskiego. Zgodnie doceniają wrażliwość tego autora, jego konsekwencję oraz umiejętność uniwersalizacji doświadczenia.

Waldemar Michalski, urodzony we Włodzimierzu Wołyńskim, konsekwentnie poszukuje świadectw dialogu kultur. Spogląda na twarze pisarzy (książkę zamknie zestawem dwudziestu trzech fotografii portretowych), zerka na zapisywane frazy – i jedno, i drugie wiele wyrażają, a jeszcze więcej skrywają. Komponując swój osobisty glosariusz, proponuje więc spotkanie, które zyska przede wszystkim walor przypomnienia.

WALDEMAR MICHALSKI: *Słowa i twarze. Szkice literackie.*  
Lublin 2003.

## Świadectwo krytyka

Więcej szczęścia do krytycznych opracowań ma nowa polska proza aniżeli poezja. Przemysława Czaplińskiego *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996* (1997), Jerzego Jarzębskiego *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej* (1997), Krzysztofa Uniłowskiego *Skądinąd. Zapiski krytyczne* (1998) to książki, które – nie rezygnując z polemicznych nawiązań i kontrpropozycji – przyniosły wnikliwy, erudycyjny przegląd osiągnięć narracyjnych z lat dziewięćdziesiątych. Poezja „ugrzęzła” natomiast w socjologizujących opisach, próbach uporządkowań przeprowadzanych „z lotu ptaka”, zatem w przestrzeni odległej od lirycznych mikroświatów. Taką perspektywę oglądu proponowało *Chwilowe zawieszenie broni. Zarys twórczości tzw. pokolenia „brulionu”* (1986–1996) Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego (1996), któremu towarzyszyła imponująca liczba negatywnych ocen, sytuacji nie zmieniała też ostentacyjnie „poznaniocentryczna” książka Rafała Grupińskiego i Izoldy Kiec *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej* (1997). Zadanie zdaje się zresztą zniechęcać (przede wszystkim, a tych u nas dostatek, krytyków-impresjonistów ze skromnym warształem metodologicznym i z wielkimi ambicjami), skoro trzeba opisać zjawisko *in statu nascendi*, wykreślić mapę, która nader szybko utracić może swą aktualność. Ale tak przecież stać się nie musi...

„Poezja trzydziestolatków” rozgrywa artystyczną partię w przestrzeni estetycznej. Na początku lat dziewięćdziesiątych rozpoczęła ją zresztą w aurze wczesnoawangardowej „poetyki skandalu” – czasami traktowanej z koniecznym dystansem, niekiedy z przesadną powagą. W zaistniałej sytuacji zapewne

liczyć się będą dwie książki: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej* Mariana Stali (niewprowadzająca generacyjnych ograniczeń, przybliżająca wiersze i Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, i Marcina Świetlickiego, Artura Szlosarka, Marcina Barana) oraz *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej* Mariana Kisiela (poświęcone poezji autorów urodzonych po roku 1960). Zbiór lekturowych zapisów Kisiela stawia czoło estetycznemu wyzwaniu młodej literatury – bez szumnych deklaracji pokoleniowego bilansu. Krytyk ten (między innymi autor książek: *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego* (1991), *Czego nie ma w podręcznikach języka polskiego. Mały przewodnik po współczesnej literaturze polskiej* (1992), *Więzy i wzloty. Przełom 1955–1959 w literaturze polskiej – próba modelu* (1996)) wybrał formułę *glossarium*, komentarzy towarzyszących wierszom, sytuujących się na marginesach i nieprzeszkadzających tekstowi głównemu, ale też – by odwołać się do genologicznego rodowodu – pomagających ów tekst zrozumieć. W autorskim wstępie czytamy:

[...] ta książka miała nosić tytuł *Nowy ekspresjonizm* [...], ale teraz widzę, że nie tylko nie chce ona o niczym wyrokować, ale nawet – nazywać się książką o nowej literaturze. Jest – i to wystarczy – świadectwem lektury, znakiem obecności krytycznej.

Spośród sześciu części pierwszą tworzą szkice poświęcone sytuacji młodej twórczości, jej (często skrywanym, a może nie-uświadomionym) wyborom tradycji (na przykład Tuwimowskiej), tematycznym leitmotivom (ciało, samotność, śmierć), kształtowi lirycznych rozwiązań. Tutaj także zamieszczone zostały komentarze dotyczące zredagowanej przez Annę Czekanowicz, Zbigniewa Majchrowskiego i Władysława Zawistowskiego antologii *Poeci poetów...* oraz wspomnianej publikacji warszawskiego duetu Klejnocki–Sosnowski (jak napisze Kisiel – o tym, co ja ustroiłem wcześniej woalem eufemizmu – książka to „szalona i niewiele mająca wspólnego z tym, co zdarzyło się w przestrzeni literatury ostatnich lat. Książka kaleka, pełna protez i uników, pomyłonych pojęć i definicji”).

Części następne poświęcone już będą dokonaniom konkretnych autorów. Kisiel prezentuje szkicownik krytyczny, pozwalający na opis zarówno głośnych dokonań poetyckich (Marcin Świetlicki, Marcin Baran, Jacek Podsiadło, Andrzej Niewiadomski), jak i zjawisk efemerycznych, w swoim czasie wszakże współuczestniczących w inicjacji nowego ruchu. Znajdziemy w nim autorów z okazałym dorobkiem, ale i poetów, którzy zaistnieli w prasie na krótko, opublikowali pojedyncze arkusze (Karol F. Guzek, Anita Machnik-Skwara) i... rozstali się z literaturą. Wiele tu dróg poetyckich: udeptany trakt neoklasycystów (Piotr Wilczek, Wojciech Wencel), często zaskakująco łatwe do przejścia „dzikie ścieżki” (Sławomir Matusz, Maciej Melecki, Wojciech Kuczok, Bartłomiej Majzel, Krzysztof Siwczyk), meandryczne szlaki „emocjonalistów” (Karol Maliszewski, Ewa Sonnenberg) i „egzystencjalistów” (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Andrzej Niewiadomski, Zbigniew Chojnowski). Celowo przywołuję kilka tylko nazwisk i używam formułek noszących znamię klasyfikacyjnego schematu. W swoich notatkach autor *Świadectw, znaków...* musi się oczywiście przez te modele „przedrzeć”, a czyni to skutecznie, pamiętając o wartości poetyckiej osobności i osobowości. Nie stroni przy tym od uwag o swych lekturowych rozczarowaniach, momentach, w których objawiają się słabsze realizacje (przykładem *Trzecia połowa Świetlickiego, Cztery ściany domu* Zbigniewa Chojnowskiego). Kisiel prowadzi analizę i interpretację tak, by – nie gubiąc subkodu poety – pozwoliły one na kontekstowe usytuowanie zjawiska artystycznego. Czytelnik podróżnik szuka przecież znaków w państwie poetów, w którym mieszkają

neoklasycysta i awangardysta, poeta kultury i poeta codzienności, uładzony piewca staroci i skandalista, poeta artificiosus i poeta zin, konstruktywista i dekonstruktywista, misjonarz i libertyn.

Ta lektura odsłania ekspresjonistyczne znamiona poetyki młodych, będącej wyborem z języka współczesnej liryki i wpisującej się w nurt realizacji transawangardowych.

*Świadectwa, znaki...* kończą uwagi periodyzacyjne i trafny komentarz do sytuacji młodej krytyki. Marian Kisiel powtarza swe oznajmienie z „FA-artu”:

W krytyce młodopoetyckiej wieje grozą, nie ma się więc czemu dziwić, że najlepsze omówienia lirycznego urobku wychodzą spod piór akademików. Oni doskonale wiedzą, że gdy za jakiś czas przeminą z wiatrem pokoleniowe taryfy ulgowe, gdy odwaga zdrożeje, ktoś będzie musiał czegoś sensownego dowiedzieć się o tej poezji.

Sam jest krytykiem, który nie boi się spotkania z tekstem poetyckim, nie unika interpretacyjnego dialogu, pamięta o artystycznej diachronii. W tym, jak sędzę, dostrzec można jego przewagę nad innymi krytykami podejmującymi się opisu nowych i najnowszych zjawisk literackich. Unika przy tym sprowadzenia lektury tekstu poetyckiego do egzaltowanego „życioczytania” (*à la* Karol Maliszewski), nie chce ograniczać się do socjologicznych klasyfikacji zjawisk i tendencji. Propozycje syntetyzujących uogólnień zawdzięczać tu będziemy systematycznej lekturze literatury XX wieku i trudnej sztuce interpretacji, także przeświadczeniu, że w każdej procedurze krytycznej, ostatecznie, wiersz jest (i pozostanie) najważniejszy.

MARIAN KISIEL: *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej.*  
Katowice 1998.



## Liryczna krytyka poezji

Podziwiać trzeba heroizm krytyczny Karola Maliszewskiego, który – o czym wiedzą czytelnicy prasy kulturalnej – przedzierając się przez stopy arkuszy i młodopoetyckich tomików, konsekwentnie zdaje sprawozdanie ze swojej lektury. W zasadzie jest to powinnością krytyka, ale u nas (w przypadku poezji, albowiem proza współczesna doczekała się pośród „roczników 60.” pracowitych obserwatorów) jego postawa imponuje sumiennością. Wszak świadome podjęcie takiego wysiłku wiąże się nie tylko z pisaniem o tekstach znaczących, lecz również z poświęcaniem czasu na omawianie druków miernych, w autoreklamowym opakowaniu skrywających pustkę. Zapewne zbiór *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, notatnik czytelnika sprawozdawcy, mógłby być pojemniejszy, ale selekcja materiału wpłynęła korzystnie na ostateczny kształt publikacji.

Książek krytycznoliterackich w ostatnich dwóch latach przybyło, a publikacja Maliszewskiego, dzięki swojej „inności”, z pewnością zajmie pośród nich miejsce eksponowane. Komponowane przezeń narracje powstają wszak w osobliwym punkcie przecięcia autorskich ról. Kto napisał tę książkę? Oczywiście – czytelnik poezji, ale i czytelnik literat (prozaik, liryk), deklarujący: „Chciałbym jako poeta wyjść naprzeciw poecie”, a dalej – „Znając kształt swojej chwili nad wierszem, chwili-wiersza (tej pulsującej wokół słów i w słowach siły, sekwencji mieszania się światów) – chciałbym odtworzyć jego chwilę nad wierszem”. Odtworzenie to będzie już domeną krytyka, dalekiego jednak od obiektywizującego dystansu, tak cenionego wśród historyków literatury sięgających po aktualne niegdyś omówienia książek.

Historia życia literackiego poucza przy tym między wierszami, że rozgłos przynieść może krytykowi nie tylko żmudne pisanie o nowościach, ale – znacznie szybciej – propozycja systematyzacji nowych zjawisk literackich, najlepiej – ich periodyzacja. Artykułami publikowanymi w „Nowym Nurcie” i „Odrze” również Karol Maliszewski włączył się do utrwalania zarysów mapy młodej poezji, zajmując pośród kartografów słowa od razu dostrzeżone stanowisko. Przywołane samookreślenie Maliszewskiego mówi wiele o jego formule krytycznej: skoro wiersz ma być „Rzeczą Przeżycia, zapisem czegoś większego niż sam zapis”, autor zorganizuje obronę przed – w jego mniemaniu obeszładniającym i samobójczym – warsztatem filologicznym. Wyrzuci „szkiełko”, z niechęcią wspominając obiektywizujące opcje krytyki:

[...] wśród fachowców [...] zapanowała konsternacja i szerzy się schizofrenia metodologiczna – niektórzy na ogół doskonale „czują” wiersz, lecz w granicach przestarzałego, hiperzobiektywizowanego dyskursu gubią „czucie”, dystansują się, trzeźwo ironizują, zabezpieczając się przed posądzeniem o pochopne wartościowanie i hierarchizowanie oraz rzekomy empatyczny intuicjonizm bądź emocjonalizm.

To oczywiście jedna z możliwych dróg opisu, w dobie metodologicznej anarchii – co podkreślam bez złośliwości – równie prawomocna, jak inne. Maliszewski pragnie tedy radować duszę i oczy wyobraźni nowymi pejzażami lirycznymi, smakować słowo wiersza, nie zaś spekulować, konstruując racjonalnie uzasadnione diagramy.

Książka Karola Maliszewskiego została skomponowana tak, jak deklaracje tak zwanego pokolenia trzydziestolatków. Otwiera ją rozliczenie z Nową Falą, którą symbolizują nazwiska Adama Zagajewskiego i Stanisława Barańczaka. Maliszewski pisze wprawdzie o (wówczas) nowych tomikach poetów, ale zmierza do zaznaczenia sytuacji braku „wspólnego języka” z tamtą formacją. Odniesienia do Nowej Fali, nierzadko aluzyjne, rozsiane są zresztą po całej książce. Kwestia ta doczeka się niejednego studium, tym bardziej że staliśmy się oto świadkami pośmiert-

nego triumfu poetyckiej publicystyki, unikającego archaicznej symbolizacji zwrotu ku sprawom bieżącym – inaczej już, nie w perspektywie zbiorowych powinności, postrzeganego. Drugim elementem wspomnianych deklaracji będzie apoteoza twórczości Bohdana Zadury, którego skronie wielu młodych piewców codzienności chętnie uwieńczyłoby wawrzynem. Autorowi *Ciszy*, a także Zbigniewowi Machejowi i Andrzejowi Sosnowskiemu, poświęcone zostały teksty przekrojowe, potem omawiane są konkretne już tomiki poetów różnych generacji i rozmaitych orientacji (między innymi Kazimierza Brakonieckiego, Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Krzysztofa Śliwki, Zbigniewa Chojnowskiego, Eugeniusza Tkaczyszynadyckiego, Krzysztofa Jaworskiego, Krzysztofa Koehlera, Andrzeja Niewiadomskiego), wzbogacone szkicami „programowymi”. Książkę zamkną natomiast dwie narracje budowane na kanwie wybranych wierszy.

Maliszewski rzadko sięga po formę recenzenckiego artykułu, jego ołówkowe notatki na marginesach wierszy przemieniają się w samodzielne eseje. Nie wyklóca się z innymi krytykami, bezpośrednio nie polemizuje z wcześniejszymi odczytaniem, po prostu przedstawia własne interpretacje. W „życiocytyaniu” autora *Naszych klasycystów...* zapis poetycki wywołuje obraz wspólnego obszaru wyobraźni i doświadczenia czytającego, metafora z kolei nie tyle potrzebuje bezpośredniej deszyfracji, ile ewokuje językowy świat innych, piętrzących się przenośni. Chętnie konfigurowane określenia z epitetem „nowy” („nowa poezja”, „nowa odpowiedzialność”, „nowa bezpośredniość”) ostatecznie wtopią się tutaj w słowo-formułę: „ponowoczesność”. Maliszewski skłania się ku wierszowi – jak napisze – „ponowoczesnemu”, poszukującemu wyrazu współczesnej wrażliwości, pojętemu fizycznie i fizjologicznie. W tej perspektywie bycie poetą oznacza „benedyktyńskie kopiowanie skóry świata”, wsłuchiwanie się w rytm życia, „głos faktów i rzeczy”, nie laboratoryjne preparowanie krystalicznego wizerunku świata. Wprawdzie liczą się konkret i potoczność języka, ale widać też sympatię autora do obrazowania nadrealistycznego, gdyż wiersz „musi być czymś więcej niż tylko

melodią pewnego stanu i jednoznaczną wizją puszczonej samopas”.

W pisarstwie Maliszewskiego wielu czytelników urzeknie emocjonalność tekstu krytycznego, kształtująca rozpoznawalny już model wypowiedzi. Jest to impresyjność, która zbliża tekst krytyczny do literackiej tkanki, zachowując jednak stylową odrębność. W podobnych przypadkach zaczynają się czaić niebezpieczeństwa: nadpobudliwość i emocjonalizm zaciemnić mogą obraz słabszych artystycznie tekstów. W tej książce nie musimy się ich jednak obawiać. Maliszewski jest komentatorem życzliwym (w ankiecie „Znaku” 1998, nr 7 z przesadą powiada, że krytyk winien być wielkoduszną matką, a nie starym mędrce), rolę krytyka prowokatora odegra jedynie jako autor tytułowego szkicu. Tu objawi nerw polemiczny, zarysowując – jak w znanym fragmencie kierowanym do „klasycystów” – pogrubione kontury zjawisk:

Kręcicie się w kółko, myśląc, że na Zagajewskim i Herbercie kończy się świat (możliwych odwołań i odniesień). Samogwałt za pomocą Miłosza, zbiorowe nawiedzanie biednego Hölderlina w owej wieży, etc. [...] Wolę barbarzyńców. Są bliżej krwiobiegu. I tak niewiele potrzeba im do szczęścia. [...] Odrobinę własnego języka, niekojarzącego się ani z „różą”, „drozdem”, „Vermeerem”, ani z panoczką Cogito. Zaś kwestie związane z solidarnością i samotnością obserwują przez pomazane ptasim głównem grube szyby księgarń.

Wszystko po to, by żarliwie wznieść barykadę i – jednak z pozycji krytyka „towarzyszącego” – rozprawić się z uwięzionymi w gotowych formułach „tradycjonalistami”.

Z książki *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy...* wyłania się optymistyczna wizja liryki, albowiem Maliszewski nie mówi o niebezpieczeństwach: konwencjonalizacji i manieryzacji poezji młodych, która dziś rozbija sobie głowę o mur nużącej narracji, spojony zaprawą sprawozdawczości. Szkice te powstawały jednak kilka lat temu, gdy zdejmowaliśmy czarne okulary... Posługując się językiem branży muzycznej, powiedziałbym, że otrzymujemy edycję typu *greatest hits*, ocalającą

singlowe przeboje. Jakże inny świat młodej poezji zarysowuje książka Maliszewskiego aniżeli „socjologizujące” *Chwilowe zawieszenie broni. Zarys twórczości tzw. pokolenia „brulionu”* (1986–1996) Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego czy *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej* Rafała Grupińskiego i Izoldy Kiec. Chyba częściej jednak sięgał będę po *Świadectwa, znaki. Glosy o młodej poezji* Mariana Kisiela, odkrywające liryczne mikroświaty młodych dzięki połączeniu rzetelnego, historycznoliterackiego warsztatu akademika i poetyckiej wrażliwości. Sam Maliszewski częściej „metaforyzuje” aniżeli „teoretyzuje”, dlatego po lekturze jego szkiców pozostają impresje, a nie uchwytnie (i wymierne) waloryzacje zjawisk artystycznych. Cóż, nastały „postne” czasy dla krytyków-filologów, a fortunne dla lirycznych krytyków poezji. Karol Maliszewski reprezentuje szkołę krytyki impresjonistycznej, która – mówiąc przekornie – w apollinijsko-dionizyjskim cyklu kultury, we właściwym momencie, odnalazła właściwe miejsce. Czy wyczerpie swe możliwości równie szybko, jak narracyjna poetyka codzienności?

KAROL MALISZEWSKI: *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji.*  
Bydgoszcz 1999.

## Było, minęło, powraca...

*Wielkie Wczoraj*, trzecia książka Dariusza Nowackiego, złożona jest z tekstów ogłaszanych między innymi na łamach „FA-artu”, „Res Publicki Nowej”, „Odry”, „Twórczości”, „Znaku”. Wybrane przez krytyka szkice i recenzje z lat 1998–2003 utworzyły zajmującą rozprawkę o – by rzecz całą uogólnić – sytuacji i problemach rozrachunkowych współczesnej, nie tylko rodzimej, prozy. W krótkim wstępie, określiwszy publikację mianem „próby cząstkowego sprawozdania” oraz „zespołem w miarę stabilnych intuicji”, Nowacki sam zasygnalizował, iż w narracyjnych zapisach (pojmovanych przede wszystkim jako konsekwencja pisarskiej postawy i strategii) najbardziej przykuły jego uwagę... triumf oportunistów oraz uobecniająca się przeszłość. O co chodzi, wyjaśni w trzech żywiołowych odsłonach krytycznych i – wiadomo, jak trudno oferować towar bez kuszącego nabywcę dodatku – części „bonusowej”.

Książkę rozpoczyna tekst poświęcony sytuacji publikacyjnego rynku, wynikającej z „porozumienia” pisarzy, wydawców i czytelników. Oto literatura nowa i najnowsza znalazła się w sytuacji ostentacyjnie wyrażanego zapotrzebowania wyłącznie na to, co „oswojone, bezpieczne, a nade wszystko [...] mocno sprawdzone”. Wykorzystując znane hasło reklamowe, Nowacki przygląda się mechanizmowi produkcji sztuki bezpiecznych konwencji. Dość przypomnieć, co krytyk zresztą czyni, konsekwencje wydawniczych konkursów w rodzaju *Dziennika polskiej Bridget Jones*, by przekonać się o potędze „fetyusza sukcesu komercyjnego”. Ale chodzi tu również o sprawy poważniejsze, wszak literatura „wyższego obiegu” także zdaje się włączać w nurt „tworzydeł”. Dlatego powtarzane być mogą – jak autor

wylicza – propozycje egzotyczne (*Heroina* Tomasza Piątka, *Masala* Maxa Ciegielskiego), dlatego może pojawić się i „polski Hrabal” – Paweł Huelle, i „polski Cortázar” – Jerzy Sosnowski, a literaci wybierają – bez stresu, za to z przekonaniem o czytelnym rezonansie – na przykład konwencje sprzed pół wieku (Tadeusza Zubińskiego *Odłot dzikich gęsi*). Nowacki konstatuje więc stanowczo:

[...] nadrzędną regułą, określającą charakter polskiej prozy ostatnich lat, jest logika powtórzenia, żywioł imitacji czy praktyka podejrzanego, gdyż koniunkturalnego, dialogu z tradycją.

Autor dobrze zna mechanizmy funkcjonowania literatury i kultury, od dawna zresztą wyczulony jest na działania rynku, sposoby kreacji oraz – bardziej lub mniej subtelnej – manipulacji. Píše o tym w tekstach stylowo rozpoznawalnych, świadczących o temperamencie komentatora posługującego się językiem mitów i symboli popkultury, radośnie zanurzonego w potoczności.

Część druga *Wielkiego Wczoraj* dotyczy prozy lat dziewięćdziesiątych, która powraca do czasów PRL-u. Podobny materiał literacki zachęca do podjęcia, co czyniono niejednokrotnie, politycznie ukierunkowanych debat, ale można jakoś przed nimi umknąć, koncentrując uwagę na badaniach *stricte* filologicznych. Nowacki ucina podobne rozważania, by oznajmić, iż nie liczy się tutaj pytanie „jak było?”, lecz „jak byłem?” w PRL-u, otwierające przestrzeń podmiotowości. Sięga między innymi po *Szkołę bezbożników* Wilhelma Dichtera, *Niebieskiego szklarza* Kazimierza Orłosa, cykl Janusza Krasińskiego, *Madame* Antoniego Libery, *Szkice historyczne* Zbigniewa Kruszyńskiego, podejmując lekturę rozważną, ze świadomością – by tak rzec – trudnej wiarygodności literackich rekonstrukcji.

Tytułowy zbiór komentarzy dotyczy aktualizacji czasu minionego, najczęściej obezwładniającej presji przeszłości. Mamy tu dywagacje o pisarskiej wielkości i małości (*casus* korespondencji Tadeusza Borowskiego), staroświecczyźnie i odkurzaniu rekwi-

zytów (*Ballada o prawdziwej miłości* Aleksandra Jurewicza), ale także o mierzeniu się z bolesnym doświadczeniem, które zyskać może postać artystycznie dopracowanego świadectwa (*Z Ausz-wicu do Belsen. Przygody Mariana Pankowskiego, Rzeczy nienasycone* Andrzeja Czci-bora-Piotrowskiego). Odległe obrazy literackie, świeżość i bezradne powielenie, polityka i erotyka – to wszystko odkrywa proza w obliczu „minionego”. Ostateczny zwrot ku przeszłości nastąpi w suplemencie, zestawiającym rozważania o dwóch dramatach wpisanych w rzeczywistość minionej epoki: polityczno-artystycznym (warsztatowe mieli-zny *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego) i psycholo-giczno-egzystencjalnym (los bohatera *W ptaszarni* Grzegorza Musiała).

Z *Wielkim Wczoraj* i powrotami do PRL-u utrwalonymi w literackich oraz politycznych rozrachunkach jeszcze się pomęczymy. Dariusza Nowackiego nurtować musiało przy tym ważne pytanie: kogo to wszystko później, za lat kilkanaście, zainteresuje? Na pewno skrupulatnych archiwistów, jeżeli przetrwają „postne” czasy rozsypki. Ale gdy podręcznikowo-encyklopedyczna wiedza skostnieje, pozostaną jednak świadec-twa indywidualne.

DARIUSZ NOWACKI: *Wielkie Wczoraj*. Kraków 2004.



## Proza pragnień i mitów

„Nowa proza”, hasło wywoławcze zbioru polonistycznych rozpraw z Krakowa, wskazuje teksty debiutantów lat dziewięćdziesiątych. W siedmiu szkicach przedmiotem opisu stały się narracje „wyselekcjonowanej” piątki autorów: Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej, Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk, Krzysztofa Vargi. Oczywiście, ilustracyjnych odwołań do utworów pisarzy rówieśnych odnajdziemy nieco więcej, generalnie jednak powieści tej „reprezentacji” zarysować mają (czy też: zarysować mogą) pewien prozatorski kanon dekady. To ważne, gdyż w podobnych sytuacjach badawczego wyboru wskazanie tekstu i autora z reguły wiąże się z hierarchizującym „uznaniem”.

Stanisław Jaworski, redaktor tomu, zwraca we wstępie uwagę, iż nowa proza odeszła od „doraźności” oraz – wiemy, że najczęściej degradującej sferę estetyki – aktualności, podążyła natomiast w stronę „odwiecznych wyobrażeń, pragnień, mitów, wciąż powtarzającego i odradzającego się bytu”. Trudno więc, by myśl o mechanizmach takich „przesunięć”, sytuacyjnych uwarunkowaniach oraz artystycznych konsekwencjach nie powracała w krytycznych przeglądach i syntezach. Powracała i powracać będzie. Badacze „światów nowej prozy” redukują jednak socjologiczną faktografię, wybierając intelektualne przygody teoretycznoliterackiej de- i rekonstrukcji znaczeń. Przyciągają ich językowy obraz, ewolucja fabularnych modeli, wyobraźnia prowadząca grę z symbolizacją świata. Poszukują śladów narracyjnego porządku, a z satysfakcją odnalazłszy strefy nieciągłości, analizują aspekty poznawcze kolejnych tekstów prozatorskich.

Takie kręgi lekturowe sygnalizuje już pierwszy szkic, poświęcony *Dukli*. Iwona Niemiec snuje rozważania dotyczące fabuły, której w książce Stasiuka po prostu... zabraknie. A przecież obserwujemy narratora gawędziarza, wsłuchujemy się w jego historię. Burząc fabułę i szarpiąc wątle nici opowieści, wciąż zajmująco opowiada on o sobie. Z kolei aspekty kreacyjne, perspektywa mitu o stworzeniu świata i mitu duszy wygnanej w *Prawieku i innych czasach* Tokarczuk stały się interpretacyjnym wyzwaniem dla Jolanty Mazur-Fedak. Skoro „powieść, jak sen, jest nieustannym procesem”, trzeba zwrócić uwagę na technikę fragmentaryzacji tekstu, trzeba odbyć wędrówkę głównym traktem, nie zapominając o „poboczach” opowieści.

Czytelnicy kolejnych szkiców zapewne zwrócą uwagę na genologiczne zainteresowania autorów: i prozaików, i komentatorów. Agnieszka Wieniec próbuje uchwycić strukturę powieści *Dziewięć* przez analizę relacji z tragedią antyczną. Powraca więc do kategorii *katharsis*, sięga po prace Arystotelesa, wskazuje elementy „kanoniczne” i sposoby przełamywania – w trakcie gry z naszymi oczekiwaniami – gatunkowego wzorca. Ostatecznie chodzi o funkcjonalizację formuły sylwicznej i wskazanie modernistycznych elementów struktury powieści. Te szkice powtarzają pytania o możliwości literackiej fikcji, skuteczność piętrzenia metaliterackich poziomów i narracyjne „centrum”. Cezary Zalewski powraca do rozważań Umberta Eco i kategorii „światów możliwych”; Urszula Chowaniec rozpatruje „kobięcy świat” w *Domu dziennym, domu nocnym* Tokarczuk i *Niebieskiej menażerii* Filipiak; Magdalena Raukuć sięga po książki Gretkowskiej, by powiedzieć co nieco o ich fabule i strategii dystansu pisarki wobec opowieści. Zbiór zamykają rozważania Edyty Poręby dotyczące kategorii bezdomności i zakorzenienia w prozie Tokarczuk, oparte na klasycznych szkicach Martina Heideggera i Mircei Eliadego.

Prezentowane prace są świadectwami lektur uważnych. Jak to bywa w podobnych zbiorach – niekiedy tracą swą dyskursywną lotność, mnożą „oczywistości”, by nagle wskazać furtkę intrygującego odczytania. Takie sygnały wystarczą – one zaproszą

do kolejnych interpretacji. Autorzy szkiców nie umykają więc przed tekstem powieści, ochoczo (niekiedy wręcz „panoramizmie”) odsłaniając przy tym edukacyjne zaplecze teoretyka literatury. Po lekturze „gorących” opinii krytyków sięgnijmy więc po takie opracowanie.

Powróć do wstępu: Stanisław Jaworski akcentuje problem „głosu” nowej literatury i przypomina wątpliwości: „[...] czy to proza, czy poezja najlepiej objawiają nowoczesność, gdzie najszybciej objawia się nowa wrażliwość”? Czy trudno jest dziś poruszać się w lirycznych mikroświatach? Czyżby kłopot z „weryfikacją” sensów? A może rozsupływanie metafor i odzyskiwanie migotliwego sensu poetyckiej całości nie jest już zbyt „męskie”? Żarty na bok: omawiany tom dysertacji młodych badaczy potwierdza prymat nowej prozy nad nową poezją – w filologicznej branży.

*Światy nowej prozy.* Red. STANISŁAW JAWORSKI. Kraków 2001.

## Model do składania

W reklamach tomów *Literatura polska* (1993, edycja „poma-  
rańczowa” 1998) i *Literatura powszechna* (1995) obwieszczono,  
iż otrzymujemy książki „dla tych, co nie lubią się męczyć. Dla  
roztargnionych i zrozpaczonych, którym ciągle mylą się nazwi-  
ska, tytuły i epoki”, także dla „miłośników komputerów, MTV  
i kolorowych magazynów”. Co więcej – *Literatura polska* miała  
być „najszybszą syntezą dziejów literatury”, przeznaczoną dla  
uczniów (nie mam zastrzeżeń), maturzystów i kandydatów  
na studia (nieco niepokojące), studentów (żart?) i nauczycieli  
(hmm...). Oto więc – uogólniając – „książka dla każdego”, kto  
„lubi być dobrze poinformowany”. Zapewne pomysł przyniósł  
pożądane i wymierne efekty komercyjne, skoro przygotowano  
poszerzone wydanie pierwszego z wymienionych tomów oraz  
ostatnią część trylogii – *Dzieje myśli*. Pomijając kryteria wtór-  
nego systemu semiotycznego reklamy i wszelkie jej cudzysłowy,  
przyznać muszę, iż Jan Tomkowski – autor między innymi  
*Juliusza Słowackiego i tradycji mistyki europejskiej* (1984),  
*Mistycznego świata Williama Blake’a* (1993), *Mistyki i herezji*  
(1993), *Mojego pozytywizmu* (1994) – rzeczywiście znalazł się  
blisko współczesnego (także w sensie typowości – „przecięt-  
nego”) odbiorcy kultury. Zwłaszcza odbiorcy, dla którego ma  
swoją wagę przekaz wizualizowany, a medialne nowości – ukłon  
w stronę Marshalla McLuhana – uznaje za konieczne wręcz  
przedłużenie zmysłów, ale i czytelnika skłonного do wyodrę-  
bniania w drukach najważniejszych fragmentów, ingerencji  
w linearną konstrukcję szpalt i kolumn, sporządzania ramek,  
zaznaczania wielobarwnych odnośników i sumarycznych glos.  
Zatem: człowieka doby multimedialnej i – w psychologicznym

„skrótce perspektywy” – człowieka świadomego wartości repertuaru mnemotechnicznych chwytów.

Przeczuwając konsekwencje, z dystansem podchodzę do zapowiadanego przez polonistycznych metodyków kresu encyklopedyzmu. Na kolejnych etapach nowej „technorewolucji” niewiele było też prób funkcjonalizacji form dydaktycznego przekazu. Na początku dziesiątej dekady graficzne interpretacje tekstów Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Bolesława Leśmiana, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Stanisława Grochowiaka, Guillaume’a Apollinaire’a przedstawiał Feliks Tomaszewski. Jego *Magia lektury. Interpretacje utworów literackich w szkole średniej*, zatrzymująca się jednak gdzieś „w połowie drogi”, czasami zagubiona w nazbyt konceptualnych rozwiązaniach, zwracała uwagę na zmiany w przestrzeni współczesnej percepcji, sięgnąwszy po ideogram i zapis schematyzujący.

Jan Tomkowski skutecznie uporał się z wyzwaniem projektu graficznie przejrzystej, atrakcyjnej syntezy literackiej. Wkrótce ukaże się CD-ROM z *Literaturą polską*, której – z kilku względów szczególnym – uzupełnieniem jest wydany właśnie tom *Dwadzieścia lat z literaturą 1977–1996*. Składają się na niego cztery główne części wyodrębniane datami w tytułowych formułach *Był rok...* Uwzględnione daty są oczywiście wyraźnymi cezurami naszej historii i kultury, którym towarzyszyła niejedna już krytyczna dysputa. W tym układzie odnajdujemy więc ślady systematyzującego przeglądu, nie otrzymując jednak zapisu rejestrowanych przez kronikarza zdarzeń, lecz autorski wybór uważnego krytyka, świadomego zmienności obserwowanych zjawisk kultury. Jak w zestawianiu klitek teledyskowych, operującym skrótem i – ku tej technice montażu zdaje się skłaniać autor książki – zachowującym zarys fabularnej linii, lecz unikającym narracyjnej ciągłości długiej opowieści filmowej. Każdy segment ma więc swoją oś konstrukcyjną.

Datę startową wyznacza styczeń 1977 – czas drugoobiegowej inicjacji. Na plan pierwszy wysuwają się tutaj dwie kwestie: triumf literatury iberoamerykańskiej oraz kwestia świadomości

postmodernistycznej. Z tym wspomnieniem (u nas nie tak znów odległych) przeświadczeń o możliwościach artystycznych prozy fabularnej wiążą się refleksja terminologiczna, przegląd dzieł i autorów wpisywanych w krąg postmodernistyczny. Najmłodszy czytelnicy odnajdą tu fascynacje swoich rodziców, wszak latynoski wulkan (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier) eksplodował na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na – młodemu czytelnikowi chyba dziś bliższą – *Odpowiedź Europy*, czyli przegląd realizacji włoskich (Italo Calvino, Umberto Eco), niemieckich (Günter Grass, Siegfried Lenz) i czeskich (Milan Kundera, Bohumil Hrabal).

Drugi „podokres” związany jest z rokiem 1980, kiedy to „wybuchła »Solidarność« i wprost na ulicy sprzedawano książki Gombrowicza, Miłosza, Herlinga-Grudzińskiego, Sołżenicyna, Orwella”. W tej części pomieszczony został tylko jeden szkic – *Literatura pod ziemią*. Wśród podjętych tu kwestii powraca refleksja dotycząca datowania edycji, rzeczywiście kłopotliwego w sytuacji funkcjonowania „trzech obiegów”. A przecież istotne jest rozróżnienie publikacji emigracyjnej, podziemnej i – dopiero pozwalającej książce na pełnię obecności – krajowej. Tomkowski zauważa, że „redukcja nadmiaru dat stanie się nieuchronna i niedługo dowiemy się, że wykształceni Polacy czytali w 1977 roku *Mój wiek, Ziemię Ulro i Kompleks polski*”.

Rok 1989 obserwowany jest przez krytyka przede wszystkim od strony przełomu „rynkowego”, praktycznie zmieniającego wszelkie prawa literackiego obiegu. W najobszerniejszym bloku książki znajdziemy rozważania o Czesławie Miłoszu i Zbigniewie Herbercie (słusznie odnotowujące „ideologiczny przydział”, skoro Herbert stał się patronem prawicy, Miłosz – zwolenników kompromisu i „łagodnych przejść”, Różewicz – lewicy), dalej przekrojowe szkice *Wszędzie są poeci, Powieść: kryzys i renesans, Esej: kariera i zapomnienie. Wreszcie Krytycy i recenzenci*, w którym pojawia się imponująca śląska reprezentacja.

Rozważania zamykają teksty *Od Nobla do Nobla i Życ bez literatury?*. W całej książce przewija się zresztą „wątek Noblow-

ski” – nie tylko w eufemizmach stylistycznie wzbogacających narrację. „Nobel dla Hemingwaya...”, „Po śmierci noblisty Gollinga...”, „Rosja nie ma dziś swojego kandydata do Nagrody Nobla”, Hugo Claus – „ciągle potencjalny noblista”, „Ian McEwan zdaje się [...] murowanym kandydatem Anglików do Nagrody Nobla – na początku trzeciego tysiąclecia”, „dwa Noble na przestrzeni szesnastu lat świadczą o sile polskiej poezji i jej randze poza granicami kraju” – by przywołać wybrane tylko przykłady. Autor przypomina laureatów, podkreślając pozycję pisarzy obdarowywanych tą nagrodą, ale i ze świadomości istnienia „klucza”, który – warunkując decyzje Akademii – niestety obniża rangę. Można by więc liczbę owych noblowskich ozdobników nieco ograniczyć. W tej części odnajdziemy uwagi o dramaturgii współczesnej (tu zbyt wiele się nie wydarzyło, choć pisać można nadal o Sławomirze Mrożku, Tadeuszu Różewiczu, Januszu Głowackim) i – jakże znamienne dla przełomu – rozkwicie czasopiśmiennictwa.

Jan Tomkowski skomponował zbiór tekstów, które współtworzą propedeutyczny zarys nowych i najnowszych zjawisk literatury współczesnej – pokazywanej z perspektywy czytelnicych fascynacji, refleksji o modach, wpływach i zależnościach. Praktycznie nie ma tu wątków interpretacyjnych konkretnych utworów, górę bierze bowiem klucz socjologicznych uporządkowań faktów literackich. W *Apetycie na Przemianę. Notatkach o prozie współczesnej* Jerzy Jarzębski zauważył niedawno, iż dokonujący bilansu literaturoznawca

przypomina gospodarza ciasnego budynku bibliotecznego, który co jakiś czas zdecydować musi, jakie książki spakować w kartony i [...] umieścić w piwnicy, jakie natomiast ułożyć w gablocie przy wejściu, aby przyciągnąć klientów.

Tomkowski taką reprezentatywną gąbłotą stara się przygotować, nie rezygnując wszakże z uwag o zawartości wynoszonych pakunków. Ponieważ przedstawia autorski wybór zjawisk, nurtów, nazwisk pisarzy, zdziwiłbym się wielce, widząc w recenzjach listy nieuwzględnionych autorów. Zwróćmy uwagę na tytuł: nie widnieje w nim, dobrze znana z historycz-

noliterackich syntez, formuła „dwudziestu lat literatury”, lecz dwudziestu lat „z literaturą”. Nie jest to więc próba – przynajmniej programowo – zobiektywizowanego oglądu fragmentu współczesności, lecz skromniejszy zapis własnych doświadczeń lekturowych. Publikacja stanowi *de facto* krytyczny pamiętnik, którego autor wyznaje we wstępie:

Jest to zatem książka osobista i niekiedy subiektywna, bo przecież omawiany okres to także dwadzieścia lat mojego życia poświęconego w znacznej mierze pisaniu.

To lata obcowania z tekstami, bycia wśród książek i ich twórców (rejestr wyselekcjonowanych nazwisk oraz wydarzeń artystycznych przynosi kalendarium), pozwalające na „próbę modelu”. Tym razem modelu do – drugi ukłon w stronę Cortáзара – składania, choć całości wyłaniać się będą zaskakująco odmienne. W trakcie lektury odnosi się wrażenie, iż jest to szkic wielce optymistyczny: i w diagnozach sytuacji literatury, i w prognozach. Autor zastrzega przy tym, że gdyby napisał książkę wcześniej, „zawierałaby [...] znacznie więcej akcentów katastroficznych”. Zmienia się tedy perspektywa, pozostaje życzliwe podejście do przeobrażeń współczesnej kultury i ważnych osiągnięć ludzi pióra.

Zamykając egzemplarz, znów dostrzeżemy okładkową reklamę głoszącą, iż *Dwadzieścia lat z literaturą 1977–1996* to „doskonale uzupełnienie” wydanych uprzednio „Literatur”. Z pewnością uzupełnienie dla tych, którzy chcieliby się zorientować w zjawiskach ostatnich lat. Może pomoc dla wielbicieli MTV i gier komputerowych, ale wyłącznie tych, którzy w ciągu pięciu lat od wydania *Literatury polskiej* oswoili się już z drukiem. Przed nimi w miarę obszerny zestaw pisanych z wdziękiem tekstów – wprawdzie urozmaiconych ramkami, lecz (ostrzegam!) bez ilustracji i wykresów.



## Kilka fragmentów

W nocie wieńczącej książkę *Po balu. Eseje o literaturze polskiej* Piotr Łuszczkiewicz stwierdza lapidarnie, iż nie odpowiadają mu sugestie definitywnych wizji i całości, sam przeto nie formułuje szczegółowych wyjaśnień, nie uzasadnia doboru nazwisk i decyzji podjęcia określonych tematów. Rzeczywiście: jego nowa publikacja nie jest całością, ku której zmierzałyby poszczególne rozdziały, lecz zbiorem różnorodnych, publikowanych w ciągu dekady tekstów. Autor podzielił publikację na dwie części: *Problemy*, podejmującą kwestie motywiki, translacji, komunikacji artystycznej i kulturowych diagnoz końca wieku, oraz *Postacie*, przynoszącą dziewięć szkiców o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Różewicza, Ernesta Brylla, Jerzego Górzeńskiego, Ewy Lipskiej, Jana Winczakiewicza, Łucji Gliksman, Leo Lipskiego i Eligiusza Kor-Walczaka.

Po zastępującym wstęp i „użyczającym” książce tytułu wierszu Cypriana Norwida następują rozważania o motywie balu „na trupie ojczyzny”. Autor wybiera kilka przykładów literackich – Adama Mickiewicza, Stanisława Wyspiańskiego, Wacława Berenta, Juliana Tuwima, Jerzego Andrzejewskiego, zmierzając ku interpretacji antynarodowej wymowy balu. Pisał niegdyś Kajetan Koźmian – i te słowa komentarza-przestrogi rozbrzmiewają w toku wywodu –

Dają nam brawo obcy i każą grać dalej,  
Zawsze tak Polak skakał, jak mu oni grali,  
Od walca i kadryla zaczął się bal w kraju,  
A skończy kozakiem, jak było w zwyczaju.

To skłania do przyjrzenia się istotnej w polskiej tradycji kulturowej symbolice tańca, wreszcie konstatacji, iż „bal stanowi obraz polskoburczy aż do najgłębszej groteski. Wesele – polskotwórczy aż do najwyższego patosu”.

Uwagę zwracają w tej części dwa szkice: poświęcony erotykowi Baczyńskiego i Różewicza *Eros, Ares i Tanatos* oraz *Multi-kulti* – rzecz o „elektrycznych koniunkturach i dekonstrukcjach literatury”. Łuszczkiewicz trafnie wskazuje perspektywę „trzeciego krajobrazu” liryki Baczyńskiego (oprócz wojennej rzeczywistości i sfery imaginacyjnej), w którym nastąpić może spełnienie, a więc przestrzeń sytuowaną „tam, gdzie wszelkie wektory odwracają się w lustrzanym odbiciu, niczym w czarodziejskim pejzażu z Alicją”. Drugie skrzydło współczesnego erotyku stanowi natomiast liryczna formuła Różewicza, kojarzona ze słynnym fragmentem:

Czy można pisać  
o miłości  
słyszając krzyki  
zamordowanych i pohańbionych.

Autor *Po balu* przygląda się Różewiczowskiej „redukcji” w kanonie klasycznych środków poetyckiego wyrazu. Porusza się wokół wiersza *Pierwsza miłość*, na jego przykładzie analizując „uśmiercenie” miłosnej topiki: od motywu voyeurystycznego, degradacji figury pożądania, porzucenia konwencji militarnej metaforyki miłości, po motyw „jagnięcy”; także odnotowując redukcję tradycyjnej kolorystyki miłosnej na rzecz szarości. *Multi-kulti* natomiast to powrót do refleksji o kulturowym przełomie, zestawionym – przy odwołaniu do wypowiedzi Václava Havla – z momentem rozpadu Imperium Rzymskiego (nie dziwi w tej perspektywie sąsiedztwo wierszy Auzoniusza i Jacka Podsiadły). Dalej snuje autor rozważania o multimedialności i popularnej encyklopedii Microsoftu *Encarta*, a ściślej – hasła *Polish Literature*, ponawiając pytanie o szanse naszej literatury na światowe uznanie. Łuszczkiewicz przygląda się hasłu Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz i Wiktora Weintrauba, notując słuszne wątpliwości i zupełnie nieusprawiedliwione

nieobecności (na przykład Bolesława Leśmiana, Juliana Przybosa, Brunona Schulza).

Nietrudno dostrzec, iż wymienione w części drugiej nazwiska wyznaczają dość odległe od siebie miejsca w Parnasowej hierarchii (Lipska – Gliksman). Jest w tym doborze dyskretny ślad klucza biograficznego, skoro Winczakiewicz zdawał maturę w Kaliszu, Gliksman urodziła się w Opatówku pod Kaliszem, a Kor-Walczak jest kaliszanielem, ale i – co ważne – próba wskazania postaci (przede wszystkim Leo Lipski), których dokonania nie doczekały jeszcze należytego oglądu. W tej części również wskazałbym dwa eseje, które świadczą o wrażliwości czytelnika krytyka: *Wieczorną muzykę Jarosława Iwaszkiewicza* oraz *Tadeusza Różewicza na fotelu dentystycznym*. Zauważając, iż

powinna powstać swego rodzaju fizykalna historia liryki polskiej. [...] Rodzima poezja współczesna rozszczepia się pod tym kątem [...] jakby na dwa komplementarne pasma: pasmo Iwaszkiewiczowskiej liryki rozkoszy zmysłowej oraz pasmo sensualnej udręki poetyckiej Wata,

autor zapisuje świadectwo sensualnego obcowania ze słowem poezji, bytowania w dźwiękowej strefie tekstu. W drugim esejcie Łuszczkiewicz ponownie sięga do wierszy Różewicza. Sytuuje autora *Płaskorzeźby* między Johnem Keatsem a Edwardem Estlinem Cummingsiem („ciągłe wahanie Różewicza między skrajną płynnością a skrajnym ustabilizowaniem”), powraca do Johanna Wolfganga Goethego. Rozpoczyna kreślenie „perspektywy lozańskiej” od utworu \*\*\* (*Czas na mnie*), który zasadnie uznany będzie za punkt zwrotny w optyce rodzicielskiej Różewicza – przejście od perspektywy matriarchalnej do patriarchalnej (w międzytekstowej wędrówce inspirowanej owym wierszem zwrócić może uwagę *Vita nuova* Anatola Sterna).

W tekstach noszących znamiona krytycznoliterackie Piotr Łuszczkiewicz przygląda się literaturze – sparafrazuje Norwida – „otwierając okna z drzeniem szkła”, czasami jednak woli wypowiedzieć się w tonacji wyciszonego *soliloquium*. Trzeba przy tym pamiętać, o czym przekonywał w *Über den Essay und*

*seine Prosa* Max Bense, a co powtarzał między innymi Theodor W. Adorno, iż

eseistycznie pisze ten, kto traktuje rzecz eksperymentalnie, kto więc swój przedmiot wałkuje w różne strony, indaguje, obstukuje, bada, przeświewa, kto [...] w spojrzeniu własnego ducha zbiera to, co widzi, i zamienia w słowa to, co on pozwala dostrzec w warunkach, jakie stwarza pisanie.

Przywołuję ową sytuację „eseistycznej obecności”, albowiem w książce Piotra Łuszczkiewicza dostrzec można podobne przejawy osobistego i nieskrępowanego obcowania z literaturą. Niektóre teksty *Po balu...* wolałbym wszakże określić mniej zobowiązującym genologicznie mianem szkiców, nie zaś esejów (w zbiorze odnajdziemy zapisy spełniające funkcje recenzentki, czego przykładem *Metakrytyka trójgłowego eseju* relacjonująca tezy książki Marii Janion, Ryszarda K. Przybylskiego, Stanisława Barańczaka).

Formułując diagnozy sytuacyjne i interpretacyjne, pytając o miejsce danego twórcy, Łuszczkiewicz stara się spoglądać na zjawiska w ujęciu intertekstualnym. Poszczególne szkice są efektem wnikliwej, erudycyjnej lektury. Powiedziałbym, składając pierwszy ukłon Andrzejowi Falkiewiczowi, że otrzymujemy oto kilka godnych uwagi „fragmentów o literaturze współczesnej”, a jak wiadomo (drugi ukłon w stronę Mistrza Gombrowicza), duszę ludzką znamionuje „absolutna niemożność całości”.

PIOTR ŁUSZCZYKIEWICZ: *Po balu. Eseje o literaturze polskiej.*  
Warszawa 1997.

## Poważna wspólnota śmiechu

Szlak literaturoznawczej wędrówki Jerzego Ziomka wiódł nas przez historię (przede wszystkim czasy renesansu i oświecenia, ale przypomnę szkice krytyczne z *Wizerunków polskich pisarzy katolickich...* tudzież książkę *Kazimierz Brandys* – świadczące o fascynacjach współczesnością) oraz trudno dostępne ścieżki teorii sztuki. W dyscyplinie filologicznej, której badacz – z upływem lat odnajdując rozmaite inspiracje metodologiczne – pozostał wierny, dostrzec możemy znaczące odwołania kulturoznawcze, językoznawcze, translatologiczne. Co więcej, Ziomek chętnie zajmował się teatrem, piastował posadę kierownika literackiego zielonogórskiego Teatru im. Leona Kruczkowskiego, potem zaś – Teatru Nowego w Poznaniu. Najogólniej rzecz ujmując: interesowały go relacje literatury z innymi sztukami, sytuowane – a to istotne źródło naukowych osiągnięć – w orbicie semiotyki i porządków retorycznych.

Wszystkie szkice wydrukowane w *Rzeczach komicznych* znalazły się uprzednio w *Powinowactwach literatury...* (1980): *Komizm – spójność teorii i teoria spójności* oraz *Parodia jako problem retoryki* po raz pierwszy, tekst *Pornografia i obscenum* pierwotnie zawarty był w zbiorowym tomie *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich* (1974). Sam autor stworzył z nich trzecią część *Powinowactw...*, wskazując tym samym podstawowe elementy bloku problemowego – godne wyodrębnienia, ale i integralnie obecne w całym wywodzie o zależnościach literatury, teatru, filmu i telewizji, zawłościach interpretacji i historycznej syntezy. Wydaną właśnie książkę poprzedziła wstępem Janina Abramowska, z niego też odczytać można edytorskie intencje. Rocznicowe okoliczności przypo-

mnienia będą oczywiste: 13 października 2000 roku minęło dziesięć lat od śmierci Profesora. Co jednak – niezwłocznie zapyta czytelnik – zadecydowało o doborze tekstów? Jakie jest ich znaczenie w perspektywie całego dorobku polonistycznej osobowości?

Sądzę, iż *Rzeczy komiczne* skutecznie odsłaniają styl i analityczny tok myśli autora *Retoryki opisowej*. Owe trzy teksty, w których powracamy do granic literackiej komunikacji, estetyki i etyki, obok siebie czują się naprawdę dobrze. Abramowska zaakcentowała, iż autor „ośmiela i zachęca czytelnika do uczestnictwa w – powszechnej, ale zarazem elitarnej – wspólnocie śmiechu” (swoją tekst opatrzyła zresztą tytułem *Homo ludens*). To prawda, zwłaszcza że wywód Ziomek nie był zawieszony w próżni indywidualnego teoretyzowania. Każde z podejmowanych zagadnień wsparte jest na solidnym fundamencie literatury przedmiotu, co pozwala dostrzec „wyjściowy” punkt porozumienia z odbiorcą. Bywa, że o źródłach zapominają rozognieni dyskutanci, a Jerzy Ziomek od polemik nie stronił – ślady pozostawały w kolejnych pracach (czasami dochodziło do tonowania sformułowanych tez), dość spojrzeć na tekst o obscenach i kwestię konkretyzacji w „pornograficznym odbiorze”. Sam badacz lapidarnie powiadał, iż wadzić trzeba się skutecznie, „jałowy bowiem może być zarówno spór, jak i brak sporu”.

Powracając do poetyki Arystotelesa, założeń Henriego Bergsona i Sigmunda Freuda, Ziomek rozpatruje rozmaite wymiary komizmu i śmieszności, spójności tekstu oraz fragmentaryzacji. Posługuje się kategoriami „obrazu” i „przeciwobrazu”, odróżniającymi sferę kreacji od rzeczywistości. Na marginesie: ponieważ autor wyczulony jest na semantyczne odcienie obcych terminów, skrupulatnie wskazuje potencjalne skrzywienia interpretacyjne wynikające z językowych rozbieżności, one bowiem rozmywają znaczeniowe kontury słów. Ostatecznie spojrzysz na komizm od strony etycznej, poniżenia i wywyższenia. Sformuławszy teoretyczne zagadnienia komizmu, płynnie przechodzi do parodii (termin zastrzeżony wyłącznie dla „jednej odmiany komizmu literackiego”), a potem pornografii.

Nieuchronnie zbliżając się do linii powagi literaturoznawczego, psychologicznego i społecznego problemu, Ziomek oznajmia: „Humor wnosi deziluzję, a tym samym oderotyzowuje. [...] Sądzę nawet, że komizm znosi pornografię. [...] istnieje dowcip obsceniczny, ale nie ma dowcipu pornograficznego”. W tak zarysowanej perspektywie odbioru powrócić muszą kwestie przekazu-kiczu i bezpiecznego (równocześnie jednak – nieuczciwego!) miejsca, w którym pornograficzny podglądacz podejmuje „kontemplację”.

Właściwie *Rzeczy komiczne* stają się małym, filologicznym traktatem o śmiechu i powadze. Rozwijając w „narracji” tok swych myśli, badacz wciąż pamiętał o przykładach i cytacjach – licznych, wzbogacających kontekstową wiedzę. Tekst wprowadzenia zwraca natomiast uwagę na „fizyczną” stronę obecności Jerzego Ziomek – predyspozycje aktorskie, umiejętność głosowej gry intonacjami, repertuar dowcipów i poczucie humoru. Oto sfera wspomnieniowej „dokumentacji”, poświadczająca istnienie zmysłu komicznego. Gdy rośnie stos zerwanych z kalendarza kartek, podobne świadectwa mają trudne do przecenienia znaczenie. Oczywiście, głos Profesora wybrzmiewał będzie w uszach przyjaciół i uczniów, dla wielu pozostaną obrazy (do książki dołączono kilka zdjęć i karykaturę); studenci i badacze obcować już będą wyłącznie z zapisanymi tekstami. Wszak to one zawsze utrwalają charakterystyczną frazę.

JERZY ZIOMEK: *Rzeczy komiczne*. Poznań 2000.

## Czas Miłobędzkiej

Krystyna Miłobędzka zapowiadała swego czasu:

Będę mówić o poezji. Poezja. Kiedy mojej mamie udało się ciasto, mówiła: „To jest poezja, nie tort”. Zaraz dodawała: „Niebo w gębie”. No tak, i w naszym przekonaniu to już byłoby prawie wszystko, co należy o poezji wiedzieć: że jest czymś niezwykłym, nadzwyczajnym, większym i ważniejszym od tego, co jest rzeczą codzienną; że potrafi powiedzieć to, czego w zwykłym języku powiedzieć nie potrafimy, albo w ogóle nie potrafimy powiedzieć. Reszta jest już samym wykonywaniem poezji.

Aleksandra Zasępa podjęła – to będzie słowo właściwe – wyzwanie lekturowego zbliżenia się do pewnego dostrzeżonego i strategicznie wybranego obszaru „niezwykłości” i „nadzwyczajności” wierszy poetki, ale również (co mnie interesuje szczególnie) wspomnianego „wykonywania poezji”. Nie sięgnęła do tekstów twórcy bytującego na marginesach literaturoznawczych zainteresowań, z dorobkiem pokrytym kurzem archiwów, lecz do dzieła postaci, która doczekała się już rozmaitych, wielostronnych prób opisu.

Autorka rozpoczyna zresztą swój wywód od uwagi o „pewnego rodzaju modzie na Miłobędzką”, a to pozwoli czytelnikowi na formułowanie pytań trudnych, lecz podstawowych: co nagle uwiodło literaturoznawców i poetów, skąd ta wszechobecność, skąd tak liczne konkursowo-wydawnicze „inwestycje” w Miłobędzką? Dalej wybrzmiewać mogą pytania o rolę tej poezji w raczej niewesołych, postnych czasach, w świecie powracającej zadumy nad (nie)wyrażalnością tekstów kultury,



milczeniem, ale i nad (rozpaczliwymi?) przed „martwą ciszą” ucieczkami.

W pierwszym rozdziale Zasępa akcentuje skupienie uwagi Miłobędzkiej na człowieku, jej – co bardzo ważne i trafnie sformułowane – znajomości „reguł gry w »istnienie«” oraz fakt, że „doświadczenie czasu” jest tu „prawie zawsze bardzo skondensowane, ewokowane pośrednio, niejako sugerowane i uwe wnętrznione przez podmiot, którego charakteryzuje oszczędne użycie każdego słowa”. Miłobędzka akcentuje zainteresowanie „obrazem czasu”. Wiersze stają się świadectwem doświadczenia, podmiotowym dokumentem, któremu trzeba się bacznie przyjrzeć z myślą o egzystencjalnej klamrze początku i końca, momentu i trwania. Pomocne będą dla autorki refleksje antropologów i dylematy, dyskusje, spory utrwalane w postaci filozoficznych fragmentów lub całych systemów.

Pierwszy rozdział eksponuje tezę o dominacji w poezji Miłobędzkiej czasu wiecznie terażniejszego, „podporządkowaniu myślącego podmiotu żywiołowi »dziś«”. Autorka rozprawy jako inicjalną cytację poetycką, wyodrębnioną w rozdziale *Wieczna terażniejszość*, wprowadza fragment ze zbioru *Pokrewne* (1970): „ni stąd ni zowąd napomknięta na świadka bez dnia i godziny / o słuch wzrok dotyk”. Dostrzega tu bowiem „pierwsze spotkanie podmiotu z czasem”, chwilę-początek istnienia, momentalność i terażniejszość. Pośród wielu nasuwających się od razu fragmentów wybrzmieć może (i powracać będzie) czytelna dyrektywa z – cenionego przez krytyków – zbioru *Po krzyku* z 2004 roku: „śpiesz się! / mów się! // zostaje ci ta chwila”.

Interesujące analizy tych kwestii zawierają rozdziały: *Nieuchwytnie*, *Po obwodzie koła*, *W ruchu*, *w pośpiechu*, *w biegu*. Kwestia podmiotowości związana jest w nich z układem zależności „ja” – „czas” (może: Ja – Czas lub ja – Czas). Najważniejszy będzie wyraz „tymczasem” (i jeszcze: „tym czasem”). „CZAS”, a w tym wyrazie – kto na to zwrócił uwagę? – kryje się, oprócz pierwotnego A i ostatecznego ZA... także AS.

„To poezja zapatrzona w »tu i teraz«, w której przeważa przedstawienie czasu terażniejszego, zorientowanego na aktywne bycie w aktualnym »momencie«” – czytamy we wprowadzeniu.

Interpretacyjne „hasło wywoławcze” będzie powracało w kolejnych rozdziałach, z myślą o „nałożeniach” i „przesunięciach”, trwaniu i – sytuowanym w rozmaitych kontekstach literackich – przemijaniu. Autorkę pracy intrygują relacje temporalne w swojej nieuchwytności, niepewności, ujętym w poetycki kształt zdziwieniu.

Miłobędzka wiele skrawków doświadczenia wpisywała w wiersze, wiele utrwałała w wypowiedziach, wywiadach. Badaczka korzysta z nich w odpowiednich proporcjach. Intrygujący jest i dziś, po wielu latach, liryczny obraz (wyraz) twórczości z okresu stanu wojennego. W rozdziale „Czas jednoczący”. *Zapisy stanu wojennego* czytamy o nowej sytuacji lirycznego bohatera wkraczającego w obszar doświadczenia wspólnotowego, społecznych – wynikających z zagrożenia – socjopsychologicznych interakcji. Rzeczywiście, chodzi tu o wyraz współodpowiedzialności, którą da się ujmować – i tak w szczególnie trudnych momentach czyniono najczęściej – w wierszach operujących najbardziej czytelnymi symbolami tradycji, konkretem, ale i wierszach... konfesyjnych. Ten drugi wymiar pojawia się właśnie w tekstach, których język „próbuje znaleźć wspólną składnię dla jednostkowego »ja« i zbiorowego »my«, co w efekcie prowadzi do jego wewnętrznego rozpadu”.  
Pisze Miłobędzka:

po narodzinach po śmierciach po narodzinach  
po latach o tu, w tym miejscu  
trochę bliżej was trochę siebie dalej  
w mojej pierwszej wielkiej wojnie  
traciłam zdobywałam  
zdybywałam się tracąc  
innej wojny nie pamiętam

I to jest jej szczególny, choć w moim odczuciu niezupełnie „nie po drodze” wskazany, poetycki antrakt.

By przypomnieć *wszystkowiedze*: refleksja o czasie, eschatologiczne zamyślenia i prowokacje prowadzone na różnych poziomach artystycznego przekazu nie były obce konkretystom, a Miłobędzka – jak wiemy – chętnie wykorzystuje wizualną

stronę poetyckiego zapisu. Powiedziałbym, że konkretyzuje lingwizm i „lingwizuje” konkretyzm. Rzeczywiście wizualne konstelacje słów i obrazów pokazują – w perspektywie przestrzeni i dynamiki przedstawień – „ruchliwość uniwersum”, pragnienie samoutrwalenia tekstowej obecności. Zauważyć tu można interpretacyjną czujność autorki (w różnych formach obcowania z utworami objawia się ona w rozdziałach poprzednich), która poszukuje reguł semantycznych rozgrywek z wierszem, intertekstowymi zapętlzeniami, konfrontuje czytelnicze mikroświaty języka i wyobraźni.

Widać, iż Aleksandra Zasępa – sformułowałaś ideę książki, mając konkretny plan badawczych realizacji – porusza się w kręgu przybywających, uzupełniających się motywów, podejmuje uważną interpretację pojedynczych wierszy, ale potrafi także, w odpowiednim momencie, szkicować ujęcie przekrojowe, panoramiczne. Czyni to umiejętnie, z pełną świadomością podróży do deszyfracyjnego efektu prowadzonej przez siebie narracji.

ALEKSANDRA ZASĘPA: *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*.  
Wrocław 2016.

# Nota bibliograficzna

## Notatki o poezji

- Psyche smętna i zamysłona* [rec.: *Żywe ognie. Wiersze miłosne poetek Młodej Polski*. Wybrał i oprac. A.K. WAŚKIEWICZ. Wstępem poprzedziła M. SZYSZKOWSKA. Warszawa 2001]. „Autograf” 2001, nr 5.
- Ciemność życia i śmierci* [rec.: B. LEŚMIAN: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Kraków 1998]. „Nowe Książki” 1999, nr 2.
- Coś ważnego?* [rec.: *Coś własnego. Wiersze poetów z „Hybryd”*. Wybór, wstęp i posłowie K. GĄSIOROWSKI. Kielce 2002]. „Autograf” 2003, nr 2.
- Przenicowani, samotni, znaczący* [rec.: A.K. WAŚKIEWICZ: *sekwencje i inne doświadczenia dawne i nowe*. Toruń 2005]. „Autograf” 2005, nr 6. W zamieszczonej tu recenzji pojawiają się uwagi, do których powróciłem i które rozszerzyłem w szkicu „*Miazga zdarzeń*”. *Tekst i konteksty „Młota” Andrzeja K. Waśkiewicza*, zamieszczonym w mojej książce *Hybrydy. „O młodej poezji” z lat sześćdziesiątych*. Katowice 2011, s. 137–151.
- Blizna ciała (i) poezji* [rec.: K. KARASEK: *Musi umrzeć, co ma ożyć w pieśni*. Kronika. Wrocław 2000]. „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 3.
- W tonacji srebrnej i czarnej* [rec.: J. SZUBER: *19 wierszy*. Lesko 2000; J. SZUBER: *Z żółtego metalu*. Kraków 2000]. „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 4.
- Godność wyobraźni* [rec.: K. HOFFMAN: *Przy obrazie*. Szkice. Bydgoszcz 1998; K. HOFFMAN: *Stary człowiek przed Poematem*. Bydgoszcz 1999]. „Nowe Książki” 1999, nr 8.
- W rzeczy zetknięciu...* [rec.: P. MATYWIECKI: *Improwizacje i światy*. Ostrołęka 1997; P. MATYWIECKI: *Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa*. Warszawa 1998]. „Nowe Książki” 1998, nr 8.
- Wiersze cieplejsze o dotyk* [rec.: A. OLĘDZKA-FRYBESOWA: *Powiem tak. Wiersze z lat 1963–1998*. Kraków 1998]. „Nowe Książki” 1999, nr 4.
- Gdy Bóg na kwantach gra* [rec.: A. FRAJLICH: *W słońcu listopada*. Kraków 2000]. „Nowe Książki” 2000, nr 11.
- „Trochę widzialnego, szczypta skrzydeł”* [rec.: M. BARANOWSKA: *Powrót*. Kraków 2002]. „Nowe Książki” 2003, nr 4.
- Z kamienia i ognia* [rec.: M. WIECZOREK: *Powrót do miasta*. Bydgoszcz 2000]. „Nowe Książki” 2000, nr 3.

- „Przez wieczność przecinać lękę” [rec.: J. WAJS: *Sprzedawcy kieszonkowych lusterek*. Kraków 2004]. „Nowe Książki” 2005, nr 2.
- Sześć lektur* – złożone z tekstów: *Porządkowanie słów* [rec.: K. LISOWSKI: *feng shui dla bezdomnych*. Kraków 2003]. „Nowe Książki” 2003, nr 7/8; [rec.: J. FERT: *Latomia. Wybór wierszy*. Lublin 2003]. „Nowe Książki” 2004, nr 2; *Zwiedzania świata ciąg dalszy* [rec.: W.A. NIEWĘGŁOWSKI: *Uśmiech i miecz*. Warszawa 2004]. „Nowe Książki” 2004, nr 11; *Po smak mitu* [rec.: P. CIELESZ: *A jednak... światło*. Gdańsk 2006]. „Autograf” 2006, nr 4; *Elegie – w próchnie i kamieniu* [rec.: J. KOPERSKI: *Do rzeki należy moje życie*. Warszawa 2000]. „Autograf” 2001, nr 1; *Poeta dystansu* [rec.: P. PIASZCZYŃSKI: *Mały kapitalizm*. Olsztyn 2002]. „Nowe Książki” 2003, nr 3.
- Poezja ze Śląska* – złożone z tekstów: *Lingwistyczne mikroświaty, pierwotnie: O lingwistycznych mikroświatach Joli Treli* [rec. J. TRELA: *21*. Katowice 1992]. „Opcje” 1993, nr 2; *Legendsy teraźniejszości* [rec.: R. CHŁOPEK: *Legendsy schodzą z pomników*. Nowa Ruda 2003]. „Śląsk” 2003, nr 10; *Ujarmione, choć nietknięte* [rec.: R. RYBICKI: *Epifanie i katatonie*. Mikołów 2003]. „Kursywa” 2003, nr 1; *Raport z podróży* [rec.: A. PLUSZKA: *Trip*. Kraków 2005]. „Nowe Książki” 2005, nr 5; *Rytm zdania – rytm życia* [rec.: M. KISIEL: *Gdy stoję tak nieruchomo. Wiersze, przekłady, imitacje*. Katowice 1993]. „Górnośląski Diariusz Kulturalny” 1993, nr 8; *Darowane życie* [rec.: B. GRUSZKA-ZYCH: *Sprawdzanie obecności*. Katowice 2004]. „Śląsk” 2005, nr 6; *Między pretekstem a konkluzją* [rec.: A. SZUBA: *50 strzępów*. Kraków 2001]. „Śląsk” 2001, nr 11.
- Widma sowizdrzała i aura sceptycznej ironii* – złożone z tekstów: *Było banalistów wielu...* [rec.: S. BURSZEWSKI: *RYMARSTWO. Poezje ekskluzywne*. Warszawa 1996]. „FA-art” 1996, nr 4. Do uwag z recenzji powróciłem w szkicu „*Odnowa uzębienia naszej świadomości*”, czyli neofuturystyczne tendencje w polskim obiegu alternatywnym. W: *Nowoczesność. Materiały z X Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów* (Katowice – kwiecień 1997). Red. M. TRAMER, A. BĄK. Katowice 2000, s. 163–170; *Widmo sowizdrzała* [rec.: K. JAWORSKI: *Hiperrealizm świętokrzyski*. Białystok 1999]. „Nowe Książki” 1999, nr 12; *W aurze sceptycznej ironii* [rec.: M. GRZEBALSKI: *Słynne i świetne*. Legnica 2004]. „Nowe Książki” 2004, nr 7.
- Stan gotowości* [rec.: P. SOMMER: *Piosenka pasterska*. Legnica 1999]. „Kwartalnik Artystyczny” 2000, z. 1.
- Dotknięcie języka, czyli coś (nie tylko) z nicości* [rec.: P. ČUČNIK: *Zapach herbaty*. Przeł. K. ŠALAMUN-BIEDRZYCKA, A. BĘDKOWSKA-KOPCZYK, A. WIEDEMANN. Kraków 2003]. „Kursywa” 2004, nr 1–2.

## Notatki o krytyce

- Głos w sprawie (nie)dojrzałości* [rec.: E. PACZOSKA: *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*. Warszawa 2004]. „Nowe Książki” 2004, nr 8.
- Nałkowska – z daleka i z bliska. W: W. WÓJCIK: *Powrót do Nałkowskiej*. Katowice 2004, s. 5–8.
- Z Paryżem w sercu i w literaturze... [rec.: W. WÓJCIK: *Skamandryci i inni nad Sekwaną. Szkice historycznoliterackie*. Katowice 1995]. „Śląsk” 1996, nr 3.
- „*Naturo! Miłości moja!*” [rec.: E. HURNIKOWA: *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Warszawa 1995]. „Śląsk” 1996, nr 10.
- Dwa razy o Broniewskim – złożone z tekstów: Broniewskiego „*suma intelektu*” i „*śmietnik umysłowy*” [rec.: W. BRONIEWSKI: *Pamiętnik*. Wydanie krytyczne. Oprac. z rękopisu, wstęp i komentarz M. TRAMER. Warszawa 2013]. „Śląsk” 2016, nr 4; *Publicystyczne traktaty Broniewskiego* [rec.: W. BRONIEWSKI: *Publicystyka*. Oprac., wstęp i komentarz M. TRAMER. Warszawa 2016]. „Śląsk” 2017, nr 5.
- Linie modernizmu* [rec.: B. SIENKIEWICZ: *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*. Poznań 1999]. „Nowe Książki” 2000, nr 1.
- Awangardowe rodowody* [rec.: J. PIESZCZACHOWICZ: *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z dwudziestolecia*. Kraków 1994]. „Opcje” 1994, nr 4.
- Trudno nie pisać manifestu...* [rec.: P. CZAPLIŃSKI: *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*. Warszawa 1997]. „Śląsk” 1998, nr 3.
- Strategie awangardy* [rec.: T. KŁAK: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*. Kraków 1993]. „Śląsk” 1995, nr 2.
- Ogród świata* [rec.: T. KŁAK: *Ogród świata. Studia i szkice literackie*. Katowice 1995]. „Śląsk” 1996, nr 2.
- Projekcje awangardowych utopii* [rec.: B. CZAPIK-LITYŃSKA: *„Jeszcze-nie”. Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*. Katowice 1996]. „Opcje” 1997, nr 3.
- O swoistości i pokrewieństwach sztuk* [rec.: S. WYSŁOUCH: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994]. „Opcje” 1994, nr 3.
- Z awangardowej „klasyki”*: Tytus Czyżewski [rec.: T. CZYŻEWSKI: *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. A. BALUCH. Wrocław 1992. BN I, 273]. „Twórczość” 1994, nr 2.
- Tragedia Jasińskiego w dokumentach* [rec.: K. JAWORSKI: *Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*. Kielce 1995]. „Opcje” 1996, nr 3.
- Trzykrotnie Wat* – złożone z tekstów: *Twarz poety* [rec.: J. OLEJNICZAK: *W-Tajemniczanie – Aleksander Wat*. Katowice 1999]. „Nowe Książki” 1999,

- nr 12; *Wat – poeta autentyczny* [rec.: K. PIETRYCH: *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*. Warszawa 1999; *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. J. BRZOWSKI, K. PIETRYCH. Warszawa 1999]. *Nowe Książki*” 2000, nr 5.
- Etos awangardy i „postne” czasy* [rec.: *Od awangardy do postmodernizmu*. Red. G. DZIAMSKI. Warszawa 1996]. „*Śląsk*” 1997, nr 8.
- Gdy nas Polska szuka...* [rec.: L. SZARUGA: *Historia. Państwo. Literatura. Polska powieść współczesna jako przestrzeń pytań o sens procesów dziejowych*. Szczecin 1999]. „*Nowe Książki*” 2000, nr 2.
- Wokół październikowego przełomu* [rec.: *Październik ’56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym*. Red. A. KULAWIK. Kraków 1996]. „*Śląsk*” 1997, nr 4
- Pięćdziesiąt lat minęło...* [rec.: M. KISIEL: *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2004]. „*Śląsk*” 2004, nr 11.
- W blaskach i cieniach słowa* [rec.: J. DRZEWUCKI: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999]. „*Nowe Książki*” 2000, nr 4.
- Esej o Herbercie* [rec.: J. DRZEWUCKI: *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*. Warszawa 2004]. „*Nowe Książki*” 2005, nr 3.
- Czas Szubera* [rec.: T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI: „*Mój wszechświat uczyniony*”. *O poezji Janusza Szubera*. Kraków 2005]. „*Nowe Książki*” 2005, nr 6.
- Wizja, wiara, kontemplacja* [rec.: B. KIERC: *Moje kochanki*. Wrocław 2000]. „*Nowe Książki*” 2001, nr 6.
- Mikrokosmos i sprawy ostateczne* [rec.: P. CZAPLIŃSKI: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań 2001]. „*Nowe Książki*” 2001, nr 12.
- Technologia – biologia – rzeczy ostateczne. (Notatka o kilku rozmowach Stanisława Lema* [rec.: *Świat na krawędzi. Ze STANISŁAWEM LEMEM rozmawia TOMASZ FIAŁKOWSKI*. Kraków 2000]. „*Kwartalnik Artystyczny*” 2001, nr 3.
- Opowieści w przypowieści* [rec.: A. MORAWIEC: *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*]. „*Nowe Książki*” 2001, nr 2.
- Narracje Brandysa* [rec.: M. WOŁK: *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*. Toruń 1999]. „*Nowe Książki*” 2000, nr 3.
- „*Jesteś tylko świadkiem...*” [rec.: D. DABERT: *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*. Poznań 1998]. „*Nowe Książki*” 1998, nr 7.
- Zapowiedź i wezwanie* [rec.: *Małe formy narracyjne*. Red. E. ŁOCH. Lublin 1996]. „*Nowe Książki*” 1997, nr 4.
- Strefy pogranicza* [rec.: S. ULIASZ: *O literaturze Kresów i pograniczu kultur*. Rzeszów 2001]. „*Nowe Książki*” 2002, nr 6.
- Kresowe powroty* [rec.: W. MICHAŁSKI: *Słowa i twarze. Szkice literackie*. Lublin 2004]. „*Nowe Książki*” 2004, nr 12.

- Świadectwo krytyka* [rec.: M. KISIEL: *Świadectwa, znaki. Glosy o poezji najnowszej*. Katowice 1998]. „Akant” 1998, nr 9.
- Liryczna krytyka poezji* [rec.: K. MALISZEWSKI: *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*. Bydgoszcz 1999]. „Nowe Książki” 1999, nr 7.
- Było, minęło, powraca...* [rec.: D. NOWACKI: *Wielkie Wczoraj*. Kraków 2004]. „Nowe Książki” 2004, nr 9.
- Proza pragnień i mitów* [rec.: Światy nowej prozy. Red. S. JAWORSKI. Kraków 2001]. „Nowe Książki” 2002, nr 4.
- Model do składania* [rec.: J. TOMKOWSKI: *Dwadzieścia lat z literaturą 1977–1996*. Warszawa 1998]. „FA-art” 1998, nr 1–2.
- Kilka fragmentów* [rec.: P. ŁUSZCZYKIEWICZ: *Po balu. Eseje o literaturze polskiej*. Warszawa 1997]. „Nowe Książki” 1997, nr 11.
- Poważna wspólnota śmiechu* [rec.: J. ZIOMEK: *Rzeczy komiczne*. Poznań 2000]. „Nowe Książki” 2000, nr 12.
- Czas Miłobędzkiej* [rec.: A. ZASĘPA: *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Wrocław 2016]. „Śląsk” 2017, nr 6.





# Wykaz recenzowanych książek

## Poetyckie

- BARANOWSKA MAŁGORZATA: *Powrót*. Kraków 2002.
- BURSZEWski SŁAWOMIR: *RYMARSTWO. Poezje ekskluzywne*. Warszawa 1996.
- CHŁOPEK RYSZARD: *Legandy schodzą z pomników*. Nowa Ruda 2003.
- CIELESZ PIOTR: *A jednak... światło. Poezje wybrane*. Gdańsk 2006.
- Coś własnego. *Wiersze poetów z „Hybryd”*. Wybór, wstęp i posłowie KRZYSZTOF GĄSIOROWSKI. Kielce 2002.
- ČUČNIK PRIMOŽ: *Zapach herbaty*. Przeł. KATARINA ŠALAMUN-BIEDRZYCKA, AGNIESZKA BĘDKOWSKA-KOPCZYK, ADAM WIEDEMANN. Kraków 2002.
- FERT JÓZEF: *Latomia. Wybór wierszy*. Lublin 2003.
- FRAJLICH ANNA: *W słońcu listopada*. Kraków 2000.
- GRUSZKA-ZYCH BARBARA: *Sprawdzanie obecności*. Katowice 2004.
- HOFFMAN KAZIMIERZ: *Przy obrazie. Szkice*. Bydgoszcz 1998.
- HOFFMAN KAZIMIERZ: *Stary człowiek przed Poematem*. Bydgoszcz 1999.
- JAWORSKI KRZYSZTOF: *Hiperrealizm świętokrzyski*. Białystok 1999.
- KARASEK KRZYSZTOF: *Musi umrzeć, co ma ożyć w pieśni. Kronika*. Wrocław 2000.
- KISIEL MARIAN: *Gdy stoję tak nieruchomo. Wiersze, przekłady, imitacje*. Katowice 1993.
- KOPERSKI JERZY: *Do rzeki należy moje życie*. Warszawa 2000.
- LEŚMIAN BOLESŁAW: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Kraków 1998.
- LISOWSKI KRZYSZTOF: *feng shui dla bezdomnych*. Kraków 2003.
- MATYWIECKI PIOTR: *Improwizacje i światy*. Ostrołęka 1997.
- MATYWIECKI PIOTR: *Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa*. Warszawa 1998.
- NIEWĘGŁOWSKI WIESŁAW A.: *Uśmiech i miecz*. Warszawa 2004.
- OLĘDZKA-FRYBESOWA ALEKSANDRA: *Powiem tak. Wiersze z lat 1963–1998*. Kraków 1998.
- PLUSZKA ADAM: *Trip*. Kraków 2005.
- RYBICKI ROBERT: *Epifanie i katatonie*. Mikołów 2003.
- SOMMER PIOTR: *Piosenka pasterska*. Legnica 1999.
- SZUBA ANDRZEJ: *50 strzępów*. Kraków 2001.

- SZUBER JANUSZ: *19 wierszy*. Lesko 2000.
- SZUBER JANUSZ: *Z złotego metalu*. Kraków 2000.
- TRELA JOLA: *21*. Katowice 1992.
- WAJS JOANNA: *Sprzedawcy kieszonkowych lusterek*. Kraków 2004.
- WAŚKIEWICZ ANDRZEJ K.: *sekwencje i inne doświadczenia dawne i nowe*. Toruń 2005.
- WIECZOREK MILENA: *Powrót do miasta*. Bydgoszcz 2000.
- Żywe ognie. *Wiersze miłosne poetek Młodej Polski*. Wybrał i oprac. ANDRZEJ K. WAŚKIEWICZ. Wstępem poprzedziła MARIA SZYSZKOWSKA. Warszawa 2001.

## Krytyka

- BRONIEWSKI WŁADYSŁAW: *Pamiętnik*. Wydanie krytyczne. Oprac. z rękopisu, wstęp i komentarz MACIEJ TRAMER. Warszawa 2013.
- BRONIEWSKI WŁADYSŁAW: *Publicystyka*. Oprac., wstęp i komentarz MACIEJ TRAMER. Warszawa 2016.
- CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI TOMASZ: „*Mój wszechświat uczyniony*”. *O poezji Janusza Szubera*. Kraków 2004.
- CZAPIK-LITYŃSKA BARBARA: „*Jeszcze-nie*”. „*Utopicum*” jugosłowiańskiej awangardy. Katowice 1996.
- CZAPLIŃSKI PRZEMYSŁAW: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań 2001.
- CZAPLIŃSKI PRZEMYSŁAW: *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*. Warszawa 1997.
- DABERT DOBROCHNA: *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*. Poznań 1998.
- DRZEWUCKI JANUSZ: *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*. Warszawa 2004.
- DRZEWUCKI JANUSZ: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999.
- HURNIKOWA ELŻBIETA: *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Warszawa 1995.
- JAWORSKI KRZYSZTOF: *Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*. Kielce 1995.
- KIERC BOGUSŁAW: *Moje kochanki*. Wrocław 2000.
- KISIEL MARIAN: *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2004.
- KISIEL MARIAN: *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*. Katowice 1998.
- KŁAK TADEUSZ: *Ogród. Studia i szkice literackie*. Katowice 1995.
- KŁAK TADEUSZ: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*. Kraków 1993.

- ŁUSZCZYKIEWICZ PIOTR: *Po balu. Eseje o literaturze polskiej*. Warszawa 1997.
- MALISZEWSKI KAROL: *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*. Bydgoszcz 1999.
- Małe formy narracyjne*. Red. EUGENIA ŁOCH. Lublin 1996.
- MICHALSKI WALDEMAR: *Słowa i twarze. Szkice literackie*. Lublin 2003.
- MORAWIEC ARKADIUSZ: *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*. Kraków 2000.
- NOWACKI DARIUSZ: *Wielkie Wczoraj*. Kraków 2004.
- Od awangardy do postmodernizmu*. Red. GRZEGORZ DZIAMSKI. Warszawa 1996.
- OLEJNICZAK JÓZEF: *W-Tajemniczanie – Aleksander Wat*. Katowice 1999.
- PACZOSKA EWA: *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*. Warszawa 2004.
- Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym*. Red. ADAM KULAWIK. Kraków 1996.
- PIESZCZACHOWICZ JAN: *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z dwudziestolecia*. Kraków 1994.
- PIETRYCH KRYSZYNA: *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*. Warszawa 1999.
- SIENKIEWICZ BARBARA: *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*. Poznań 1999.
- SZARUGA LESZEK: *Historia. Państwo. Literatura. Polska powieść współczesna jako przestrzeń pytań o sens procesów dziejowych*. Szczecin 1999.
- Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. JACEK BRZOZOWSKI, KRYSZYNA PIETRYCH. Warszawa 1999.
- Świat na krawędzi. Ze STANISŁAWEM LEMEM rozmawia TOMASZ FIAŁKOWSKI*. Kraków 2000.
- Światy nowej prozy*. Red. STANISŁAW JAWORSKI. Kraków 2001.
- TOMKOWSKI JAN: *Dwadzieścia lat z literaturą 1977–1996*. Warszawa 1998.
- ULIASZ STANISŁAW: *O literaturze Kresów i pograniczu kultur. Rozprawy i szkice*. Rzeszów 2001.
- WOŁK MARCIN: *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*. Toruń 1999.
- WÓJCIK WŁODZIMIERZ: *Powrót do Nałkowskiej*. Katowice 2004.
- WÓJCIK WŁODZIMIERZ: *Skamandryci i inni nad Sekwaną. Szkice historyczno-literackie*. Katowice 1995.
- WYSŁOUCH SEWERYNA: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994.
- ZASĘPA ALEKSANDRA: *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Wrocław 2016.
- ZIOMEK JERZY: *Rzeczy komiczne*. Poznań 2000.



## Indeks osobowy

- Abramowska Janina 282  
Adam zob. Adam Mickiewicz  
Adamowicz Bogusław 20  
Adorno Theodor W. właśc. Theodor Ludwig Wiesengrund 175  
Andres Zbigniew 208  
Andrzejewski Jerzy 208, 209, 210, 269, 278  
Apollinaire Guillaume właśc. Wilhelm Apollinaris Kostrowicki 152, 274  
Arnsztajnowa Franciszka 21, 23  
Arystoteles 250, 271, 283  
Auzoniusz, Decimus Magnus Ausonius 279
- Bach Johann Sebastian** 84, 193  
Bachelard Gaston 32  
Bachórz Józef 83  
Baczak Jacek 230, 231  
Baczyński Krzysztof Kamil 32, 274, 279  
Baka Józef, ks. 48, 79, 197  
Balcerzan Edward 157, 188, 226  
Baliński Stanisław 63, 138, 139  
Baluch Alicja 183, 291  
Bandtkie Jerzy Samuel 105  
Baran Marcin 113, 259, 260  
Baranowska Małgorzata 67, 68, 289, 295  
Barańczak Stanisław 48, 111, 121, 122, 216, 217, 218, 220, 263, 281  
Bartelski Lesław Marian 147
- Barthes Roland 229  
Bartos Ewa 13, 16  
Bąk Adam 290  
Beck Józef 115  
Benjamin Walter 15  
Benn Godfried 124  
Bense Max 281  
Berent Waclaw 131, 204, 205, 278  
Bereś Stanisław 233, 235, 236  
Bergson Henri 283  
Berziń Anna 188, 190  
Będkowska-Kopczyk Agnieszka 127, 290  
Białoszewski Miron 97, 114, 121, 155, 158, 159, 194, 220, 249, 259  
Biela Bogusław 256  
Bieńkowski Zbigniew 159  
Blake William 273  
Bloch Ernst 174  
Błońska Wanda 12  
Błoński Jan 12, 153  
Bobrowski Czesław 170, 172  
Bochenek Adam 46  
Bocheński Jacek 204  
Bocheński Tomasz 196  
Bocian Marianna 180  
Boland John 248  
Bolecki Włodzimierz 202, 238  
Borges Jorge Luis 275  
Borowski Jarosław 192  
Borowski Tadeusz 137, 268  
Bortnowski Stanisław 208  
Boruta Tadeusz 226

- Bossch Johan van den 105  
 Brach-Czaina Jolanta 229  
 Brakoniecki Kazimierz 264  
 Brandys Kazimierz 204, 230, 231,  
 241, 242, 243, 244, 282, 292  
 Breton André 250  
 Breza Tadeusz 135  
 Briusow Walerij Jakowlewicz 25  
 Brodski Josif 246  
 Brodziński Kazimierz 178  
 Broniewska Wanda 146, 148  
 Broniewski Władysław 14, 146,  
 147, 148, 149, 150, 151, 152, 291,  
 296  
 Bryll Ernest 201, 278  
 Brzeski Kazimierz 111, 115  
 Brzękowski Jan 30, 38, 115, 141,  
 150, 158, 168, 170, 172, 207  
 Brzozowski Jacek 195, 196, 198,  
 292, 297  
 Brzozowski Stanisław Korab 20  
 Brzozowski Stanisław 15, 204  
 Buczkowski Leopold 201  
 Budelaire Charles 152  
 Budrecki Lech 201  
 Bujnicki Tadeusz 152, 208, 249  
 Burchart-Świtalska Helena 52  
 Bürger Peter 200  
 Burska Lidia 241  
 Burszewski Sławomir 13, 110, 111,  
 112, 113, 114, 115, 120, 290, 295  
 Butor Michel 205  
 Butrymowicz Bogusław 20  
  
 Calvino Italo 275  
 Carpentier Alejo 275  
 Cassirer Ernst 175  
 Cervantes Miguel 152  
 Cherbert zob. Zbigniew Herbert  
 Chłopek Ryszard 12, 13, 95, 96,  
 109, 290, 295  
 Chmielowiec Michał 164  
 Chojnowski Zbigniew 260, 264  
  
 Chowaniec Urszula 271  
 Christo właśc. Christo Władimirow  
 Jawaszew 90  
 Chruszczow Nikita Siergiejewicz  
 207  
 Chrystus zob. Jezus Chrystus  
 Chrzanowski Maciej 121  
 Chwin Stefan 132  
 Cieleśz Piotr 12, 82, 83, 84, 85, 91,  
 290, 295  
 Ciesielczuk Stanisław 173  
 Cieślak Tomasz 197, 292  
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 223,  
 224, 225  
 Claus Hugo 276  
 Clements Robert J. 248  
 Cobain Kurt 14  
 Conio Giorgio 192  
 Conrad Joseph właśc. Józef Teodor  
 Konrad Korzeniowski 251  
 Cortázar Julio 268, 275, 277  
 Courtés Joseph 250  
 Crnjanski Miloš 175  
 Čučnik Primož 11, 125, 126, 127,  
 290, 295  
 Cummings Edward Estlin 122,  
 280  
 Curtis Ian 95, 114  
 Cybulska Maja Elżbieta 63  
 Czachorowski Stanisław Swen 184  
 Czajka Anna 174  
 Czajkowsy Magdalena, Zbigniew  
 221  
 Czapiak-Lityńska Barbara 174, 175,  
 176, 177, 291, 296  
 Czapliński Przemysław 161, 162,  
 163, 164, 229, 230, 231, 232, 258,  
 291, 292, 296  
 Czapska Maria 253  
 Czcibor-Piotrowski Andrzej 269  
 Czechowicz Józef 46, 158, 159, 165,  
 167, 168, 169, 170, 171, 230, 231, 255  
 Czekanowicz Anna 259

- Czerniawski Adam 212, 259  
 Czerska Tatiana 14  
 Czuchnowski Marian 158  
 Czyżak Agnieszka 241  
 Czyżewski Tytus 96, 97, 141, 179,  
 183, 184, 185, 186, 291  
 Dabert Dobrochna 245, 246, 247,  
 292, 296  
 Danielewska Urszula 52  
 Darwin Charles 95  
 Dąbal Tomasz 189, 190  
 Dąbrowska Maria 249  
 Dembiński Henryk 162  
 Dèper Fortunato 179  
 Derrida Jacques 35  
 Descartes René 117  
 Detka Janusz 208  
 Dichter Wilhelm 268  
 Drainac Rade 175  
 Dróżdź Stanisław 88, 98, 159, 180  
 Drzewucki Janusz 216, 217, 218,  
 219, 220, 221, 222, 292, 296  
 Dunin-Źasowicz Paweł 112  
 Dürer Albrecht 85  
 Dziamski Grzegorz 200, 202, 292,  
 297  
 Dziarnowska Janina 191  
 Eco Umberto 271, 275  
 Eiffel Gustave Alexandre 139  
 Eliade Mircea 271  
 Eliot Thomas Stearns 30  
 Elski Radosław właśc. Elias Chryz-  
 man 111  
 Éluard Paul 30  
 Elvis właśc. Elvis Presley 118  
 Elżbieta, cesarzowa 84  
 Erenburg Ilja Grigorjewicz 207  
 Eska Donata 12  
 Falkiewicz Andrzej 281  
 Fert Józef 12, 78, 79, 80, 91, 290, 295  
 Fiałkowski Tomasz 233, 234, 235,  
 236, 237, 292, 297  
 Ficowski Jerzy 226  
 Filip Grzegorz 249  
 Filipiak Izabela 270, 271  
 Fiut Aleksander 245  
 Flaker Aleksandar 175  
 Fleischer Michael 113  
 Foks Darek zob. Dariusz Foks  
 Foks Dariusz 117  
 Frajlich Anna 63, 64, 65, 66, 289,  
 295  
 Franaszek Andrzej 220  
 Freud Sigmund 96, 154, 283  
 Frye Northrop 182  
 Gadamer Hans-Georg 193  
 Gajcy Tadeusz 32  
 Galiński Adam 20  
 Gazda Grzegorz 157, 199  
 Gąsiorowski Krzysztof 29, 30, 31,  
 32, 34, 35, 38, 289, 295  
 Gibaldi Joseph 248  
 Gierszon Urszula 256  
 Gliksman Łucja 278, 280  
 Glinka Xavery 150  
 Głowacki Janusz 276  
 Głowiński Michał 12, 183, 211  
 Głódź Leszek Sławoj 95  
 Goethe Johann Wolfgang 280  
 Gojawiczyńska Pola 135  
 Golding William 276  
 Gombrowicz Witold 132, 194, 208,  
 209, 275  
 Gomulicki Wiktor 249  
 Gomułka Władysław 151, 207  
 Gorbaniewska Natalia 246  
 Górski Artur 161  
 Górzański Jerzy 278  
 Grass Günter 275  
 Greene Graham 59  
 Greimas Algirdas Julien 250  
 Grela Katarzyna 31



- Gretkowska Manuela 270, 271  
 Grędziński Stanisław 97  
 Grochowiak Stanisław 155, 158, 218, 230, 231, 274  
 Grossek-Korycka Maria 21, 22, 23  
 Grotowski Jerzy 180  
 Grupiński Rafał 258, 266  
 Gruszka-Zych Barbara 12, 13, 103, 104, 105, 109, 290, 295  
 Grydzewski Mieczysław 140  
 Grzebalski Mariusz 118, 119, 120, 290  
 Gurda Jerzy 51  
 Gutkowska Barbara 209  
 Gutorow Aleksandr 250  
 Gutowski Wojciech 19, 22  
 Guzek Karol Franciszek 260
- Harasymowicz Jerzy 110**  
 Hartwig Julia 216  
 Hasior Władysław 180  
 Hável Vaclav 279  
 Heidegger Martin 15, 39, 176, 193, 271  
 Hemingway Ernest Miller 276  
 Hendrix Jimi właśc. James Marshall Hendrix 117  
 Heraklit z Efezu 95  
 Herbert Zbigniew 47, 110, 111, 153, 154, 155, 156, 216, 218, 220, 221, 222, 225, 230, 231, 247, 265, 275, 291, 292  
 Herling-Grudziński Gustaw 230, 232, 238, 239, 240, 275, 292, 297  
 Hermelin Bronisław 111, 115  
 Hoffman Kazimierz 12, 51, 52, 53, 54, 289, 295  
 Hölderlin Friedrich 54, 265  
 Hrabal Bohumil 268, 275  
 Huelle Paweł 268  
 Hufnagel Flora 21  
 Hurnikowa Elżbieta 14, 143, 144, 145, 291, 296
- Irzykowski Karol 131, 150, 164, 172  
 Iwaniuk Waclaw 255  
 Iwanow Wiaczesław 25  
 Iwasiów Inga 14  
 Iwaszkiewicz Jarosław 47, 164, 204, 216, 217, 220, 253, 278, 280
- Jachimowicz Dariusz 200  
 Jachimowicz Marian 158  
 Jan, św. 51  
 Janicka Krystyna 199  
 Janion Maria 229, 281  
 Jankowski Jerzy 159, 164, 183  
 Janta-Połczyński Aleksander 25  
 Jarosiński Zbigniew 157, 186, 199, 241  
 Jarzębski Jerzy 234, 258, 276  
 Jasiński Bruno, pierwotnie Wiktor Zysman 95, 96, 110, 114, 141, 150, 158, 161, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 291, 296  
 Jaspers Karl 176  
 Jastrun Mieczysław 9, 10, 208, 209  
 Jastrun Tomasz 245  
 Jastrzębiec-Kozłowski Andrzej 33  
 Jaworski Krzysztof 115, 116, 117, 118, 120, 187, 188, 189, 191, 264, 290, 291, 295, 296  
 Jaworski Stanisław 16, 181, 270, 272, 293, 297  
 Jerzyna Zbigniew 33, 121  
 Jesienin Sergiej Aleksandrowicz 151  
 Jezus Chrystus 95, 240  
 Jeżow Nikołaj Iwanowicz 189  
 Józef Wissarionowicz zob. Józef Stalin  
 Jułga Kazimierz 51  
 Jurewicz Aleksander 252, 269
- Kaczyńska Leokadia 208**  
 Kaden-Bandrowski Juliusz 204

- Kafka Franz 239  
 Kajzar Helmut 226, 227  
 Kalaga Wojciech 15  
 Kalinowska Anna 249  
 Kaliszewski Andrzej 197  
 Kandziora Jerzy 241  
 Kant Immanuel 10  
 Kantor Tadeusz 185, 200  
 Kapłoński Edmund 51, 52  
 Karasek Krzysztof 12, 43, 44, 45, 46, 124, 289, 295  
 Karpowicz Tymoteusz 226, 227  
 Kartezjusz zob. René Descartes  
 Kasprowicz Jan 20, 167  
 Kawiński Wojciech 33, 106  
 Keats John 280  
 Kiec Izolda 258, 266  
 Kiepuszewski Piotr 51  
 Kierc Andrzej 227  
 Kierc Bogusław 40, 226, 227, 228, 292, 296  
 Kierkegaard Søren 193  
 Kilar Wojciech 201  
 Kisiel Marian 12, 14, 16, 31, 38, 39, 93, 100, 101, 102, 103, 107, 108, 109, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 258, 259, 260, 261, 266, 290, 292, 293, 295, 296  
 Klejnocki Jarosław 258, 259, 266  
 Kluszczyński Ryszard Waldemar 199  
 Kłak Tadeusz 157, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 291, 296  
 Kochanowski Jan 47, 274  
 Koehler Krzysztof 264  
 Kolumb Krzysztof 95  
 Komornicka Maria 23  
 Konopnicka Maria 68, 117, 131, 249  
 Konwicki Tadeusz 230, 231, 253  
 Koperski Jerzy 34, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 121, 290, 295  
 Kornhauser Julian 111, 216, 218  
 Kor-Walczak Eligiusz 278, 280  
 Kosińska Marzenna 88, 180  
 Kosovel Srečko 175  
 Kossak Wojciech 84  
 Kossakowie Juliusz, Wojciech, Jerzy 143  
 Kossakowie zob. Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie  
 Kostyrko Teresa 199  
 Kotarbiński Tadeusz 114  
 Kotlarczyk Jadwiga 51  
 Kowalska Alina 105  
 Kozicka Dorota 14  
 Kozioł Urszula 216, 217  
 Kozłowska Mirosława 208  
 Koźmian Kajetan 278  
 Krajka Wiesław 251  
 Krasicki Ignacy 47  
 Krasiński Janusz 268  
 Krauze Zygmunt 201  
 Krleża Miroslav 176  
 Kruczkowski Leon 282  
 Kruszyński Zbigniew 268  
 Krynicki Ryszard 216  
 Krzszak Janusz 30, 168  
 Krzysztoń Jerzy 204  
 Kubińska Olga 11  
 Kuczok Wojciech 260  
 Kudelski Zdzisław 238  
 Kulawik Adam 207, 208, 209, 211, 292, 297  
 Kuncewiczowa Maria 138, 140, 170, 171, 173  
 Kundera Milan 275  
 Kurek Jalu właśc. Franciszek Kurek 168  
 Kwiatkowski Edward 51  
 Kwiatkowski Jerzy 32, 143, 144  
 Lacan Jacques 110, 115  
 Lange Antoni 20  
 Lebioda Dariusz Tomasz 245

- Lechoń Jan właśc. Leszek Serafinowicz 47, 138, 139, 141, 207  
 Lednicki Waław 253  
 Leibovitz Judith 248  
 Lem Stanisław 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 292, 297  
 Lenartowicz Teofil 68  
 Lenin Władimir Iljicz Uljanow 151, 152, 188  
 Lennon John 114  
 Lenz Siegfried 275  
 Lessing Gotthold Ephraim 154, 179  
 Leszczyński Edward 20  
 Leszin-Koperski Jerzy zob. Jerzy Koperski  
 Leśmian Bolesław właśc. Bolesław Lesman 20, 25, 26, 27, 28, 38, 39, 40, 67, 79, 93, 226, 227, 274, 280, 289, 295  
 Lévinas Emmanuel 15  
 Libera Antoni 268  
 Lichodziejewska Feliksa 148  
 Liciński Ludwik Stanisław 132  
 Ligęza Wojciech 63, 66, 192, 197  
 Linke Bronisław 180  
 Lipska Ewa 216, 278, 280  
 Lipski Jan Józef 185  
 Lipski Leo właśc. Leon Lipschütz 278, 280  
 Lisowski Krzysztof 12, 76, 77, 78, 91, 106, 290, 295  
 Llosa Mario Vargas 275  
 London Jack właśc. John Griffith London 150  
 Lotto Lorenzo 77  
 Lubomir, wuj 84  
 Ludwik II 84  
 Lyotard Jean-François 229  
 Łabędź Leopold 197  
 Łajming Włodzimierz 52  
 Łączkowski Zdzisław 80  
 Łobodowski Józef 167, 173, 255, 256  
 Loch Eugenia 248, 250, 292, 297  
 Łukasiewicz Jacek 9, 10, 49, 216, 220, 223  
 Łukaszuk Małgorzata 192  
 Łuszczkiewicz Piotr 278, 279, 280, 281, 293, 297  
 Mach Wilhelm 135, 201  
 Machej Zbigniew 264  
 Machnik-Skwara Anita 260  
 Maciąg Włodzimierz 208, 210  
 Madyda Aleksander 25  
 Maj Bronisław 50, 106, 223  
 Majakowski Włodzimierz zob. Władimir Władimirowicz Majakowski  
 Majakowski Władimir Władimirowicz 95, 149, 150, 152  
 Majchrowski Zbigniew 259  
 Majerski Paweł 10, 110, 191, 200, 207  
 Majzel Bartłomiej 260  
 Malewska Hanna 204, 205  
 Maliszewski Karol 14, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 293, 297  
 Malmede Hans Hermann 248  
 Małachowski Tadeusz 52  
 Man Paul de 194  
 Marinetti Filippo Tommaso 95, 179, 185  
 Markiewicz Henryk 212  
 Markiewicz Jarosław 33  
 Marks Karl 96  
 Márquez Gabriel García 275  
 Martuszevska Anna 249  
 Matecka Małgorzata 251  
 Mateusz, św. 193  
 Matusz Sławomir 260  
 Matuszyński Witold 197  
 Matywiecki Piotr 12, 55, 56, 57, 58, 289, 295

- Maupassant Guy de 250  
 Mayenowa Maria Renata 180  
 Mazur-Fedak Jolanta 271  
 McEwan Ian 276  
 McLuhan Herbert Marshall 273  
 Melecki Maciej 260  
 Mercury Freddie właśc. Frederic  
   Bulsara 114  
 Merleau-Ponty Maurice 176  
 Meyerhold Wsiewołod 25  
 Michalski Waldemar 255, 256, 257,  
   292, 297  
 Michałowska Teresa 248  
 Michaux Henri 30  
 Michnik Bogusław 180  
 Micić Ljubomir 175, 176  
 Miciński Bolesław 20  
 Miciński Tadeusz 30  
 Mickiewicz Adam 47, 118, 151,  
   226, 255, 274, 278  
 Międzyrzeczki Artur 216  
 Mikołajewski Jarosław 73  
 Miłobędzka Krystyna 11, 12, 121,  
   285, 286, 287, 288, 293  
 Miłosz Czesław 89, 105, 111, 123,  
   153, 155, 192, 194, 218, 225, 227,  
   229, 256, 259, 265, 275  
 Miszczak Magdalena 197  
 Mitzner Piotr 187  
 Młodożeniec Stanisław 97, 150  
 Mokłycia Andrij 256  
 Mollay Sear 251  
 Morawiec Arkadiusz 238, 239, 240,  
   292, 297  
 Morris Robert 250  
 Morrison Jim właśc. James Douglas  
   Morrison 114, 117  
 Móricz Zsigmond 251  
 Mrożek Sławomir 276  
 Musiał Grzegorz 269  
 Nałkowska Zofia 14, 21, 22, 132,  
   134, 135, 136, 137, 291  
 Napiontkowa Maria 208, 210  
 Nardycz Zygmunt 150  
 Narutowicz Gabriel 149  
 Nawarecki Aleksander 48, 102, 229  
 Nawarecki Alexander zob. Aleksan-  
   der Nawarecki  
 Niemiec Iwona 271  
 Niesporek Katarzyna 16  
 Nietzsche Friedrich 119  
 Niewęglowski Wiesław Aleksander  
   80, 81, 82, 91, 290, 295  
 Niewiadomski Andrzej 260, 264  
 Nobel Alfred Bernhard 275, 276  
 Norwid Cyprian 30, 78, 79, 152,  
   278, 280  
 Nowacki Andrzej 52  
 Nowacki Dariusz 14, 15, 267, 268,  
   269, 293, 297  
 Nowak Tadeusz 110, 216, 217, 218  
 Nowicki Krzysztof 54  
 Nyczek Tadeusz 218  
 O'Hara Frank właśc. Francis Russell  
   O'Hara 125, 126  
 Ochorowicz Julian 132  
 Odojewski Włodzimierz 201, 208  
 Okuń Edward 180  
 Olejniczak Józef 192, 193, 194, 198,  
   291, 297  
 Ołędzka-Frybesowa Aleksandra  
   59, 60, 61, 62, 289, 295  
 Opacka-Walasek Danuta 12  
 Orłoś Kazimierz 268  
 Orłowski Jan 251  
 Ortwin Ostap właśc. Oskar Katze-  
   nellenbogen 145  
 Orwell George właśc. Eric Arthur  
   Blair 275  
 Orzeszkowa Eliza 131, 249  
 Ostrowska Bronisława 23  
 Otto Rudolf 193  
 Ożóg Kazimierz 208

- P.M.** zob. Paweł Majerski  
 Paclawski Jan 208  
 Paczoska Ewa 11, 131, 132, 133, 291, 297  
 Palazzeschi Aldo właśc. Giurlani Aldo 179  
 Pankowski Marian 269  
 Papke Zbigniew 51  
 Parnicki Teodor 194, 204  
 Pastuszewski Stefan 106  
 Pawlak Antoni 245  
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 14, 143, 144, 145, 291, 296  
 Paźniewski Włodzimierz 252, 253  
 Peiper Tadeusz 30, 38, 86, 95, 96, 110, 145, 154, 163, 166, 167, 168, 169, 172, 291  
 Piaszczyński Piotr 89, 90, 91, 290, 296  
 Piątek Tomasz 268  
 Pieszcachowicz Jan 157, 158, 159, 160, 291, 297  
 Pieścikowski Edward 249  
 Pietrych Krystyna 195, 196, 197, 198, 292, 297  
 Pietrych Piotr 197  
 Pietrzycki Jan 20  
 Piętaś Stanisław 168  
 Piłsudski Józef 137, 149  
 Pio, ojciec, św. 193  
 Piskor Stanisław 30  
 Piwowar Lech 168, 169  
 Planeta Grzegorz zob. Paweł Dunin-Wąsowicz  
 Pleijel Agneta 246  
 Pluszka Adam 12, 98, 99, 100, 109, 290, 295  
 Pluciennik Jarosław 196  
 Podsiadło Jacek 260, 264, 279  
 Polkowski Jan 111  
 Pollakówna Joanna 77  
 Poręba Edyta 271  
 Porębski Mieczysław 180, 201  
 Poulet Georges 12, 32  
 Prądyński Ignacy 84  
 Prek Ksawery 105  
 Presley Elvis 118  
 Prus Bolesław właśc. Aleksander Głowacki 131, 132, 133, 204, 249, 291, 297  
 Przesmycki Zenon 161  
 Przyboś Julian 30, 38, 57, 61, 102, 110, 122, 139, 141, 150, 153, 154, 156, 158, 159, 166, 167, 179, 185, 226, 280, 291  
 Przybylski Ryszard Kazimierz 281  
 Przybyszewski Stanisław 20, 161  
 Pugaczow Jemieljan Iwanowicz 151  
**Rabizo-Birek** Magdalena 208  
 Ratuszyńska Irina 246  
 Raukuć Magdalena 271  
 Raymond Marcel 32  
 Rej Mikołaj 274  
 Rembrandt właśc. Rembrandt Harmenszoon van Rijn 70  
 Revière Jacques 94  
 Richard Jean-Pierre 32  
 Rijn van Titus 70  
 Rilke Rainer Maria właśc. Rainer René Maria Rilke 30, 54  
 Rimbaud Jean Arthur 46, 152  
 Rochefort Christine 15, 16  
 Rolicz-Lieder Waclaw 20  
 Romanowiczowa Zofia 137, 138, 140  
 Rousseau Jean Jacques 54  
 Rousset Jean 32  
 Różewicz Tadeusz 30, 38, 80, 89, 137, 155, 158, 173, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 226, 245, 259, 275, 276, 278, 279, 280  
 Rybicki Robert 12, 96, 97, 98, 109, 290, 295  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 48, 79, 110, 201, 204, 216

- Sadowska Barbara 34, 86  
 Saint-Exupéry Antoine 59  
 Šalamun-Biedrzycka Katarina 127, 290  
 Salomea, siostra 104  
 Sandauer Artur 143  
 Sarnowska-Temierusz Elżbieta 279  
 Sawicka-Julga Janina 52  
 Schaeffer Bogusław 113  
 Schiller Friedrich 44  
 Schulz Bruno 135, 180, 280  
 Sebyła Władysław 173  
 Sendeki Marcin 113, 118  
 Sęp Szarzyński Mikołaj 47, 274  
 Shakespeare William 132, 152  
 Siemek Andrzej 12  
 Sienkiewicz Barbara 153, 154, 155, 156, 291, 297  
 Sienkiewicz Henryk 131, 249  
 Sikorski Andrzej 245  
 Sikorski Tomasz 201  
 Siwczyk Krzysztof 260  
 Sławek Tadeusz 15  
 Sławiński Janusz 183, 210  
 Słonimski Antoni 38, 138, 139  
 Słowacki Juliusz 68, 132, 274  
 Słyk Marek 201  
 Smulski Jerzy 209, 211, 251  
 Sobolewska Anna 197  
 Solżenicyn Aleksandr Isajewicz 275  
 Sommer Piotr 12, 121, 122, 123, 124, 290, 295  
 Sonnenberg Ewa 260  
 Sontag Susan 104  
 Sosnowski Andrzej 264  
 Sosnowski Jerzy 258, 259, 266, 268  
 Springer Mary Doyle 248  
 Stachura Edward 31, 33, 34  
 Staff Leopold 20, 47, 137  
 Stala Marian 259  
 Stalin Józef właśc. Josif Wissarionowicz Dżugaszwili 151, 152, 190  
 Stanisławska Wanda 21  
 Starobinski Jean 32  
 Stasiuk Andrzej 230, 231, 270  
 Stażewski Henryk 172  
 Steiner Georg Friedrich 11, 251  
 Stella Frank 250  
 Stepnowski Adam 12  
 Stern Anatol 114, 139, 141, 145, 158, 159, 164, 172, 185, 186, 190, 191  
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 176  
 Stępień Marian 183, 208  
 Stone Rochelle 26  
 Stroński Leon Zdzisław 212  
 Stróżyński Tomasz 250  
 Strug Andrzej właśc. Tadeusz Gałęcki 132  
 Strykowski Julian 208  
 Strzemiński Władysław 153, 154, 179  
 Stur Jan 162  
 Sulikowski Andrzej 223  
 Szandlerowski Antoni 20  
 Szaruga Leszek właśc. Aleksander Wirpsza 203, 204, 205, 206, 247, 292, 297  
 Szczepańska Elżbieta 201  
 Szczęsny Aleksander 20  
 Szekspir zob. William Shakespeare  
 Szewczyk Wilhelm 173  
 Szłosarek Artur 259  
 Szuba Andrzej 12, 13, 106, 107, 108, 109, 290, 295  
 Szuber Janusz 12, 47, 48, 49, 50, 223, 224, 225, 289, 292, 296  
 Szukiewicz Maciej  
 Szymańska Adriana 106  
 Szymański Paweł 201  
 Szyborska Wisława 155, 216, 220  
 Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna 250  
 Szymonik Danuta 251

- Szyszkowska Maria 19, 24, 289, 296
- Śliwiński Piotr 120
- Śliwka Krzysztof 264
- Śmieja Florian 63
- Świeściak Alina 106
- Świetlicki Marcin 113, 259, 260, 264
- Śliwiński Piotr 120
- Śliwka Krzysztof 264
- Śmieja Florian 63
- Świeściak Alina 106
- Świetlicki Marcin 113, 259, 260, 264
- Świętochowski Aleksander 131, 132, 249
- Taranczewski Paweł 12
- Terlecki Władysław 204, 205
- Tetmajer Kazimierz 20, 23
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 260, 264
- Tokarczuk Olga 132, 230, 232, 270, 271, 291, 297
- Tomasik Wojciech 208, 210
- Tomaszewski Feliks 274
- Tomkowski Jan 273, 274, 275, 276, 277, 293, 297
- Tramer Maciej 146, 149, 152, 290, 291, 296
- Trela Jola właśc. Jolanta Ptaszyńska 12, 92, 93, 94, 109, 290, 296
- Trembecki Stanisław 47
- Trystan Leon 172
- Trzeszczkowska Zofia 21, 22, 23
- Trznadel Jacek 25, 28, 192
- Tuan Yi-Fu 253
- Turowski Andrzej 177
- Tuwim Julian 113, 117, 145, 150, 259, 278
- Tytus zob. Rijn van Titus 264
- Uliasz Stanisław 252, 253, 254, 292, 297
- Uniłowski Krzysztof 15, 258
- Urbaniak Irena 249
- Valéry Paul 15, 59
- Varga Krzysztof 270
- Venclova Tomas 192
- Vermeer Jan van Delft 52, 265
- Vincenz Stanisław 253
- Voltaire właśc. François Marie Arouet 119
- Vucković Radovan 175
- Wachowiak Tadeusz 51
- Wajs Joanna 73, 74, 75, 290, 296
- Wandurski Witold 189
- Wańkiewicz Melchior 252, 253
- Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 12, 21, 24, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 82, 86, 87, 111, 172, 186, 227, 289, 296
- Wat Aleksander właśc. Aleksander Chwat 30, 111, 158, 164, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 227, 291, 292, 297
- Watowa Ola właśc. Paulina Wat 192
- Wawrzekiewicz Marek 29
- Wazyk Adam, pierwotnie Wagman 55, 158, 160
- Weil Simone 59
- Weintraub Wiktor 279
- Wencel Wojciech 260
- Węclawowicz-Gyurkovich Ewa 201
- Węgrzyniakowa Anna 63
- Wieczorek Milena 69, 70, 71, 72, 289, 296
- Wiedemann Adam 127, 290
- Wielopolska Maria-Jehanne 132
- Wiencek Agnieszka 271
- Wierzbicki Alfred 256

Wierzyński Kazimierz 138, 139, 141  
Wilczek Piotr 260  
Winczakiewicz Jan 278, 280  
Witkacy zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz  
Witkiewicz Stanisław 131, 204, 205  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 94, 150  
Witt Joanna 51  
Wittlin Józef 138, 140, 150, 167  
Wojaczek Rafał 95, 119, 226, 227  
Wolska Maryla 21, 22, 23  
Wolski Waclaw 20  
Wolter zob. Voltaire  
Wołk Marcin 241, 242, 243, 244, 292, 297  
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 251  
Wójcik Włodzimierz 14, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 208, 209, 251, 291, 297  
Wróblewski Andrzej 180  
Wyka Kazimierz 32, 183  
Wysłouch Seweryna 178, 179, 180, 181, 182, 241, 291, 297  
Wysogład Stanisław 201  
Wyspiański Stanisław 210, 278  
  
Zadura Bohdan 264  
Zagajewski Adam 216, 220, 263, 265  
Zagórski Jerzy 155, 158  
Zahorska Hanna 22  
Zalewski Cezary 271  
Zaniewski Andrzej 33  
Zapolska Gabriela 133  
Zasępa Aleksandra 11, 12, 285, 286, 287, 288, 293, 297  
Zawada Andrzej 223  
Zawistowska Kazimiera 22  
Zawistowski Władysław 259  
Zawodniak Mariusz 208  
Zawodziński Karol Wiktor 143, 166  
Zaworska Helena 157, 186  
Zegadłowicz Emil 167  
Zieniewicz Andrzej 34  
Ziomek Jerzy 282, 283, 284, 293, 297  
Zubiński Tadeusz 268  
  
Żakiewicz Zbigniew 253  
Żernicki Janusz właśc. Janusz Kwiatkowski 33, 34  
Żeromski Stefan 135, 149, 150, 204  
Żuliński Leszek 41  
Żuławski Jerzy 20  
Żurek Sławomir Jacek 197





## Readings in Time

### Summary

The author of the book is interested in the ways and crossroads of contemporary poetry, the place where writers meet, and so do critics who read poems and prose committed to paper by others with greater or lesser satisfaction, with revelation or jealousy of their imagination. When new books – testimonies of the author's readiness to present, to meet the "other," to be present – are published, it is the literary critics who play their part, who fulfil their mission consistently and systematically or who reach for another book without any sense of mission or obligation, "extemporaneously." A large part of *Readings in Time* concerns texts devoted to critical works and – following various methodological approaches today – to historical and literary ones.

The texts selected for publication were published between 1993 and 2017, immediately after the publication of the books. It was important to approach them from the required reading perspective, as the material for later systematization. Reviews and critical commentaries were published in "Nowe Książki," "Śląsk," "FA-art," "Twórczość," "Kwartalnik Artystyczny," "Opcja," "Autograf," "Akant," and "Kursywa." The author writes with conviction: here are the "writers" and "me" at the time, here am "I" and the "writers" right now.

The section devoted to poetry opens with a commentary on an anthology juxtaposing poems by Young Poland's poetesses, while the section devoted to criticism – with a text on cultural (im)maturity, which discusses a book by Ewa Paczoska, a researcher reviving positivist dilemmas, "images of the past," most broadly speaking – the epoch-making testimonies of identity. The first part of the book closes with a review of a volume by Primož Čučnik, a poet, an observer of the constant "becoming of things," and the second part with a review of a thematic (the issue of time) monograph by Aleksandra Zasepa on poems by Krystyna Miłobędzka, whose poetry is "here and now," in which "the presentation of the present time, focused on active living in the present moment" prevails.

The afore-indicated textual frames comprise reviews of books by reflexive poets, existentialists, "metapoetic" authors, passive and active participants of our everyday life. The poetic part features commentaries on the anthology of *Coś własnego* (*Something Owned*) and a volume related to *Orientacja Po-*

etycka Hybrydy (a group of poets calling themselves “Hybrids”) by Andrzej K. Waśkiewicz (the author composed a lyrical treatise on the presence within the space of the Paradox of Great History, he ran the “calculus of loneliness”). The poets of “Hybrids” asked about the status of our presence, about the durability and appearances of certainty; they continued to count on the effectiveness of “cognitive verification.” Among those presented in the book, one can find: Krzysztof Karasek, Janusz Szuber, Kazimierz Hoffman, Piotr Matywiecki, Piotr Sommer, Aleksandra Olędzka-Frybesowa, Anna Frajlich, Małgorzata Baranowska. The sets of commentaries contain “subchapters” titled *Siedem lektur (Seven Readings)* and *Wiersze ze Śląska (Poems from Silesia)*. The first one contains, inter alia, reviews of volumes by Krzysztof Lisowski, Józef Fert and Piotr Cieleś, in which we can hear eschatological tones and discern lyrical revisions to the theme of memory. The second set of commentaries opens with a geographical key: in the “Silesian” fragment of the book – with a view to the most ordinary and seemingly “festive” events, intensified emotions, limits of certainty and doubt – poems by Jola Trela, Ryszard Chłopek, Robert Rybicki, Adam Pluszka, Marian Kisiel, Barbara Gruszka-Zych, and Andrzej Szuba are discussed.

The author of the book writes about time, memory, contemplation, impressions, and intellectual settlements. The critics and researchers of literature, who are introduced in the second part of *Readings in Time* through records from the interwar and post-war periods, made their way through the difficult moments of history (here, inter alia, one can find sketches about the publications concerning Zofia Nałkowska, the Paris of experimental poets called Skamandrites, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Aleksander Wat, the avant-garde, Stanisław Lem, Zbigniew Herbert, Janusz Szuber, about editions of Władysław Broniewski’s *Pamiętnik (Diary)* and *Publicystyka (Journalistic Pieces)* divulging the “private” and “official” faces of their author). here are also notes on literary criticism books by Jan Tomkowski, Marian Kisiel, Karol Maliszewski, and Dariusz Nowacki.

*Readings in Time* does not establish a canon – either private or, even more so, “universal,” with the conviction that a record of norms and standards is necessary, although the value and durability of opinions is also at stake here. These are simply testimonies of reading, reports, evidence of scrutinizing texts. In the scientific works and popular science source base, the author appreciates searching for (discovering) contexts, preparing subsequent literary panoramas of the modern day.

## Die Lektüren und die Zeit

### Zusammenfassung

Der Verfasser des vorliegenden Buches interessiert sich für Wege und Abwege der gegenwärtigen Dichtkunst, Treffpunkt von Literaten und – den mit Befriedigung, Erleuchtung oder Eifersucht die von Anderen geschaffenen Gedichte und Prosawerke lesenden Kritikern. Wenn auf dem Markt neue Bücher erscheinen und ihre Autoren bereit sind, sie zu präsentieren und mit „Anderen“ zu konfrontieren – spielt seine Rolle gerade ein Literaturkritiker, der konsequent und systematisch seine Mission zu erfüllen sucht oder zum nächsten Buch ganz spontan und unverbindlich greift. Großer Teil des Buches betrifft Texte, die den kritischen und den – sich heutzutage verschiedener Methodologie bedienenden – literaturgeschichtlichen Werken gewidmet sind.

Die zur Publikation ausgewählten Texte entstanden in den Jahren 1993-2017 und – was von Bedeutung ist – gleich nach der Veröffentlichung der Bücher. Rezensionen und kritische Kommentare waren publiziert in den Zeitschriften: „Nowe Książki“, „Śląsk“, FA-rt“, „Twórczość“, „Kwartalnik Artystyczny“, „Opcje“, „Autograf“, „Akant“ und „Kursywa“. Der Verfasser behauptet im Brustton der Überzeugung: das sind wir: die „Schriftsteller“ und „ich“ damals, das sind wir: „ich“ und die „Schriftsteller“ heutzutage.

Den der Dichtkunst gewidmeten Teil eröffnet ein Kommentar zur Anthologie der Lyrik von jungpolnischen Dichterinnen, den der Kritik gewidmeten Teil dagegen – der Text von kultureller (Un)Reife, in dem das Buch von Ewa Paczoska, der auf Dilemmata der Positivisten, auf „vergangene Vorstellungen“ und im weitesten Verständnis – auf epochale Identitätsbeweise zurückkommenden Literaturforscherin aufs Tapet kommt. Der erste Teil des Buches endet mit der Rezension des Lyrikbandes Primož Čučniks – Dichter, Beobachters ununterbrochenen „Laufs der Dinge“, der zweite Teil – mit der Rezension der thematischen Monografie von Aleksandra Zasepa über die Gedichte von Krystyna Miłobędzka, deren Lyrik von „»hier und jetzt«“ eingenommen“, von dem auf aktives Sein im „Moment“ orientierten Präsen beherrscht ist.

Die zur Analyse gewählten Texte umfassen Rezensionen der Bücher von nachdenklichen Dichtern, Existenzialisten, „metapoetischen“ Autoren, passiven und aktiven Teilnehmern unseres Alltags. Im poetischen Teil findet

man u.a. Bemerkungen zur Anthologie *Coś własnego* (dt.: *Etwas Eigenes*) und zu dem Lyrikband des mit der Dichtergruppe „Orientacja Poetycka Hybrydy“ verbundenen Dichters Andrzej K. Waśkiewicz (der Autor dichtete die lyrische Abhandlung über Präsenz im Raum des Paradoxes der Großen Geschichte und machte „Abrechnung mit der Einsamkeit“). Die Dichter von „Hybrydy“ erwägten den Status unserer Gegenwart, die Festigkeit und den Schein der Gewissheit und zählten immer noch darauf, die „kognitive Verifizierung“ sei effektiv. In dem Buch werden unter anderen präsentiert: Krzysztof Karasek, Janusz Szuber, Kazimierz Hoffman, Piotr Matywiecki, Piotr Sommer, Aleksandra Olędzka-Frybesowa, Anna Frajlich, Małgorzata Baranowska. Unter den Kommentaren erscheinen die „Unterkapitel“ *Siedem lektur* (dt.: *Sieben Lektüren*) und *Wiersze ze Śląska* (dt.: *Gedichte aus Schlesien*). Das erste von ihnen enthält u.a. die Rezensionen der Lyrikbände von Krzysztof Lisowski, Józef Fert, Piotr Cieleśz in denen eschatologische Töne mit lyrischen Aktualisierungen des Gedächtnisses deutlich erkennbar werden. Das zweite dagegen richtet sich nach dem geografischen Schlüssel: im „schlesischen“ Teil des Buches werden – mit dem Gedanken an gewöhnlichste und scheinbar „festliche“ Ereignisse, an intensiv werdende Emotionen, an die Grenzen der Gewissheit und der Verzweigung – die Gedichte von Jola Trela, Ryszard Chłopek, Robert Rybicki, Adam Pluszka, Marian Kisiel, Barbara Gruszka-Zych und Andrzej Szuba evoziert.

Der Verfasser äußert sich über: Zeit, Gedächtnis, Kontemplation, flüchtige und intellektuelle Abrechnungen. Die im zweiten Teil des Buches genannten Kritiker und Literaturforscher drangen durch schwierige Momente der Geschichte vor, untersuchten Texte aus der Zwischenkriegszeit und Nachkriegsjahren (hier befinden sich u.a.: Abhandlungen über Zofia Nałkowska, über Paris der Mitglieder der Dichtergruppe „Skamander“, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Aleksander Wat, über die Avantgarde, über Stanisław Lem, Zbigniew Herbert, Janusz Szuber, über „privates“ und „offizielles“ Gesicht Władysław Broniewskis und Herausgaben seiner Werke *Pamiętnik* (dt.: *Tagebuch*) und *Publicystyka* (dt.: *Publizistik*). Hier werden auch die Anmerkungen zu literaturkritischen Büchern von Jan Tomkowski, Marian Kisiel, Karol Maliszewski, Dariusz Nowacki aufs Tapet gebracht.

In seinem Buch *Lektüren und die Zeit* bestrebt der Verfasser keinesfalls, einen privaten oder um so mehr „allgemeinen“ Kanon zu bilden, da er zur Überzeugung gekommen ist, dass Normen und Muster unbedingt verzeichnet werden sollten, obwohl es sich dabei auch um Werte und Festigkeit der Meinungen handelt. Das Buch ist einfach ein Bericht – die Frucht der aufmerksamen Lektüre. Der Verfasser weiß in wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Abhandlungen die Quellenbasis, die Entdeckung von Kontexten, und die Erstellung von weiteren Überblicken über die literarische Gegenwart zu schätzen.



Redaktor Małgorzata Poglódek  
Materiał ilustracyjny Barbara Konopka  
Projektant okładki Magdalena Starzyk  
Fotografia Alicja Majerska  
Redaktor techniczny Małgorzata Pleśniar  
Korektor Anna Piwowarczyk  
Łamanie Marek Zagniński

Copyright © 2018 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-3513-1**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-226-3514-8**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 19,75. Ark. wyd. 15,0.  
Papier Munken Lynx 100 g  
Cena 36 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: [Volumina.pl](http://Volumina.pl) Daniel Krzanowski  
ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin





*Jakim krytykiem literackim jest Paweł Majerski prócz [...] warsztatowej akuratacji i kunsztu? We wstępie do książki krytyk sam podkreśla swoje azymuty, powołując się – za pośrednictwem Jacka Łukasiewicza – na Mieczysława Jastruna, którego „spotkania w czasie” okazują się nie tylko tytułową zbieżnością. Czulość, przyjemność i emocjonalność jako rzędne oraz czas, zmysły i relatywność jako odcięte wyznaczają figury tego wykresu. A gdy Majerski pisze o krytyce, dodaje nową oś, tworzącą trójwymiarowy model oglądu: satysfakcję, olśnienie i zazdrość. Istotą tej geometrii wyobraźni jest chęć spotkania z drugim – autorem utworu literackiego albo krytykiem opublikowanego dzieła. Podobają mi się bardzo określenia „lekturowy pielgrzym” czy „tułacz”, doskonale przystające zarówno do działań w imię pewnej misji, jak i tych pozbawionych owych posłanniczych zobowiązań, wynikających z zagubienia w nieogarnionym morzu (częściej w bezkresnej pustyni) współczesnych publikacji.*

*[...] ogromną wartością książki Pawła Majerskiego jest potężna część poświęcona krytyce krytyki. [...] najbardziej interesujące wydają mi się teksty zanurzone w krytycznej współczesności, tak przedmiotowej, jak i podmiotowej. Rewiry szczególnej odpowiedzialności krytyka, który musi zdać się na własny słuch i powiedzieć odbiorcy – bez ubezpieczających antycypacji ze strony uznanych autorytetów – co warte, a co niewarte czytania.*

z recenzji prof. dr. hab. Piotra Łuszczkiewicza



Paweł Majerski – ur. 30 grudnia 1968 roku. Doktor habilitowany nauk humanistycznych, historyk literatury, krytyk literacki, adiunkt w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W latach 2002–2005 wicedyrektor Instytutu, 2003–2013 kierownik Pracowni Życia Literackiego na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim, 1999–2003 sekretarz Zarządu Oddziału

Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Katowicach. Opublikował książki: *Jerzy Jankowski* (1994), *Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali* (1997), *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna* (2001), *Odmiany awangardy* (2001), *Hybrydy. O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych* (2011), *Górny Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie. Szkice o dwudziestowiecznej kulturze literackiej regionów* (2016).

ISSN 0208-6336

Cena 36 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3513-1



9 788322 635131

Więcej o książce

