

# Andrzej Skrendo

---

## Sporna literatura : i co dalej?

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (43/44), 113-131

---

1997

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

w tym historyczny, idących ku otwartości, nawet postmodernizmowi (tu: *Kosmos* Gombrowicza). Więc hybrydyczność, eseistyczność, personalizacja – w dziennikach, relacjach i w prozie.

Książkę zamyka fragment o krytykach. Też traktowanych bez emocji. Bo, dla przykładu, Artur Sandauer – niezaangażowany w socrealizm, chętnie krytykował twórców, mniej chętnie tych popieranych przez władze. Ale na emigracji:

Rozproszenie środowiska twórczego, powolny obieg czasopism i książek, niewielkie zainteresowanie polskiej diaspory sprawami literackimi – nie służyły krytyce. [s. 187]

Podskórnie widać w propozycji Zbigniewa Jarosińskiego spór z koncepcjami ideowego dyskursu, punktującego w tzw. „literaturze PRL” zjawiska „słuszne” i „niesłuszne”, czasem niezależnie od ich literackiej doniosłości. Z koncepcjami czytania „przez *ethos*”, uprzywilejowywania „literatury źle obecnej”, w tym emigracyjnej nade wszystko. Można by więc rzec, że u Jarosińskiego optyka normalnieje.

Czy jednak właściwe temu podręcznikowi obniżenie temperatury ułatwi r o z u m i e n i e zjawisk przez pokolenie całkiem już wywikłane z minionego – zaplątane w dzisiejsze? Czy stać nas już dzisiaj na „niekomentowaną historię powojenną”, oddawaną do rąk tych, którzy mogą czerpać z własnego doświadczenia?

Chciałabym, żeby tak było. Sądzę, że nie jest.

Cztery syntezy, cztery różne pomysły na syntezę. Ich wady i zalety świadczą o indywidualnym podejściu Autorów do zadanych epokom (i podręcznikom) pytań. Epokom, podręcznikom i ich odbiorcom. Bo z każdej z tych książek wyłania się jakiś inny czytelnik. Uczeń? student? nauczyciel? historyk literatury? Nie umiem jednoznacznie odpowiedzieć. A przed nami dalszy ciąg serii.

*Inga Iwasiów*

## Sporna literatura – i co dalej?

**1. Spór o spór.** Słowo „spór” wiedzie we współczesnej kulturze żywot dwuznaczny. Z jednej strony powiada się, że w naszych ponowoczesnych czasach nie ma o co się spierać, ani przeciw czemu buntować. Niektórzy czynią z tego zarzut, mówią więc o konformizmie kultury postmodernistycznej (S. Morawski), czasem wręcz

o jej neokonserwatyzmie (J. Habermas). Z drugiej strony słowo „spór” należy do kategorii, za pomocą których postmoderniści próbują się samookreślić. Właśnie rezygnacja z poszukiwania tego, co bezsporne – tłumaczą – najlepiej charakteryzuje myślenie współczesne.

Pogląd taki wyraża między innymi François Lyotard, dla którego celem sporu jest *dysSENS* a nie *konsENS*, niezgoda, nie zaś zgoda. To, że różne dyskursy językowe, które wchodzą w spory, są wzajem niewspółmierne i nieporównywalne, nie jest, według Lyotarda, niczym złym. Ani to, że nie ma nadziei na osiągnięcie w wyniku sporu czegoś, co moglibyśmy nazwać prawdą. Zła jest próba zanegowania owej niewspółmierności, nieuchronnie musi się ona bowiem opierać na przemocy. W sporze chodzi zatem tylko o to, aby pielęgnować spór, nie zaś, by naiwnie dążyć do jego rozwiązania. Jedynie w ten sposób możemy uniknąć tego, co najgorsze: rujnącej harmonii, narzuconej jednomyślności, terroru całości. Słynny artykuł Lyotarda *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna* kończy zdanie: „Odpowiedzią jest wypowiedzenie wojny całości”. A to oznacza nieustanne „ożywianie konfliktów”<sup>1</sup>.

Filozofię Lyotarda przywołuję nie dlatego, że należę do jej entuzjastów. Przeciwnie – przekonują mnie często argumenty jej krytyków<sup>2</sup>. Sądzę jednak, iż w myśli Lyotarda skupiają się najważniejsze pytania współczesnego sporu o spór. Kto jest podmiotem sporu – język czy człowiek? Czy można prowadzić spór w sytuacji, kiedy sporne jest wszystko i nie ma żadnej zasady transdyskursywnej pozwalającej porównywać spory? Czy powinniśmy wyrzekać się sporu gdy zwątpimy w istnienie prawdy? Czy mimo to musimy dążyć do czegoś, co bezsporne i jaką cenę wolno za dążenie to zapłacić? Pytania nie pozbawione staroświeckiego patosu, bo też kryją się w nich odwieczne wątpliwości dotyczące natury, sensu oraz celu spierania się i dyskutowania.

I jedne, i drugie – pytania i wątpliwości – stanowią kontekst dla serii książek pod wspólnym tytułem *Sporne postaci polskiej literatury*

---

<sup>1</sup> J.-F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?*, przeł. M. Gołębowska, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, pod red. St. Czernika i A. Szahaja, Warszawa 1996, s. 43.

<sup>2</sup> Zob. J. Bouveresse *Racjonalność i cynizm*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie” 1988 nr 8-9; W. Welsch *Mowa – konflikt – rozum. Prezentacja i krytyka Lyotardowskiej koncepcji postmodernizmu*, przeł. P. Domański, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów...* Z mojego punktu widzenia ważna jest uwaga Welscha, iż aby pojąć Lyotardowską wizję sporu, założyć należy istnienie kryterium pozwalającego porównywać dyskursy i oceniać ich heterogeniczność. Kto bowiem stwierdza przynależność argumentów dwóch spierających się osób do dwóch różnych dyskursów? Tylko ktoś, kto potrafi dyskursy te przekroczyć.

*współczesnej*<sup>3</sup>. Trzy tomy, około czterdziestu szkiców traktujących o ponad pięćdziesięciu pisarzach. Przedsięwzięcie już z racji swojego rozmachu zasługuje na uwagę.

**2. Mapa sporu.** Alina Brodzka, redaktor 1. tomu *Spornych postaci polskiej literatury współczesnej* (oraz współredaktor, wraz z Lidią Burską, tomu 2. i 3. bez patosu i krótko wyjaśnia cel przedsięwzięcia. Tłumaczy, iż spór nie dotyczy rangi twórczości pisarzy, o których mowa w tomie. Ranga ta jest bezsporna. Idzie raczej o „osobiste i krytyczne obcowanie z tekstem, o żywe emocje i różnostronne odczytania” (1, s. 5). Brodzka wyraża także nadzieję, iż zebrane w tomie szkice trafią do młodych, którym spodobać się mogą „teksty nie-normowane rygorami systematycznych podręczników”. Podobny adres znajdujemy na „skrzydełkach” wszystkich trzech tomów: „nauczyciele, studenci, uczniowie”. Także na odwrocie stron tytułowych 1. i 2. tomu możemy przeczytać, iż książki te są zalecane przez MEN do użytku szkolnego w starszych klasach szkół ponadpodstawowych (3. tom nie jest już zaopatrzonej w taką notę).

Rzecz jasna, informacja o założonym odbiorcy to w istocie informacja dotycząca charakteru zebranych w książkach szkiców. Informacja o tym, że ich celem jest popularyzacja wiedzy o literaturze, zachęta do lektury dzieł pisarzy współczesnych, podwyższenie poziomu kultury literackiej. Nie należy więc szukać tu subtelnych roztrząsań, specjalistycznego języka, naukowej dokładności, historycznoliterackiej syntezy ani, mogącej ucieszyć tylko znawców, interpretacyjnej wirtuozerii. Zauważmy wszakże: wymóg pisania dla ucznia i studenta może łatwo wchodzić w kolizję z nakazem szukania tego, co nowe i sporne. Żeby dać nowe odczytanie, często trzeba przecież ulec pokusie drobiazgowości. Zapędzić się w obszary odwiedzane tylko przez badaczy. Złamać nakazy komunikacyjnej zrozumiałości. Tak jak to uczynił Marek Zaleski w swej dekonstrukcjonistycznej lekturze *Waisera Dawidka* zamieszczonej w 3. tomie serii.

Ale to nie jedyna wątpliwość, jaką budzą założenia książki. Oto i druga. Szkice pomieszczone w *Spornych postaciach...* mają jednocześnie przedstawiać lektury i nowe, i sporne. Nowość oraz sporność to jednak

---

<sup>3</sup> *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1994; *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1995; *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1996. Cytaty lokalizuje w tekście, pierwsza cyfra oznacza numer tomu, druga – numer strony.

wartości, które wcale nie chodzą w parze. „Żywe emocje” podczas lektury nie prowadzą *ex definitione* do interpretacji spornej. Spory nie muszą wynikać z „osobistego i krytycznego obcowania” z tekstem literackim, na odwrót – bywają często efektem lektury powierzchownej. Dlatego też jedni autorzy (np. Anna Sobolewka w eseju *Maksymalnie udana egzystencja. Miron Białoszewski*, zawartym w tomie 1.) rezygnują z tego, co sporne, na rzecz lektury osobistej. Inni poprzestają na zarejestrowaniu i skomentowaniu nowszych i starszych sporów literackich.

Niejasność trzecia. Autorzy esejów szukają sporu w różnych miejscach, w przestrzeni między tekstem a kontekstem. W konsekwencji powstają nie tylko szkice w rodzaju portretu „spornej postaci”, ale także interpretacje jednego lub kilku utworów, prace o legendach biograficznych i stereotypach odbioru, a nawet opracowania poświęcone nurtom literackim (kresom i literaturze chłopskiej). Innymi słowy, możemy znaleźć w *Spornych postaciach...* nie tylko rozprawki historycznoliterackie i eseje, ale również publicystykę kulturalną.

W końcu – *last but not least* – recenzowane szkice ujawniają, niekiedy bardzo wyraziście, osobowości swoich autorów. *Sporne postaci...* są bowiem pisane w dużej mierze przez tych samych autorów. Powtarzają się nazwiska – Małgorzaty Baranowskiej, Anny Nasiłowskiej, Anny Sobolewskiej, Grażyny Borkowskiej, Andrzeja Wernera, Zygmunta Ziątka i Jana Tomkowskiego. Między szkicami jednego autora – niejako „w poprzek” tomów – nawiązują się więc silne więzi pokrewieństwa. W rezultacie uprawnione byłoby pytanie, co jest spornego w literaturze polskiej na przykład według A. Sobolewskiej (związki z kulturą żydowską), czy według Andrzeja Wernera (doświadczenie totalitaryzmu). Z drugiej znów strony, różne strategie budowania wywodu, odmienne stylistyki czy w końcu rozmiary szkiców (amplituda jest tu zastanawiająco duża: w 3. tomie sąsiadują siedmiostronicowy tekst Marcina Piaseckiego o Marcinie Świetlickim z dwudziestopięciostronicowym Anny Sobolewskiej o dwóch książkach Juliana Strykowskiego) tworzą osobliwą „fakturę” każdego tomu. Spór, jaki rozgrywa się w *Spornych postaciach...*, jest więc nie tylko sporem o literaturę polską, ale także o to, jak pisać o współczesnej literaturze polskiej. Rozważmy, co z wymienionych obserwacji i sprzeczności wynika.

**3. Spór o spójność.** Najpierw chciałbym zapytać o spójność poszczególnych tomów, zastanowić się, czy przyjęte przez redaktorów zasady spójność tę zapewniają. Otóż widzę dużą różnicę między tomem pierwszym (który tworzy całość), a tomem drugim i trzecim (które jej nie tworzą). Jak to możliwe? Myślę, że swą spój-

ność tom pierwszy zawdzięcza tematowi, który powraca w większości esejów. Owym głównym tematem jest stan i sytuacja literatury polskiej po doświadczeniu komunizmu.

Powiedziałbym tak – nie przez przypadek tom pierwszy rozpoczyna szkic Jana Walca o Władysławie Broniewskim – szkic, w którym autor tropi „białe plamy” (1, s. 8) oraz proponuje „wycieczkę poza sferę logiki dwuwartościowej” (1, s. 11). Cały tom można bowiem nazwać tropieniem „białych plam” oraz taką właśnie wycieczką. Wycieczką – by użyć formuły tytułowej eseju Andrzeja Wenera, zamykającego tom – mającą pokazać „niewinność winnych oraz winę niewinnych”. W interpretacji Walca Broniewski nie jest już akademijnym poetą komunistycznym, ale wielką osobowością poetycką na miarę romantycznych wieszczów. Walc snuje wyraźną paralelę między Mickiewiczem a Broniewskim – obaj są tragicznie uwikłani w Rosję. I tu napotykamy kolejny wątek, który będzie powracał w innych szkicach. Uwikłanie w Rosję jest bowiem wynikiem uwikłania w historię, które cechuje życie i twórczość większości pisarzy, o jakich mowa w 1. tomie *Spornych postaci...* Uwikłanie takie jest w istocie tematem szkiców Tomasa Burka o Jerzym Andrzejewskim oraz Anny Nasiłowskiej o Jarosławie Iwaszkiewiczu.

Podobny cel, przyświeca Zygmuntowi Ziátkowi w interpretacji prozy Borowskiego. Ziátek powiada wprawdzie, że chce jedynie umieścić opowiadania Borowskiego w nowym kontekście, w kontekście literatury świadectwa. Tym samym jednak uwalnia Borowskiego spod jarzma legendy komunistycznego męczennika (kwestię trafności tej i innych interpretacji pozostawiam teraz na boku). Małgorzata Baranowska, na odwrót, pokazuje, że powszechna opinia, jakoby Aleksander Wat był wzorem antykomunisty, nie znajduje potwierdzenia w jego książkach. Baranowska chce widzieć Wata jako pisarza i człowieka do końca nieświadomie uzależnionego od komunizmu. Z kolei Marek Zaleski porusza niewygodny w okresie PRL temat pamięci o kresach w literaturze. Ale i on zmierza do konkluzji paradoksalnych. Kultura kresów – uważa – nie jest po prostu dziedzictwem, z którego zostaliśmy ograbieni przez sowieckich okupantów. Kresy to mit, który ma być *antidotum* na przeżywany przez nas kryzys kultury uniwersalnej.

Nawet szkice Grażyny Borkowskiej o Rózewiczu oraz Anny Sobolewskiej o Białoszewskim, w których traktują one swoich bohaterów jako poetów osobnych, szczęśliwie niepodległych, uniezależnionych od historii (choć nie oddalonych), nawet te szkice dają się rozpatrywać jako próba wypełnienia „białej plamy”. Białą plamą, czymś dotąd niedostrzeżanym, jest bowiem Rózewiczowski postmodernizm oraz Białoszewskiego „maksymalnie udana egzystencja”.

Zamykający 1. tom *Spornych postaci* esej Andrzeja Wenera *Wina niewinnych i niewinność winnych. Rzut oka na związki polityki z literaturą i literatury z polityką w PRL* trudno byłoby nazwać jednoznacznie rekapitulacją wątków przewijających się przez całą książkę. Werner nie twierdzi, że kultura i literatura polska bohatercko dawały odpór komunizmowi; nie sądzi, iż mu się zaprzedały; nie usprawiedliwia też pisarzy, którzy stali obok dylematu „współpraca z komunistami – bunt przeciw nim”. Twierdzi bowiem, że wiara w normalność kulturalną PRL była naiwna, a zarazem wygodna. Pisarze egzystowali bowiem w sztucznym rezerwacie, w więziennym salonie. Werner nie oskarża wprost tych, którzy salony te odwiedzali, z jego tonu jednak jasno przebija sympatia wobec więźniów, którzy pozostali we własnych celach. Werner zauważa na przykład, że Mrożkowa krytyka wad narodowych była wprawdzie potrzebna, zarazem jednak uderzała w te wartości, które dawały społeczeństwu obronę przed komunizmem. Czy wobec tego była „obiektywnie” szkodliwa i powinno się jej zaniechać? Tego Werner nie mówi. W każdym razie postawionego wobec takiego dylematu Mrożka trudno byłoby wybronić przed zarzutem o „niewinną winę”. Co więcej, ten sam zarzut można by postawić także Różewiczowi<sup>4</sup>, a nawet – *mutatis mutandum* – Białoszewskiemu. Dlatego też sądzę, iż surowość Wenera jest tylko maską skrywającą bezradność. Ostateczna konkluzja jego eseju brzmi niepokojąco banalnie: nie ma jednej miary w ocenie wpływu polityki na literaturę. Przypadek każdego pisarza należy rozpatrywać osobno, bilansując wszystkie plusy i minusy. Werner nie zauważa wszakże, iż tego właśnie bilansu – bez żadnej ogólnej reguły – nie potrafimy dokonać, analizując różne odcienie pisarskiej kolaboracji, dopuszczając strategię wallenrodzycznego „łudzenia despoty”, uznając, że polityczne zaangażowanie po słusznej stronie nie zapewnia powstania wielkich dzieł, podobnie jak zaangażowanie po stronie niesłusznej nie musi z konieczności literacko dyskwalifikować. Trudności w dokonaniu bilansu, o którym pisze Werner, dobrze pokazują szkice Anny Nasiłowskiej *Stary poeta: Iwaszkiewicz i historia* z tomu 1. oraz *Zbigniew Herbert: Pan Cogito ma kłopoty* z tomu 3. Z porównania obu tekstów wynika rzecz ciekawa – zaskakujące pokrewieństwo między oboma pisarzami. Co łączy Iwaszkiewicza, wedle Nasiłowskiej, konformistę i hedonistę, z Herbertem, surowym moralistą? Otóż obaj – jak Pan Cogito – postanowili, że będą żyć poza historią.

---

<sup>4</sup> Co też czyniono; o konformizm oskarżał Różewicza St. Barańczak (*Okaleczona twarz Hypnosa*, w: *Ironia i harmonia*, Warszawa 1973), a potem w ostrym tonie Z. Herbert („Kultura” 1985 nr 7).

Iwaszkiewicz nie rozumie historii, więc się jej poddaje. Herbert także jej nie rozumie, osądza więc historię wedle rygorystycznego kodeksu etycznego. Nasiłowska pyta wprost: jak wybierać w sytuacji alternatywy między „restrykcyjnością polityczno-moralną, albo uniwersalizmem okupionym koniunkturalizmem i ugodowością?” (1, s. 167). I w obu wypadkach – i Iwaszkiewicza, i Herberta – uchyla się od odpowiedzi. Sugeruje jedynie, iż nie jest nią proste opowiedzenie się za którąś ze stron tego sporu. Pytanie jednak padło: czy zatem dzieło Iwaszkiewicza to przykład na niewinność winnych, a pycha Herberta, jego samozadowolenie, czy nawet – według określenia Tadeusza Komentanta – fanatyzm, to przykład na winę niewinnych? A może na odwrót? German Ritz w niedawno opublikowanym szkicu poświęconym związkowi Iwaszkiewicza z władzą stwierdza, że odpowiedź na pytanie takie, jakie zadała Nasiłowska, jest niemożliwa, bo to pytanie źle postawione<sup>5</sup>. Samo sformułowanie alternatywy: albo opór albo oportunistyczny współdział, świadczy bowiem o przyjęciu politycznego punktu widzenia. Teza Ritza jest interesująca, jego argumentacja, w której dowodzi, że Iwaszkiewicz odkrył „trzecią drogę”, sprowadza się jednak do powtórzenia znanej wcześniej opinii o uczciwości i prawości Iwaszkiewicza. Natomiast ocenie Ritza, iż autor *Paniem z Wilka* po 56 roku z żelazną konsekwencją budował ową trzecią drogę, przeciwstawić można świadectwo J. J. Szczepańskiego, zawarte w *Kadencji*. Szczepański nie odmawia Iwaszkiewiczowi wielkości i zgadza się, iż uczynił on wiele dobrego jako prezes ZLP. Ale za uczynkami Iwaszkiewicza stało nie tyle poświęcenie, co poczucie osobistej misji, iż oto ratuje literaturę polską. Iwaszkiewiczowskie dyplomatyżowanie nie wydaje się Szczepańskiemu całkowicie spójne, a taktyczne ustępstwa nie zawsze zrozumiałe<sup>6</sup>.

Podsumowując: lektury nieposłuszne rygorom podręczników to w wypadku pierwszego tomu *Spornych postaci* lektury pokazujące niejednoznaczność polskiej literatury po przejściu przez komunizm. Postaci sporne to tyle, co postaci „źle obecne w szkole”, by posłużyć się formułą, która stała się tytułem znanej antologii Bożeny Chrzastowskiej. „Źle obecne” nie w tym sensie, że niechciane, ale że obecne w sposób

<sup>5</sup> G. Ritz *Stosunek niejednoznaczny, czyli Jarosław Iwaszkiewicz wobec władzy*, w *Literatura i władza*, Warszawa 1996 (nazwisk redaktorów tego tomu, zbierającego kilka referatów, nie podano).

<sup>6</sup> Zob. też interesującą próbę bilansu, jaką podjęli K. A. Jeleński oraz G. Herling-Grudziński w rozmowie pod tytułem *Jarosław Iwaszkiewicz*, zamieszczonej w „Kulturze” 1980 nr 5.



niepełny i połowiczny. Konflikty i spory o jakich mowa w pierwszym tomie *Spornych postaci*, pozostają więc czytelne, ponieważ posiadają wspólny mianownik.

Tytuł książki Bożeny Chrzastowskiej przywołałem nie bez powodu, sądzę, że jej *Literatura „źle obecna” w szkole* z jednej strony, a na przykład *Lektury licealisty* Wojciecha Pykosza i Leszka Bugajskiego z drugiej, stanowią kontekst dla *Spornych postaci... Lektury licealisty* dlatego, że to rzecz wyczyszczona ze wszystkiego, co mogłoby być źle widziane politycznie. Książka, w której pisze się o awansie kulturalnym chłopów w kontekście *Tańczącego jastrzębia* Juliana Kawalca, w której Ryszard Kapuściński wciąż jest entuzjastą ruchów narodowo-wyzwoleńczych w trzecim świecie oraz w której zamieszczono prace o prozie T. Hołuj i H. Auderskiej, pisarzy namaszczonych przez władze PRL. W antologii Chrzastowskiej na odwrót – chodzi o odkrycie tej części literatury współczesnej, która była dotąd nieznaną i zakazaną. *Sporne postaci* unikają obu skrajności. Widać to nie tylko po doborze autorów, ale także po notach o pisarzach, umieszczonych na końcu każdego tomu. Dla Chrzastowskiej noty stały się miejscem do wyrażenia osobistych przekonań (że Herbert to największy polski poeta) oraz pochopnych sądów (że Różewicz jest twórcą bardziej historycznym niż współczesnym). W *Spornych postaciach* noty o pisarzach pełnią przypisaną im funkcję, zwięźle i rzeczowo informują o dorobku bohaterów każdego tomu.

Nim przejdę do kwestii spójności kolejnych tomów krótka refutacja – otóż niewątpliwie ceną, jaką przychodzi zapłacić autorom pierwszego tomu za konsekwencję w trzymaniu się założeń serii, jest zbliżenie stylu niektórych wypowiedzi do reguł publicystyki. Widać to zresztą nie tylko w szkicach zebranych w pierwszym tomie. Podobnie dzieje się w omawianym przeze mnie szkicu Nasiłowskiej o Herbercie, w którym dystansuje się ona wobec „publicystycznego” czytania Herberta, a zarazem takiego właśnie odczytania dokonuje. Widzę w tym zarazem konsekwencję jak i pewną sprzeczność. Nasiłowska koncentruje się bowiem na najnowszych sporach, jak twierdzi, luźno związanych z twórczością Herberta. W rezultacie o jego poezji pisze w istocie niewiele. Być może założenie to nazbyt pochopne. Ostatnie wiersze Herberta zebrane w tomie *Rovigo* nie należą przecież do jego największych osiągnięć. Poetyka, jaką wykuł w *Panu Cogito*, wyraźnie jest na wyczerpaniu i kończy się właśnie w takich utworach, jak przywoływany przez Nasiłowską *Chodasiewicz* (a także w wierszu *Bezradność* o Józefie Oleksym). Być może agresywny ton wypowiedzi Herberta ma więc jednak jakiś związek z jego twórczością, może jest przejawem niepewności i frustracji?

Powiedziałem, że w drugim i trzecim tomie nie dostrzegam idei scalającej. Nie dostrzegają jej chyba także i redaktorzy. W kilkudzaniowej nocy wstępnej nie próbują nawet wyjaśniać wyboru bohaterów szkiców. Przypominają tylko, iż wybór ten pozostaje zawsze arbitralny, gdyż nie sposób opisać wszystkich postaci budzących spory. To zapewne prawda. Chcielibyśmy jednakowoż wiedzieć, dlaczego sporna jest poezja K. Karaska (który najbardziej gwałtowne oburzenie wywołał bodajże swoją antologią poezji G. Benna, o niej jednak chwalać Karaska T. Burek nie wspomina), dlaczego sporny jest dorobek Jana J. Szczepańskiego, Andrzeja Kuśniewicza czy Henryka Grynberga, nie zaś na przykład Józefa Mackiewicza, Tadeusza Konwickiego, Stanisława Lema, Ireneusza Iredyńskiego, Rafała Wojaczka czy Sławomira Mrożka.

Tom drugi i trzeci prowokują do zadania jeszcze innego pytania. Otóż, jeśli otrzymujemy blisko czterdzieści szkiców o około pięćdziesięciu pisarzach, to przestajemy rozumieć, na czym miały polegać spór, na który kieruje naszą uwagę tytuł serii. Cóż by to miało znaczyć, że większość wybitnych polskich pisarzy to pisarze sporni? Z wyborów dokonywanych przez autorów szkiców trudno wywieść wspólne im kryterium sporności. Czy kryterium tym są polemiki, jakie wzbudzała twórczość danego pisarza? Wtedy zrozumiałby byłby na przykład wybór twórczości Marka Hłaski, ale z kolei niezrozumiałe pozostaje to, dlaczego Jan Tomkowski, autor szkicu o Hłasce, o sporach tych nie wspomina. A może sporny staje się ten pisarz, którego twórczość większych sporów nie budziła, jak to otwarcie w swoich rozprawach o pisarstwie J. J. Szczepańskiego i K. Brandysa wyznają ich autorzy, A. Werner i Z. Jarosiński? W owym braku sporu tkwić może przecież coś zastanawiającego. A jeśli sporu nie było, to może warto go wywołać, jak to czyni M. Baranowska spierając się z J. M. Rymkiewiczem? Dalej – czy „spór” jest kategorią ideologiczną, czy wynika z właściwości strukturalnych utworu literackiego, czy może ze sprzeczności samego pisarza? Czy autorom szkiców idzie o opisanie istniejących sporów, skomentowanie ich, wywołanie nowego sporu, odnalezienie czegoś, co jest sporne, lecz dotąd za sporne uznawane nie było, czy może o pokazanie, że to, co wydawało się niezrozumiałe i sporne, jest w rzeczywistości jasne ioczywiste? Różni autorzy różnie o tym sądzą. Dlatego teksty zawarte w *Spornych postaciach* tak bardzo się różnią. Nie znaczy to jednak, że nie mają nic ze sobą wspólnego.

**4. Literatura sporna – między zapomnieniem a mitem.** Gdy patrzymy na literaturę polską przez pryzmat „sporu”, rozpada się ona na dwie części: na literaturę nieznaną lub zapomnianą

oraz literaturę zmitologizowaną i poddaną ciśnieniu stereotypów odbioru.

I tak z pewnością chęć przybliżenia młodym czytelnikom nie znanych im postaci literatury współczesnej jest ważnym celem szkiców o Stanisławie Czyczu, Henryku Grynbergu, Andrzeju Bobkowskim, Krzysztofie Karasku, Leopoldzie Buczkowskim, Teodorze Parnickim, Janie J. Szczepańskim czy Andrzeju Kuśniewiczu. Przyznać trzeba, iż niektórzy autorzy szkiców wykazują dużą inwencję w wykonaniu tego zadania. Na przykład Tomasz Burek, chcąc przybliżyć twórczość K. Karaska oraz nadać jej odpowiednią rangę, snuje, nie do końca zarobliwą, paralelę między Nową Falą a Skamandrem. I tak odpowiednikiem Tuwima jest wedle Burka St. Barańczak, „replikę” (3, s. 43) Słonimskiego stanowi Zagajewski, lutnię po Lechoniu przejął Krynicki, zaś zastępcę Wierzyńskiego widzi Burek w St. Stabro. Jest nawet i Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w osobie „Kornhausera Juliana” (3, s. 43). W układance Burka rolę najwybitniejszego skamandryty, Jarosława Iwaszkiewicza, pełni oczywiście Krzysztof Krasek.

O Nowej Fali, lecz w zgoła inny sposób, traktuje jeszcze jeden szkic, pióra Małgorzaty Baranowskiej: *Barańczak, Krynicki i duch czasu* (zamieszczony w tomie 2.). Baranowskiej idzie nie tyle o popularyzację poezji bohaterów szkicu, co o uwolnienie jej od pewnego stereotypu odbioru. Według autorki, Barańczaka i Krynickiego postrzega się jako poetów „słusznej walki”, podczas gdy są oni przecież „wspaniałymi poetami dzisiaj i na przyszłość” (2, s. 102). Nie jestem pewien, czy to prawidłowa diagnoza. Wydaje mi się, że wśród odbiorców tomu – a więc uczniów i studentów – dosyć powszechne jest przekonanie o przełomie, jaki dokonał się w poezji Barańczaka i Krynickiego. Wtedy, kiedy nowofalowcy zapracowywali na opinię poetów politycznych, odbiorcy ci przychodzili dopiero na świat. Dla nich „polityczność” ich poezji nie stanowi problemu, nie jest bowiem ważna. Raczej zatem szukanie ciągłości między Barańczakiem z *Korekty twarzy, z Jednym tchem, z Dziennika porannego* a Barańczakiem z *Widokówki z tego świata* byłoby dla nich odkryciem czegoś zaskakującego i spornego. Z podobnych powodów, a więc zagadnień recepcji, interesujący jest tekst Jana Tomkowskiego *Wawel i Vence. Witold Gombrowicz* (t. 1). Tomkowski, odwołując się do osobistych doświadczeń, pisze o pokoleniowym odbiorze pisarstwa Gombrowicza. Ze smutkiem stwierdza, iż współczesna polska świadomość, świadomość „narodowa i katolicka”, nie sprzyja popularności Gombrowicza. W wolnej Polsce przestaje on być rozumiany i czytany. Nadzieję na zmianę sytuacji pokłada Tomkowski w najmłodszych czytelnikach, tych urodzonych w latach 70. Otóż są to nadzieje płonne, czego dowodzi książka St. Bortnow-

skiego *Ferdydurkizm, czyli Gombrowicz w szkole*. Z badań Bortnowskiego wynika, że Gombrowicz jest dla młodzieży pisarzem obcym, zaś *Ferdydurke* to dla niej „książka napisana po chińsku”<sup>7</sup>. Podobnie zresztą, jak dla nauczycieli, którzy czytają Gombrowicza niechętnie i znają słabo. Stanowi on ich lekturę obowiązkową. Co gorsza, Gombrowicz zostaje we współczesnej szkole upupiony. Okazuje się bowiem, iż większość nauczycieli ceni *Ferdydurke* za sceny szkolne, a to z racji ich realizmu i zalet trafnej obserwacji. Tym samym szkoła, z której kpi Gombrowicz, umieszczona zostaje gdzieś daleko w przestrzeni i czasie.

Zadania zdecydowanej demystyfikacji legendy pisarskiej podejmuje się G. Borkowska w szkicu *Edward Stachura: nie wszystko jest poezją* (t. 2.). Jej wysiłek polega na wydobyciu z pism samego Stachury oraz ze wspomnień o nim dowodów kompromitujących jego pełną patosu ideę, nazwaną przez Henryka Berezę „życiopisaniem” (demystyfikacja taką przeprowadził zresztą w pewnym stopniu w postłowie do *Poezji i prozy Stachury sam Bereza*). Demystyfikacja Borkowskiej nie obejmuje jednak tylko legendy Stachury, ale także dotyczy jego dzieła. Autorka dochodzi bowiem do wniosku, iż Stachura jest pisarzem mocno przecenionym. I chyba nie może być inaczej – zmiana recepcji nie odbywa się w próżni, musi dotyczyć również wartości samego pisarstwa. Tak oto zostaje podważone kolejne założenie serii *Sporne postaci literatury współczesnej*: że można oddzielić spór o sens pisarstwa od sporu o jego wartość, że potrafimy podzielić spory na te, które naruszają wielkość czyjegoś pisarstwa i na te, które jej nie naruszają.

**5. Spór o postmodernizm.** W kilku szkicach zebranych w *Spornych postaciach* powraca pytanie o postmodernizm polskiej literatury współczesnej. Sprawa ta pojawia się na dwa sposoby: otwarty i jawny. Wprost o postmodernizmie piszą: Grażyna Borkowska w szkicu *O Tadeuszu Różewiczu inaczej*, Anna Nasiłowska w tekście *Ciemne i jasne wiersze Grochowiaka* (t. 2.), Stefan Szymborski w *Parnickim – ostatnim pisarzu bytu* (t. 3.) oraz Marek Zaleski w *Czarnej dziurze*. (Paweł Huelle: „Waiser Dawidek”).

W wymienionych szkicach powraca interesująca idea zdefiniowania postmodernizmu za pomocą kategorii „codzienności”. Próbę taką podejmuje między innymi Anna Nasiłowska. Jej argumentacja przebiega następująco: Grochowiak jest postmodernistą *avant la lettre*. Postmodernistą, czyli pisarzem bez wyraźnych poglądów, jakie miał jeszcze

<sup>7</sup> St. Bortnowski *Ferdydurkizm, czyli Gombrowicz w szkole*, Warszawa 1994, s. 80.

Przyboś, poetą kierującym się odruchami zachwytu i obrzydzenia, podmiotem doświadczającym rozpadu rzeczywistości. Kwalifikacja Grochowiaka jako postmodernisty nie jest u Nasiłowskiej równoznaczna z aprobatą. Wiersze autora *Agrestów* mają według niej różną wartość, wiele w nich nieudolności i naiwności. Oznakę takiej naiwności stanowi także spór o turpizm, w którym szło – w ocenie Nasiłowskiej – o problem nierozstrzygalny i naprawdę nieważny. Grochowiakowi przeciwstawia więc Nasiłowska między innymi Różewicza i Swirszczyńską, którzy wyminieli problem turpizmu. A to dzięki temu, iż „pojawił się [w ich poezji] świat wysnuty z materii codzienności, z doświadczenia oczyszczonego z hierarchizacji” (2, s. 29). Słowem, Grochowiaka spór o piękno i brzydotę stanowi wyraz poszukiwania własnego stylu „nieco na oślep, w pośpiechu” (1, s. 29), co, konsekwentnie, uznać wypada za rys świadczący o postmodernistyczności jego poezji. Rzecz interesująca – w interpretacji Borkowskiej argumentacja na rzecz postmodernizmu przebiega zupełnie inaczej. Borkowska wprawdzie, jak Nasiłowska, zauważa u Różewicza dążenie do odtwarzania „więzi ze światem na poziomie egzystencjalnego konkreту” (1, s. 53). Ale to właśnie czyni w jej przekonaniu z Różewicza postmodernistą! Grochowiak nie potrafił zadzierżgnąć takiej więzi, uwikłał się w jałowy spór estetyczny na temat turpizmu, potem uciekał od brzydoty w naiwny pulchryzm – dlatego nazywamy go postmodernistą. Różewicz – przeciwnie – co także jednak stanowi dowód na postmodernistyczność jego poezji.

Nasiłowska, obok Różewicza, przywołała przykład Anny Świrszczyńskiej. Otóż Małgorzata Baranowska w swoim szkicu *Szyborska i Swirszczyńska – dwa bieguny codzienności* (t. 3.) wiele wysiłku wkłada w to, aby dowieść, że celem bohaterki jej tekstu jest „odkrywanie codzienności, rozszerzanie jej granic w poezji” (3, s. 72). Nie łączy jednak owej dążności z postmodernizmem, słowo to nawet nie pada w jej szkicu. Na koniec dodajmy, iż o codzienności w poezji pisze jeszcze Marcin Piasecki, analizując twórczość Marcina Świetlickiego. Piasecki posługuje się pojęciem o'haryzmu, które ma swoje miejsce w poetyce postmodernistycznej. Nie rozważa jednak nazbyt głęboko sensu nazywania Świetlickiego o'harystą. Słowo to traktuje jako użyteczny wytrych. Powiada tylko, iż wiersze o'harystyczne to wiersze „zwrócone ku codzienności” oraz „sprawiające wrażenie «autentyczności»” (3, s. 62). Co to znaczy „zwracać się ku codzienności” oraz „sprawiać wrażenie «autentyczności»” (słowo wzięte w cudzysłów przez samego Piaseckiego) – nad tym autor się nie zastanawia.

Próbie wyjaśnienia zagadkowej kategorii „codzienności” podejmuje natomiast M. Baranowska. Wielokrotnie zapewnia zatem, iż Swirszczyń-

ska i Szymborska „zrobiły wszystko, by wyrazić silne i różnorodne uczucia w języku całkowicie pozbawionym wzniosłości i zupełnie codziennym” (3, s. 7). Tylko, czy wyrażanie silnych uczuć bez patosu jest tym samym, co poszerzanie granic codzienności w poezji? Tego nie wiadomo, ale uwierzyć zapewnieniom Baranowskiej trzeba, gdyż *po-inty* Szymborskiej są „nie do wyobrażenia gdzie indziej” (3, s. 15), jej „mistrzowsko sformułowane uogólnienie dotyczy poetki, nas, dosłownie każdego” (3, s. 16), Szymborska „uderza w sedno” (3, s. 16), w związku z czym „nie sposób tego nie zrozumieć” (3, s. 16). Poetka stroni ponadto od „sztampowego wyrażania uczuć” (3, s. 10), podobnie zresztą jak Świrszczyńska, która kwestionuje „sztampę tradycji” oraz „sztampowy obraz kobiety” (3, s. 22). Dzięki temu udaje się Szymborskiej „zamienić na własny niepowtarzalny ton” (3, s. 12) horacjańskie *non omnis moriar*, które – oczywiście – jest „sztampą kultury europejskiej” (3, s. 12). Na koniec warto może dodać, iż Szymborskiej myśl o codzienności to „myśl filozoficzna” (3, s. 7), „teoria filozoficzna” (3, s. 16), a nawet „filozoficzny system” (3, s. 12). Jeden z jej wierszy stał się „szlagierem filozoficznym” (3, s. 15; mowa o piosence Łucji Prus do słów wiersza *Nic dwa razy*). Skłonność autorki *Ludzi na moście* do aforystycznego skrótu okazuje się zatem właściwa „raczej filozofom” (3, s. 15), choć przecież, jak słusznie zauważa Baranowska, człowiek „od swej prehistorii jest istotą filozoficzną” (3, s. 14).

Czym jest więc „codziennność”? Jako kategoria interpretacyjna służyć różnym celom, trudno z praktyki użycia tego słowa wyprowadzić – jak zalecał Wittgenstein – jego znaczenie. Być może jest tak, iż każdy z autorów co innego ma na myśli mówiąc „codziennność?”. Byłaby więc ona lekarstwem na różne choroby i dlatego zapewne posiada znaczenia wzajem do siebie niesprowadzalne, zrozumiałe tylko w obrębie każdego szkicu z osobna.

Na specjalną uwagę zasługuje esej Grażyny Borkowskiej o Tadeuszu Różewiczu, który jest „jak ściana” (1, s. 44), którego wiersze są „płaskie jak stół” (1, s. 46), który „niczego nie zaciemnia, nie ukrywa i nie komplikuje” (1, s. 48). Sformułowania te brzmią jak parafrazy Różewiczowskich wierszy, widać Borkowska nie ma wątpliwości, iż pisze o poecie genialnym. To skrócenie dystansu wobec Różewiczowskich tekstów sprawia, iż Borkowska widzi tylko „pół Różewicza”.

Twierdzi na przykład, iż jego poezja nie tworzy mitu na swój temat, że chce być „głosem anonima”. To prawda. Ale prawdziwe jest również stwierdzenie odwrotne. Różewicz uważa się przecież za poetę pokoleniowego. Sprawa wojny, z której, jak słusznie zauważa Borkowska, autor *Niepokoju* nie rozliczył się do dziś, także wskazuje na pokoleniowy charakter jego poezji. Pisarstwo Różewicza jest postmodernisty-

czne właśnie dlatego, że żywi się mitami, pasożytuje na nich. Choć jednocześnie tworzy mity nowe. Mówił o tym w „Nagłosie”<sup>8</sup> Czesław Miłosz, wskazując na silną i pozytywną obecność mitu poety w dramacie *Na czworakach*. Cała seria wspaniałych wierszy Różewicza na temat poetów porzucających poezję potwierdza tę diagnozę. W Różewiczowskich wierszach, ale także w prozie i w dramacie, zawarty jest więc fascynujący mit poety współczesnego.

Borkowska, dowodząc braku mitu w poezji Różewicza, posługuje się między innymi przykładem wiersza *Na odejście poety i pociągu osobowego*. Cytuje jednak tylko jego pierwszą połowę, w której pierwszy dzień na świecie bez poezji wyglądać będzie następująco:

pewnie będzie padał deszcz  
 w teatrze będą grali Szekspira  
 na obiad będzie zupa pomidorowa

albo na obiad będzie rosół z makaronem  
 w teatrze będą grali Szekspira  
 będzie padał deszcz

Jak zatem odejdzie poeta współczesny? Oto fragment przez Borkowską pominięty:

odejdzie  
tak  
jak odchodzi opóźniony  
pociąg osobowy  
z Radomska do Paryża  
przez Zebrzydowice

Cóż za niezwykle odejście! Kto widział pociąg osobowy do Paryża? Z Radomska? Opóźniony? Przez Zebrzydowice? Tak miałby odchodzić poeta współczesny? Czy nie za dużo tu niezwykłości? I symboliczności (Radomsko, miejsce urodzenia Różewicza)? Odejście poety współczesnego to zatem niewątpliwie odejście niezwykle i na swój sposób zdumiewające. Choć może nie w stylu Goethe’ańskiego „więcej światła”, jak zauważa Różewicz w tym samym wierszu.

Co więcej, sądzę, że Borkowska dowodząc postmodernistyczności poezji Różewicza niekiedy sobie przeczy. Nie można jednocześnie twierdzić, że Różewicz pragnie sprowadzić swoją poezję na poziom egzy-

---

<sup>8</sup> *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „Nagłos” 1990 nr 1.

stencjalny, co przecież *implicite* zakłada jakąś metafizykę codzienności, a zarazem utrzymywać, iż jego świat nie jest antropocentryczny. Świat Różewicza to nie tylko przestrzeń antropocentryczna, co widoczne jest w jego satyrach, od *Uśmiechów* zaczynając, a na drukowanym niedawno w „Odrze” wierszu *Zaćmienie słońca* (słońca rozumu) kończąc<sup>9</sup>. Marta Fik jeszcze w latach siedemdziesiątych zauważyła wnikliwie, iż Różewicz jest artystą awangardowym, a jednocześnie konserwatywnym<sup>10</sup>. Od siebie dodam, iż artystą w jakiś ambiwalentny sposób przywiązanym do tradycji myśli humanistycznej. Dlatego też przyjmuje Różewicz w swojej poezji osobliwą taktykę: występuje w imię ładu rzeczy i słów, z którego szydzi; broni prawdy własnej, głosząc uprzednio, iż nie istnieje nic takiego jak prawda; moralizuje, twierdząc jednocześnie, iż nie sposób odróżnić dobra od zła; krytykuje kulturę posługując się jej symbolami, które przed chwilą uznał za skompromitowane.

Czy zatem można opisać związki Różewicza z postmodernizmem za pomocą kategorii „codzienności”? Różewicz nie dociera do czegoś, co można by nazwać codziennością *tout court*. „Codziennosc” jest u niego zawsze przeciwzłożeniem opozycji, w którą wchodzi z pojęciami wzniosłości, kłamstwa czy „ducha”. Jeśli więc, jak twierdzi Borkowska, u Różewicza poezja spokrewnia się z całą rzeszą codziennych czynności, to zarazem dzieje się tak, iż owe czynności uwznioślają się i stają poetyckimi.

Wzniosłość poezji pochodzi z jej związków z milczeniem. Prawdliwość tę ilustruje dobrze „wątek Wittgensteinowski” w twórczości autora *Regio*. U Wittgensteina pociąga Różewicza chyba nie to, że obaj „odrzucili metafizykę i ugrzęźli w egzystencji rozumianej jako codzienność, konkret, kultura masowa, tania rozrywka” (1, s. 59). Ani też zachęta, aby milczeć tam, gdzie nie można wypowiedzieć się jasno. Różewicz wielokrotnie mówił – i gadał – by użyć tego Heideggerow-

<sup>9</sup> T. Różewicz *Zaćmienie słońca*, „Odra” 1996 nr 10; T. Drewnowski zwraca uwagę (*Walka o oddech. O piśarstwie T. Różewicza*, Warszawa 1990, s. 44, 51, 61), że Różewicz utwory satyryczne publikował jeszcze przed wojną w pismach *Czerwone tarcze i Pod znakiem Marii*, kilka wierszy tego typu umieścił w *Echach leśnych*, a potem w zbiorze *W byżce wody* (Częstochowa 1946).

<sup>10</sup> M. Fik *Różewicz a teatr*, w: *Sezony teatralne*, Warszawa 1977. Zob. też A. Falkiewicz *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 212-241. Falkiewicz oskarża tu Różewicza o tradycjonalizm. Dowodzi również, że „codziennosc” jest u Różewicza ruchem w grze czysto poetyckiej, oraz że jego twórczość to lustro odbijające życie, nie zaś życie samo.



skiego odróżnienia, tam gdzie nie potrafił wysłowić się jasno. Jego poezja – co stanowi rys łączący go z Przybosiem – oscyluje między wielosłowiem a nadmiernym skrótem. Dlatego tak dobrym pomysłem było zamieszczenie w *Płaskorzeźbie* pokreślonych rękopisów wierszy, ale z tego samego powodu *Poemat autystyczny* (z *Płaskorzeźby*) pojawił się w skróconej wersji w kolejnym tomie *Zawsze fragment*. U Wittgensteina pociąga Różewicza – jak sądzę – zachęta do porzucenia poezjowania (filozofowania) na rzecz zajęć jakoby bardziej naturalnych, np. stolarki. Wittgenstein usiłował pójść za własną namową, dlatego też został nazwany przez Różewicza współczesnym świętym. Wcielił bowiem w czyn to, w co wierzył.

Różewicz inaczej – nie dociera do samego milczenia, lecz pisze wiersze o milczeniu. Nie ma w tym sprzeczności. Poezja o milczeniu nie jest paradoksem poezji, lecz paradoksem milczenia, które zostaje odkryte wewnątrz słowa, wewnątrz mowy. Dla Wittgensteina (pierwszego) milczenie jest granicą, za którą rozciąga się nie cisza, lecz różnego rodzaju „dewiacyjne” użycia języka, takie jak metafizyka i poezja. Z punktu widzenia Wittgensteina głos Różewicza płynie właśnie z tej strony, ze strony milczenia. Różewicz przewycięża więc dychotomię języka i milczenia, pisze o milczeniu i zarazem je spełnia. Odkrywa, że milczenie nie poprzedza mówienia, ale jest jego wynikiem, że powstaje i trwa w mowie.

**6. Parafraza i tajemnica – spór o nowość.** Powiedziałem na początku, iż w założeniach tomu istnieje potencjalna sprzeczność między nakazem szukania sporu a założonym odbiorcą. W tekstach daje się to obserwować jako napięcie między parafrazą istniejących interpretacji a pragnieniem odkrycia nowej całości, chęcią uczynienia bezspornym tego, co dotąd wydawało się sporne, czyli niezrozumiałe.

Godne uwagi jest to, iż autorzy szkiców zwykle krytycznie oceniają stan naszej wiedzy na temat pisarzy współczesnych. Kilka wybranych niemal przypadkowo opinii dotyczących tej kwestii: o wierszach Broniewskiego mówiliśmy wiele, ale wciąż „nie powiedzieliśmy sobie rzeczy najprostszycy” (1, s. 7 – J. Walc), stan wiedzy na temat pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego przypomina „taflę rozlaną szeroko ale płytko” (3, s. 121 – G. Borkowska), książek Leopolda Buczkowskiego krytyka nie rozumie i idzie „stale obok lub kilka kroków za nim zdezorientowana, nieufna, spłoszona” (3, s. 89 – H. Kirchner).

W rzeczywistości jednak sformułowanie przez krytyków i literaturoznawców sądy i opinie odgrywają w omawianych tekstach bardzo ważną rolę, choć dzieje się tak w sposób mniej lub bardziej dyskretny.

Szkic Anny Nasiłowskiej z pierwszego tomu, w którym autorka wprost komentuje i rozwija znaną tezę Jana Błońskiego o opozycyjności poetek Przybosia i Miłosza, należy bodaj do wyjątków. Bardziej złożona sytuacja występuje w eseju Grażyny Borkowskiej *Gustaw Herling-Grudziński: korzenie twórczości* (t. 3.). Grudziński jest dla Borkowskiej przede wszystkim autorem opowiadań, dopiero potem zaś twórcą *Innego świata* i *Dziennika pisanego nocą*. I to rzeczywiście mało rozpowszechnione spojrzenie na dorobek pisarza z Neapolu. Gdy jednak przychodzi autorce odpowiedzieć na główne pytanie o źródła twórczości, to w istocie odwołuje się do ustaleń W. Boleckiego, poczynionych w *Ciemnym stawie* oraz do tego, co napisał w *Dzienniku pisanym nocą* sam Herling-Grudziński.

Jeszcze inną sytuację mamy w szkicu Jana Tomkowskiego o Marku Hłasce (t. 2.). Tomkowski wymienia tu poszczególne wątki twórczości autora *Pętli*, po czym nazywa je „bajkami”, zaś samego Hłaskę określa mianem „bajkopisarza”. Co to znaczy? Przyjęta w szkicu „konwencja terminologiczna” nie grzeszy jasnością (choć jest atrakcyjna). Bajkopisarze bowiem, przynajmniej w polskiej tradycji literackiej, wcielali się w rolę mędrców, którzy posiadli gorzką wiedzę o naturze świata. Wystarczy wymienić nazwiska Krasickiego, Trembeckiego i Mickiewicza. Tymczasem Tomkowskiemu idzie o to, by dowieść, iż Hłasko jest „zepsutym olbrzymem, który spędza czas w nocnych barach, tęskniąc za tacą pełną słodyczy” (2, s. 13). Co oznacza, iż Tomkowski w istocie powtarza powszechną opinię o Hłasce – dziecinny i naiwnym naśladowcy Hemingway’a.

Powyższe uwagi o uzależnieniu autorów *Spornych postaci* od wcześniejszych opinii krytycznych w żadnym razie nie mogą być i nie są dyskredytujące, jeśli pamiętać o założonym odbiorcy serii. Chodzi mi tu raczej o przedstawienie strategii perswazyjnej obieranej często przez autorów, którzy, aby zademonstrować „sporność” swoich odczytań, muszą dystansować się wobec powszechnych sądów i interpretacji, a z drugiej strony – aby trafić do ucznia i studenta – odwoływać się do nich.

Zatem – z jednej strony różnorakie parafrazy i komentarze do istniejącego stanu wiedzy, z drugiej – wyprawy po nowy sens i zakrytą dotąd tajemnicę. Wyprawy, które przynoszą przekonującą syntezę, jak w przypadku *Układów Marka Nowakowskiego* pióra Zbigniewa Jarosińskiego; oraz wyprawy, które budzą pytania i wątpliwości, jak przywoływany wcześniej szkic Z. Ziątka *Pamięć przechowuje tylko obrazy. Tadeusz Borowski*. Interpretacja opowiadań obozowych Borowskiego w kontekście literatury świadectwa daje bowiem nieoczekiwane wyniki. Borowski jawi się wprawdzie jako „przekaziciel prawdy” (1, s. 35)

oraz „testamentariusz ginących” (1, s. 21), ale wartość jego pisarstwa zredukowana zostaje do „kilku oświecimskich opisów” (1, s. 44). Nie wiem, czy to efekt zamierzony. Wydaje się wszakże, iż interpretacje Drewnowskiego i Wenera, które Ziątek na początku odrzucił, dają bogatszy obraz prozy autora *Pożegnania z Marią*. Ziątek, na szczęście, nie unika paradoksów, dzięki którym jego interpretacja nabiera głębi. W jaki bowiem sposób Borowski daje swoje świadectwo? Otóż „za pomocą wyspekulowanej literackości”, gdyż to, co ma do powiedzenia, „nie daje się zawrzeć w opisie żadnego konkretnego wydarzenia” (1, s. 39). Oto więc, aby dać świadectwo prawdzie, trzeba być wyrafinowanym literacko. Prawda potrzebuje wysublimowanej fikcji, aby móc zaistnieć – szkoda, że Ziątek nie zatrzymuje się nad tym paradoksem. Być może okazałoby się wtedy, iż zatarcie granicy między dokumentem a literaturą okaże się korzystne dla literatury, a nie dla dokumentu. A Borowski daje świadectwo nie tyle prawdzie egzystencjalnego przeżycia, co prawdzie literatury. Choć to prawda równie okrutna.

**7. Jak pisać o literaturze współczesnej?** Wolno twierdzić, iż zadanie merytoryczne, to jest opisanie „sporności” danego autora, nie było jedynym ani też najważniejszym wyzwaniem stojącym przed autorami szkiców pomieszczonych w serii *Sporne postaci*. Zadaniem równie ważnym było uwolnienie się od maniery polonistycznej mowy uczonej, porzucenie idiomu uniwersyteckiego bez szkody dla wnikliwości przedstawianych analiz. Sądzę, iż próba ta w większości wypadków zakończyła się sukcesem.

Jak zatem należy pisać o literaturze współczesnej, aby trafić do uczniów, studentów i nauczycieli? Trzeba posługiwać się anegdotą, snuć domniemania i przypuszczenia. Nie podawać „gotowej wiedzy”, lecz odkrywać ją wraz z czytelnikiem lub choćby symulować proces takiego odkrywania. Odwoływać się do innych sztuk – fotografii, filmu fabularnego i dokumentalnego. Przechodzić od analizy tekstu do rozważań nad recepcją dzieła, od osobistych wspomnień i wyznań do historyczno-literackich uogólnień. Szukać własnego tonu, nie ukrywać wątpliwości oraz niepewności. Drażnić temat – lecz bez przesady; wybiegać ku szerszym kontekstom – lecz bez przytłaczania czytelnika erudycyjnym balastem. I wciąż trochę nie ufać temu, co potoczne, tak żeby nie ześlizgnąć się w banał i ryzykowne eksperymenty stylistyczne z językiem mówionym.

Wizja literatury polskiej, jaką uzyskuje czytelnik po lekturze trzech tomów serii *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, jest wizją narastającego sporu, ale sporu wraz z narastaniem tym umykającego. Jest wizją literatury złożonej z utworów pięknych i nieznanymi, cenio-

nych i przecenianych, staroświeckich i awangardowych. A nade wszystko utworów wobec siebie niewspółmiernych i budzących nieporównywalne kontrowersje. Można widzieć w tym zjawisku jakąś niezamierzoną analogię do tego, co na początku nazwałem postmodernistycznym poglądem na spór. Ale też analogię w pewnym sensie nieuchronną, bo pokazującą działanie ducha czasu.

Andrzej Skrendo

## Slawistyka we Włoszech

Książka *Slawistyka we Włoszech*<sup>1</sup> jest pracą zbiorową włoskich slawistów, wydaną przez Włoskie Ministerstwo Kultury. Zostało podsumowane w niej powojenne pięćdziesięciolecie studiów slawistycznych w Italii.

Bilans dotyczy osiągnięć naukowych i ich poziomu na tle podobnych badań prowadzonych na świecie. Szerszą recepcję kultury Słowian przez Włochów potraktowano drugoplanowo, dlatego też książka ta różni się nieco od niżej omawianego tomu *Literatura polska w dzisiejszych Włoszech. Ślady obecności*<sup>2</sup>.

Slawistyka, jako pole badań i przedmiot wykładany na wyższych uczelniach, została odkryta przez Włoskich humanistów stosunkowo późno. Literatura narodów słowiańskich zainteresowała włoskich uczonych pod koniec ubiegłego wieku. Domenico Ciampoli, pisarz i erudyta, wydał wówczas dwa tomiki o charakterze syntetyczno-przeglądowym, których poszczególne rozdziały poświęcił twórczości literackiej Bułgarów, Serbochorwatów, Polaków i Czechów. Na przełomie XIX i XX wieku w Istituto Orientale w Neapolu zainicjowano lektoryaty języków słowiańskich, a omówienie literatur tego obszaru znalazło się w *Storia Universale della Letteratura* autorstwa Angela De Gubernatis.

Status odrębnej dziedziny badań zyskała slawistyka we Włoszech w latach 1915-1918. Najbardziej zasłużonym popularyzatorem i badaczem literatur słowiańskich jest Giovanni Maver (od 1921 roku kierownik katedry filologii słowiańskiej w Padwie, od 1930, następca Romana

<sup>1</sup> *La slavistica in Italia: cinquant'anni di studio (1940-1990)* a cura di R. Picchio [...] [*Slawistyka we Włoszech. Pięćdziesiąt lat studiów (1940-1990)*], Roma 1994.

<sup>2</sup> *La Letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza* a cura di P. Marchesani [*Literatura polska w dzisiejszych Włoszech. Ślady obecności*] Roma 1994. (Collona di filologia a letterature slave 3.).