

Małgorzata Szumna

"Krytyka spod znaku Baader-Meinhof" : strategia krytyczna Andrzeja Falkiewicza

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (132), 224-237

2011

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Opinie

Małgorzata SZUMNA

„Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”. Strategia krytyczna Andrzeja Falkiewicza

...podnieść wymagania stawiane wrażliwości odbiorcy i wprowadzić go w sytuację niewygodną, co najmniej kłopotliwą.

Andrzej Falkiewicz

José Ortega y Gasset w pochodzącym z 1906 roku szkicu *Krytyka barbarzyńska* pisał:

Ruchrat z Oberwesel, niemiecki teolog z XV wieku twierdził, iż św. Piotr wymyślił Wielki Post po to, by stworzyć większe zapotrzebowanie na łowione przez siebie ryby. Nie myślcie jednak, że moja pochwała oportunistycznego barbarzyństwa ma być jedynie usprawiedliwieniem mego podejścia do krytyki. Jakież ono jest? Dla nowozelandzkich Maorysów najważniejszą cechą książki jest to, że można ją otworzyć i zamknąć, dlatego też nazywa się ona u nich „muszlą”. Wydaje mi się, że ten nowozelandzki punkt widzenia [...] mógłby się okazać bardzo płodny i trafny w krytyce literackiej. Tak samo jak jedyną wartością muszli jest jej smakowita zawartość, którą po zjedzeniu trawimy, tak samo książka interesuje mnie o tyle tylko, o ile jej treść pozostaje we mnie, przechodząc do mojej krwi i trafiając do serca. Cóż mnie może obchodzić książka, po przeczytaniu której nic we mnie nie pozostaje? Cóż mogą mieć dla mnie za wartość wszystkie te „przewzyciężone trudności”, cała doskonałość warsztatu i wyszukana sztuczność, jeśli nie trafia do mnie, a nie jestem przecież żadnym sztucznym tworem, lecz żywym czytelnikiem?¹

¹ J. Ortega y Gasset *Krytyka barbarzyńska*, w: tegoż *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980 s. 32-33.

Szumna „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”

Czytając Ortegę dziś, dostrzec możemy w tym swoistym manifeście przede wszystkim pocziwy urok czegoś z lekka staromodnego, nie tak bowiem się dziś myśli o krytyce. Serce krytyka? A cóż to takiego? Krytyk jako „żywy czytelnik”? Jeśli już, to tylko w roli pewnej retorycznej figury, poddawanej gwałtownej dyskusji; figury, o której losach najpełniej zaświadczyć mogą kontrowersje sformułowane na marginesie krytycznoliterackich wyznań Dariusza Nowackiego, zebranych potem w tomie *Zawód: czytelnik*. Inne, co oczywiste, rządzą dziś krytyką opozycje, inne stoją przed nią wyzwania². „Krytyka barbarzyńska” – w takim wydaniu, jakie postulował Ortega – wydawać się nam może co najwyżej nieszkodliwą fanaberią, pewnym kaprysem, który odejść musi do lamusa. Gdzie tu miejsce na prostoduszną lekturę, gdzie przestrzeń na pełen furii okrzyk: „Ach, furda z warsztatem, liczy się siła oddziaływania”? Krytyka prymitywistyczna? Taka, która na plan pierwszy wysuwa to, co się w krytyku dzieje, która ma śmiałość nazywania pewnych stanów jego duszy – niemodna jest z zasady, można powiedzieć, że stoi w cieniu podejrzania. Opowiadać się za nią – to skazywać się na banicję z krytycznoliterackiego salonu, to stawiać się w pozycji buntownika i anarchisty, który w przewrotny sposób aktualizuje tendencje dawno już przebrzmiałe.

Cóż jednak się stanie, jaka będzie tego procesu konsekwencja, gdy potraktujemy myśl Ortegi zupełnie serio, gdy na bok odłożymy uspokajające przekonanie o tym, że to tylko bezpieczna ramota, słowem – gdy się w radykalizm tego projektu krytycznego (przy wszystkich jego mieliznach, łatwych do wypunktowania) uczciwie wczytamy? Czy w ogóle można sobie wyobrazić skuteczne nawiązanie do tych postulatów, nawiązanie, które nie ugrzęźnie w pokusie lektury naiwnej i nie będzie tylko bezwolną próbą reaktywacji? Myślę, że Andrzej Falkiewicz pod tym Ortegowskim widzeniem krytyki gotów byłby się w wielu miejscach podpisać. Falkiewicz, *enfant terrible* polskiej krytyki, jest bowiem w pewnym przynajmniej sensie kontynuatorem tej linii myślenia. Kontynuatorem jednak idącym drogą własną, często dość przy tym pokrętną i wyboistą. Następcą, który odrabia pewną lekcję w nowych okolicznościach, mających daleko idące konsekwencje dla kształtu jego pisarstwa.

Wydawałoby się, że współczesny odbiorca przyzwyczajony jest do amorficzności krytyki, do tego, że nader często staje się ona swego rodzaju targowiskiem próżności, na którym handluje się nie tylko opiniami o literaturze, ale i gdzie ciągle bierze się udział w swoistym pojedynku na miny. Krytyka jest obszarem – że przypomnę prawdy oczywiste – w którym reguły gry bywają zmienne, celny argument może zostać podważony rzutkim i finezyjnym konceptem, intelekt zмага się ze sprawnością pióra, a krytyk nie ustaje w wysiłku, by przyciągnąć i zatrzymać uwa-

² Nie wydaje mi się tu celowe wymienianie tych różnic, dobrym wprowadzeniem do tego, jak się dziś myśli o krytyce, mogą być przynajmniej dwie pozycje: wstęp pióra Dariusza Nowackiego i Krzysztofa Uniłowskiego do antologii *Była sobie krytyka. Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych* (Katowice 2003) oraz książka *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem* (red. D. Kozicka i T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007).

Opinie

gę czytelnika. Badacze gatunku próbują za krytyką nadażyć, katalogują formy, w których może się ona przejawiać, wymieniają, szufladkują. Tak naprawdę jednak wobec pewnych krytycznoliterackich zjawisk pozostają bezradni. Zarówno historyk krytyki, jak i zwykły czytelnik, ma z Falkiewiczem nieustanny kłopot, wzrastający z książki na książkę. Ponawia więc wciąż te same pytania: jak poradzić sobie z przenikaniem się form, nakładaniem ich na siebie nawzajem, z celowym i prowokacyjnym mieszaniem porządków i dykcji, z ostentacyjnym wprowadzaniem jawnego bełkotu, jak wchłonąć i sklasyfikować język mistyki używany do opisu dzieła literackiego? Jak wreszcie można wypolerować wysuwaną na plan pierwszy chropowatość, kiedy minimalna wrażliwość mówi nam, że to w tym, co szorstkie i kostropate szukać należy wartości i oryginalności tego sposobu lektury?

Falkiewicz niczego odbiorcy nie ułatwia. Można by do niego zastosować formułę, w której kiedyś Andrzej Drawicz próbował zamknąć Chlebnikowa, który miał pisać „tak, jak mówi ktoś, kto ma cały czas głowę zaprzątniętą większymi od formułowanych myślami, więc steruje słowami nieprecyzyjnie, czasem mylnie, z wahaniem, [...] z wewnętrzną niezbornością frazy, z nagłymi pauzami, zawieszaniem głosu, urwaniami – gdy myśli już całkiem zakłócają kontrolę nad słowami”³. Jako krytyk, Falkiewicz w pełni świadomie we własnych interpretacjach na drugi plan spycha problem formy, nie interesuje go odpowiedź na pytanie o to, jak coś jest zrobione. Falkiewicz-krytyk jednocześnie jednak – bogatszy od Ortegi o doświadczenia literatury XX wieku, zwłaszcza tej o proveniencji awangardowej, która podstawowym jest przedmiotem jego namysłu – bezlitosną prowadzi z odbiorcą grę: przebicie się do jego odczytań wymaga wszakże przewyciężenia i rozszyfrowania formy, w którą świadomie analizy te zostały ubrane. Zabieg ten – przeniesienie akcentu na światopogląd pisarza przy całkowitym nieraz lekceważeniu tego, co można by nazwać literackością dzieła oraz wyrafinowane własne zabawy z kształtem wypowiedzi, nakazujące się nad tym, jak to jest skonstruowane, w lekturze zatrzymać – to zarazem jeden z podstawowych wyznaczników tego modelu uprawiania krytyki, ale i stała przy tym kość niezgody w polemikach z literaturoznawcami, krzywiącymi się i ostrożnie odnoszącymi do takiego postępowania.

Dobłą ilustracją tej nieufności mogą być uwagi Jerzego Jarzębskiego, który w obszernym eseju krytycznym pochylał się nad *Polskim kosmosem. Dziesięcioma esejami przy Gombrowiczu* – a więc nad tomem, który i tak uznać by jeszcze trzeba za najbardziej konwencjonalną z wypowiedzi Falkiewicza. Podejrzliwie odnosił się więc recenzent do tego, co nazywał „dziwacznością stylu”, zaskakiwany był tym, jak konstruowane jest „ja mówiące”, nie budziła w nim entuzjazmu „chwijność kategorii podmiotu w tekście Falkiewicza”, chociaż jednocześnie bardzo precyzyjnie i jasno potrafił on uchwycić i uzasadnić jej istnienie. Jarzębski w tym szkicu pozostawał czytelnikiem wnikliwym, ale nie wpisywał się w taką koncepcję odbiorcy, jakiej domagał się autor *Fragmentów o polskiej literaturze*; nade wszystko

³ A. Drawicz *Chlebnikow, Mundi Constructor*, w: tegoż *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1974, s. 29.

Szumna „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”

bowiem był w stanie sformułować i dobitnie powiedzieć, co mu się w tym czytaniu Gombrowicza nie podoba. Pisał więc, podsumowując jeden z elementów wywodu Falkiewicza:

To prawda, że Gombrowiczowska konstrukcja artystyczna obudowuje, czy nawet maskuje, metafizyczną „dziurę”, ale Falkiewiczowi jak gdyby zbyt spieszo do tej nagiej prawdy: rozmontowując rusztowania, na których rozpięty jest fantazmat pisarza, demaskując grę, naraża się na zarzut, że oto przegryzł się „na wylot” i nie pozostało mu w wyniku nic godnego uwagi. Może więc trzeba z pokorą opisywać struktury – językowe, fabularne, itd. – w ramach każdego z utworów-światów Gombrowicza z osobna, zając się syntagmatyką jego myślenia – zamiast rekonstruować paradygmaty, algorytmy strategiczne ufundowane na pustce i odsyłające do niej mocą nieubłaganej logiki.⁴

Zarzut ten – ucieczki od niespiesznej analizy na rzecz bezceremonialnego przechodzenia do sedna – można uogólnić i uznać za podstawowe zastrzeżenie, jakie wysuwają krytycy akademicy wobec sposobu lektury Falkiewicza.

„Barbarzyńskość” tej krytyki na czym innym się jednak zasadza niż u Ortegi y Gasseta: o nie, nie ma tu miejsca na prostą ekspresję, to nie jest świat niezapośredniczonych wzruszeń. Nie bez powodu użyłam wcześniej określenia „krytyka prymitywistyczna” – u Falkiewicza wszystko jest na pozór grubo ociosane, toporne, zawsze jakby niedokończone. Smakowita zawartość muszli, która tak kusila Ortegę, dla Falkiewicza nie jest czymś, co można by w spokoju trawić – jego krytyką rządzić będą pojęcia zdecydowanie bardziej zbrutalizowane.

Pisze on:

Ja zaś jestem. Dla czytelnika tych (niekiedy błahych, niekiedy dziwacznych i drastycznych) zapisów jedna sprawa nie ulega wątpliwości: wszystkie one dzieją się w duszy i ciele autora. Owszem, czytelnik może wątpić, czy autor rzeczywiście to przeżył bądź „prze-czuł” [...] – ale wie, że miejsce akcji *ta ście*: jest jednoznacznie określone. [...]

Tylko więc sobą mogę weryfikować Objawienie; i tylko sobą – dzieła pisarskie do których przystępuję jako krytyk; i tylko sobą – własne „powieści” i „protokóły”. Przynajmniej – staram się tak weryfikować.⁵

Falkiewicz łamie pewien model pisania o literaturze, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Model, który można by roboczo nazwać krytyką zdystansowaną: wyraźnie rozdzielający i wyznaczający odrębne miejsca podmiotowi krytycznemu, tekstowi, nad którym się on pochyla, wreszcie autorowi, który za tym tekstem stoi. Proponowany przez niego sposób lektury nie ma przy tym wiele wspólnego z pojawiającymi się od dawna sugestiami, które nakazywały odejście od czytania bezna-

⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z tekstu *Gombrowicz wobec nicości*, w: J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 118, 121 i 126-127; podkreślenia moje – M.Sz.

⁵ A. Falkiewicz *Takim ściegiem. zapisy z lat 1974-1976, przepisane w 1986, przeczytane w 2008*, Wrocław 2009, s. 226.

Opinie

miętnego. Z sugestiami, które wpisywałyby się w linię, do której przyznawał się w kilku miejscach między innymi Dariusz Nowacki, pisząc:

„najlepiej i najpełniej przemawia do mnie rozumienie krytyki literackiej opisane erotycznymi metaforami – to romans z tekstem (Błoński), przygody człowieka książkowego (Balcerzan), rozkosz i przyjemność tekstu (Barthes) czy nawet to, co przebija ze zbanalizowanego frazeologizmu „obcowanie z książką (z czyjąś twórczością)”⁶.

U Falkiewicza niby podobnie: puentuje jeden z zapisków w *Takim ściegiem* kulawym aforyzmem: „Zachować do świata erotyczny stosunek – to jedyne co musi artysta”⁷. Z tej prostoliniowości czytania, do której nawiązywał Nowacki, drwił już jednak Krzysztof Uniłowski, wypominając: „Doskonale! Romans, schadzka, czułe *tête-à-tête*, ale... na widoku publicznym! Przed oczami moich czytelników! [...] Migdalisz się z literaturą, ale tak, żeby cię inni słyszeli (widzieli)? [...] Ha, więc to taka skromność, co próżność ukrywa!...”⁸. U Falkiewicza wszystko nagle traci na niewinności, staje się na swój sposób bezwstydne. Komentując jeden z zabiegów redakcyjnych dokonywany na którymś z własnych tekstów, dodaje: „w ten sposób będę miał jeden pornoesej i jeden esej porno”⁹. Kategoria „pornoeseju” wydaje się całkiem użytecznym narzędziem interpretacyjnym, pozwalającym na wgryzienie się w tę twórczość. Jakby to bowiem banalnie nie brzmiało, krytykę Falkiewicza można podsumować prostym: zapisane na ciele, a nawet – wpisane w ciało, wreszcie – także pisane ciałem¹⁰. Drgnienia duszy? Serce krytyka? Skądże. Krytyka bebeczami pisana¹¹, w dosłownym sensie krytyka żarłoczna; krytyka, będąca

⁶ Cyt. za wstępem Nowackiego i Uniłowskiego do wspomnianej już antologii *Była sobie krytyka* (s. 19), ale są to słowa, które są także jego deklaracją w *Zawodzie*.

⁷ Tamże, s. 106.

⁸ K. Uniłowski *Dariusz zawodowiec*, w: tegoż *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i i krytyce literackiej*, Kraków 2002, s. 259.

⁹ A. Falkiewicz *Takim...*, s. 106.

¹⁰ Za przewrotny komentarz do tej opinii można uznać uwagę, którą podzielił się Falkiewicz w rozmowie z Jarosławem Borowcem: „Przychodzi pan do mnie dlatego, że jestem autorem kilkunastu książek napisanych w ciągu pięćdziesięciu lat. Zacząłem pisać, chociaż od początku było to zajęcie trudne, a potem pisałem dlatego, że nie umiałem nie pisać. Pisząc, czułem się fizycznie lepiej, niż nie pisząc. Każda napisana książka to strata kilku lub kilkunastu kilogramów ciała. Po czym przybierałem na wadze, ale fizycznie czułem się gorzej. Dobrze samopoczucie wracało, gdy wpisywałem się w następną książkę. Tak literatura stała się częścią mnie. Nieodzownym składnikiem mojej przemiany materii, równie ważnym jak białko i kalorie” (J. Borowiec *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 124).

¹¹ Ten stosunek Falkiewicza do ciała wpisywałby się w szerszy proces, który w sposób następujący podsumowywała Anna Łebkowska: „[...] we współczesnym dyskursie kulturowym podział na to, co cielesne, i to, co duchowe, uległ zdecydowanej

Szumna „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”

zapisem owego procesu trawienia, który tak subtelnie zasygnalizował Ortega. Notuje Falkiewicz:

Uparcie zajęty niepokojem usytuowanym w mięsie... u mnie innymi drogami to chadza. Inne niebezpieczeństwa nasze widzę (jeśli widzę), inne mam argumenty (jeśli mam), jestem kimś innym (jeśli jestem), nie mam ani czasu, ani uwagi, żeby tak jak oni patrzeć. [...] Dla świata mam gotowy język, odziedziczyłem go. Dla mojego mięsa jeszcze nie znalazłem języka.¹²

To sobąpisanie, wygrywanie siebie i własnych słabości, staje się poszukiwaniem języka dla tego mięsa; próby jego odnalezienia są centralnym problemem krytyki Falkiewicza.

Kładę na to nacisk, gdyż może w tym punkcie najłatwiej można uchwycić zasadniczą różnicę zachodzącą między sposobem myślenia o krytyce Falkiewicza a bardziej konwencjonalnymi ujęciami: wypowiedź krytyczna w tym wydaniu zawsze będzie formą autobiografii. Stwierdzeniu temu trzeba nadać odpowiednią ostrość: nie chodzi tu bowiem o autoportret formułowany gdzieś na marginesie, o dyskretną rekonstrukcję dokonywaną na podstawie kolejnych recenzji, pozwalającą nam naiwnie przypuszczać, że oto gdzieś tam mignął nam autor¹³. Krytyka

przemianie. Podział ten dotychczas [...] opierał się na relacji między tym, co zewnętrzne, i tym, co wewnętrzne, zaś obecnie traktowany jest jako wielostopniowe doświadczanie świata, w ramach którego posiadanie ciała współgra z byciem ciałem. Odmiany współczesnych nam praktyk odtwarzania inności łączą się raczej z ujawnianiem doświadczaniem cielesności lektury aniżeli z mistycznym zjednoczeniem” (A. Lebkowska *Kategoria empatii we współczesnym dyskursie literaturoznawczym*, w: tejsze *Empatia. O literackich narracjach przetomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 211-212).

¹² A. Falkiewicz *Takim...*, s. 83.

¹³ Mam tu na myśli przykładowo takie próby zdefiniowania wysiłku krytyka, które starają się jego lekturę wpisać w jakąś autobiografię czytelnika, „historię czytania”. Podejmował je chociażby Dariusz Nowacki, pisząc o dwóch książkach Jerzego Jarzębskiego – o *Apetycie na Przemianę* i *Pożegnaniu z emigracją*. W pierwszej recenzji mówi: „*Apetyt...* można czytać jako historię czytania, i to takiego czytania, w którym jak w zwierciadle przegląda się czytelnik [Jerzy Jarzębski]. Tak naprawdę bowiem Jarzębski pyta o to, czego dowiedział się o sobie czytającym. Udało mu się tym samym dotrzeć do najgłębszego sensu lektury, sensu, który uwalnia od naiwnej kwestii: czego dowiedziałem się z przeczytanych książek? Krytyk powiada: «Najważniejsze są [...] w tym tomie krytyczne lektury» (s. 11) – i ja mu wierzę. Ufam także w głęboki sens następującego zdania: «wcześniejszych (poglądów – D.N.) nie chcę się wyrzekać, stanowią bowiem takie samo świadectwo czasu, jak powstająca wtedy literatura» (s. 12). A nietuzinkowy sens tej deklaracji na tym polega, że nie ma powodów, by krytyk rezygnował z własnej podmiotowości; wyraża on siebie nie poprzez zawłaszczanie komentowanych utworów, nie przez budzącą zażenowanie wyznawczość (względnie gwałtowną niechęć), lecz przez opowieść – historię swojego czytania” (D. Nowacki *Apetyt na eksperta*, „Znak” 1998 nr 3 (514).

Opinie

Falkiewicza jest krytyką ekshibicjonistyczną, demonstracyjnie egocentryczną i wywrotową: podważa samą siebie i sam tradycyjny sens uprawiania krytyki stawia pod znakiem zapytania. Falkiewicz nie godzi się na rolę dyskretnego komentatora, to siebie – nie omawianego pisarza – stawia w centrum uwagi. Jego krytyczne zapiski są próbą uchwycenia przemian i dynamiki podmiotu, zawsze jednak – podmiotu krytycznego. Akt lektury – rozumiany jak akt pewnego intelektualnego kanibalizmu – również nie jest statyczny. Pisze się wszakże nie tylko o tych, jak u Ortegi, których twórczość się przeżyło, ale i nade wszystko o tych, których się dosłownie przeżyło. Których wprowadziło się do własnego organizmu, zinternalizowało. Falkiewicz wywraca na nice banalność stwierdzenia o wchodzeniu w cudzą skórę: jego rozumienie krytyki równoznaczne jest z podszywaniem się¹⁴, wpisywaniem w analizowanego autora poglądów własnych, których nie mamy odwagi wyrazić samemu, z niwelowaniem granicy między tym, co swoje i obce. Czytanie tym samym staje się zawsze współmyśleniem.

Czytając – pisał Cesare Pavese – nie szukamy nowych idei, lecz myśli przez nas kiedyś myślanych, które na czytanej stronie uzyskują pieczęć potwierdzenia. Uderzają nas u innych słowa rozbrzmiewające w strefie już naszej, której sprawami już żyjemy; wprawiając ją w wibrowanie, pozwalają nam pochwycić powstające wewnątrz nas zawiązki czegoś nowego.¹⁵

Oryginalne jest więc nie tyle podejście, co jego konsekwencje dla tekstów. U Falkiewicza czytelnik nieustannie stawiany jest w sytuacji podglądacza, który uczestniczy w tym, co najbardziej intymne; który świadkiem jest tego, jak myśl cudza staje się integralnym elementem własnego naszego światopoglądu. Cały ten proces wpisywania i przepisywania, dwie – obok cielesności – kluczowe kategorie dla myślenia o krytyce Falkiewicza, rozgrywa się na jego oczach, ba!, rozgrywać się musi, tak jakby to dopiero obecność obserwatora pozwalała na zwieńczenie całości sukcesem.

Marek Bieńczyk pisał kiedyś w *Melancholii* o „manii kryptocytatu i cytatu, który jest okrężnym, paradoksalnie może najbardziej intymnym sposobem osobistej

Korzystam z wersji internetowej – http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IL/rec_apetyt_na.html – dostęp 18.06.2010). W wypadku Falkiewicza chodzi o zupełnie inny model autobiograficzności, taki, w którym ślady lektury – zasadniczo przekształcające podmiot – przemieszane są z innymi tekstami, bardzo zróżnicowanymi gatunkowo, w tym również z wypowiedziami *sensu stricto* wspomnieniowymi. To nigdy nie jest czysta krytyka, ba!, to krytyka, która z czasem swoją „krytyczność” coraz bardziej zaciera czy zanieczyszcza, testując nieustannie cierpliwość odbiorcy. Czytanie krytyki Falkiewicza jednak poza tym porządkiem autobiograficznym – tj. takim, który przyznaje prymat temu, co chce nam on o sobie samym powiedzieć – wydaje się dość jałowe.

¹⁴ A. Falkiewicz *Takim...*, s. 125.

¹⁵ C. Pavese *Rzemiosło życia. Dziennik 1935-1950*, przeł. A. Dukanović, Warszawa 1972, s. 196.

Szumna „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”

ekspresji”¹⁶. U Falkiewicza często – zwłaszcza we wcześniejszych tekstach – nie sposób powiedzieć, gdzie kończy się myśl własna i zaczyna już myśl obca, gdzie jeszcze nadal mamy do czynienia z (krypto?) cytatem, a gdzie już z komentarzem. Ta piętrzona „cudzosłowność”, piętrząca dodatkowe utrudnienia przed odbiorcą, jest kolejnym dowodem na polemikę Falkiewicza z tradycyjnym modelem uprawiania krytyki, w której komentatorowi przypisuje się rolę pośrednika między autorem a czytelnikiem. Tymczasem on mówi otwarcie:

[...] kontestować kontestujących, dyskutować z dyskutującymi wybierając co słabsze punkty ich sprzeciwu, pod każdą ich rację podkładając własną niewygodną wobec tamtej kontrrację, wypełniając ofiarnie luki ich przewodu myślowego, ale bez nadziei na wdzięczność i zagrobowe przetrwanie? [...] To [...] najbardziej zgodne z moim wrednym temperamentem, z mężnie-tchórzliwą naturą solisty. Solisty wobec chóru, solisty psującego chóralski śpiew chóru – i tym od chóru zależnego.¹⁷

Szkice Falkiewicza są w takim razie przede wszystkim formą wprowadzenia w samego Falkiewicza, za co bierze on zresztą pełną odpowiedzialność. Chcecie Gombrowicza? – zdaje się mówić – to czytajcie samego Gombrowicza. Z tych interpretacji nie sposób wyprzeżować głosu mówiącego.

Pytanie, na ile ten model uprawiania krytyki faktycznie jest czymś odmiennym od metod istniejących, na ile zaś zachłysnąć można się jego domniemaną oryginalnością, wynikającą nade wszystko z tego, że jako głos anarchisty stara się nam ją sprzedać sam autor?

Lektura z pozoru Falkiewiczowi mało życzliwa mogłaby dążyć do pokazania, w jaki sposób próbuje on reanimować truchło krytyki impresjonistycznej¹⁸, zepchniętej w obecnej praktyce na margines życia literackiego i przypisywanej raczej wypowiedziom nieprofesjonalnym. Podobieństwo to jednak jest, jak sądzę, czysto powierzchowne i tylko z pozoru do opisu twórczości krytycznej Falkiewicza z powodzeniem można by zastosować obszernie fragmenty rozważań Michała Głowińskiego, rzetelnie analizującego wyznaczniki tego typu dyskursu krytycznego¹⁹. Praktyka Falkiewicza pokazuje raczej – jeśli już trzymać się tego punktu odniesienia – w jaki sposób można przewyciężyć pewne aporie krytyki impresjonistycznej – z tego, co było wobec niej podstawowymi zarzutami, czyniąc atut²⁰.

¹⁶ M. Bieńczyk *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 38.

¹⁷ A. Falkiewicz *Takim...*, s. 209.

¹⁸ Przywoływanie w tym kontekście akurat jednej z form właściwych przede wszystkim krytyce młodopolskiej nie jest badawczym kaprysem, w tę stronę kierują notowane na marginesie uwagi i sugestie samego Falkiewicza, dla którego ten wczesny modernizm jest ważnym punktem odniesienia. Por. np. *Wybrane z ognia*, w: tegoż *Znalezione*, Wrocław 2009, s. 29.

¹⁹ Zob. M. Głowiński *Od impresjonizmu do hermeneutyki*, w: tegoż *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 62-96.

²⁰ Zarzuty te rekonstruuje przede wszystkim na podstawie fragmentów poświęconych dyskusji nad krytyką impresjonistyczną oraz granicami krytyki w książce Dariusza

Opinie

Jak sądzę jednak, na użytek tego tekstu, bardziej owocne od pokazania tych zbieżności będzie przedstawienie punktów, w których Falkiewicz zdaje się z ograniczeń tych wyłamywać.

Wielokrotnie zarzucano zwolennikom tego typu krytyki, że ich przywiązanie do tej metody wynikiem jest braku stałego systemu estetycznego, który stać by się mógł dla nich trwałym punktem odniesienia. Ten deficyt owocować miał pograżaniem się w nader swobodnych dywagacjach, notowaniem odczuć nazbyt subiektywnych i niemożliwych do jakiegokolwiek zweryfikowania. Falkiewicz zarzut ten przełamuje – cała jego krytyka wynika z pewnego niezwykle konsekwentnego pomysłu na to, jaka ma być literatura. W mającym charakter manifestu tekście zatytułowanym *Literatura* właśnie – pochodzącym z roku 1961, ale „przepisanym” w wydany w zeszłym roku tomie *Znalezione*, Falkiewicz stawia sprawę ostro:

„Jest dla siebie jednocześnie polem swojej bitwy, widownią swojej przegranej i mauzoleum własnej klęski”. Te słowa pochodzą z myśliwskiej noweli Faulknera, lecz mówią o polowaniu trudniejszym. Są definicją literatury. [...] Bo jest tylko jeden problem literatury warty uwagi i zachodu, jeden problem serio: żeby słowo stało się ciałem. Słowo musi dążyć do spełnienia, to jego naturalny kierunek.²¹

Po czym dodaje dalej:

Nie mówię tutaj o łamaniu literackich konwencji – myślę o literaturze, która złamie regułę gry.

Ona musi znaleźć albo stworzyć taki sposób unerwienia tekstu, by do końca siebie nie dookreślając (więc nie zamykając siebie w żadnej historycznie zmiennej prawdzie) – potrafiła wzniecić niepokój – wprowadzała w wibrację psychikę odbiorcy – potęgowała jej naturalną zdolność kojarzenia.

Problem tkwi tylko w udzieleniu wibracji: myśl czytelnika, wypełniona treścią własną i intymną, musi biec po tych samych lukach skojarzeń, co myśl autora w momencie pisania. (Można też powiedzieć inaczej: problem tkwi we wpojeniu przekonania, że „tak już przedtem samemu się myślało”).

Właśnie to – posłużyć się umysłem czytelnika, sprawić, by ten odnalazł w sobie «decyzje własne» i sformułował je. Właśnie to – przerzucić sztukę w mechanizmy psychiczne odbiorcy. Umieścić tezę poza książką, poezję poza wierszem; wytrącić literaturę z warstwy słowa. Wedrzeć się w tę sferę, gdzie w umyśle człowieka rodzi się abstrakcja – w tę ponadabstrakcyjną sferę, gdzie myśl będzie wiecznie się odnawiać.

Myślę o literaturze programowo niedowcipnej. Proponuję, by zrezygnowała z fabularnych konstrukcji, z groteski i ironii. Jeśli chce trwać i być wielką, musi sobie znaleźć albo stworzyć takie „ponad”, taką sferę, z której będzie mogła razić bezkarnie we wszystkie dziedziny życia, a gdzie sama pozostanie nietykalna.²²

Skórczewskiego *Spory o krytykę literacką w dwudziestolecu międzywojennym* (Kraków 2002). Najważniejsze są dla mnie jego rozważania zamieszczone w rozdziale *Krytyka sztuki – czy sztuka? Sporów granicznych biegun drugi* (s. 97-145).

²¹ A. Falkiewicz *Literatura*, w: tegoż *Znalezione*, s. 83.

²² Tamże, s. 88-89.

Szumna „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”

To, jak Falkiewicz myśli o literaturze, wykracza więc daleko poza zwykłe wobec niej oczekiwania. Niewątpliwie najważniejszym aspektem tego manifestu nie jest programowe nawoływanie do rezygnacji z ironii – na rzecz obrony wzniosłości – lecz tak radykalne położenie nacisku na tym, by literatura stawała się swoistym narzędziem manipulacji umysłem czytelnika; by odrywała się od samej tylko czystszej literackości (która Falkiewicz – zgodnie z całą jego koncepcją – i tutaj nie-specjalnie interesuje), a sprawdzała się i była sprawdzana w każdym akcie lektury. Potwierdzeniem jej byłaby zdolność reakcji odpowiedniego odbiorcy, który dopiero samym sobą gwarantowałby tak naprawdę jej jakość.

Nietrudno zauważyć, że opinia ta jednocześnie głosem jest i autokomentarzem do praktyki krytycznej samego Falkiewicza. Aktualizuje on tym samym pewien spór, który dziś stracił już chyba na atrakcyjności – o relację między literaturą a krytyką, o to, na ile krytyka sama jest literaturą. Ten moment interesuje mnie u Falkiewicza może najbardziej: cała moja bowiem refleksja zbudowana jest na inspiracji zaczerpniętej z jednego tematu wyraźnie przed laty zasugerowanego przez Włodzimierza Boleckiego, pokazującego rozdzźwięk zachodzący między konstruowaniem nowego modelu literatury w projektach awangardowych dwudziestolecia a brakiem odpowiedniego języka krytycznego, który pozwalałby na uchwycenie tego, co w tych tekstach ważne i istotne²³. Radykalizm Falkiewicza jest – taka byłaby moja intuicja – wyciągnięciem pewnych konsekwencji z tej krytycznej bezradności, która kazała się autorom zapętlać w formy tak karkołomne, jak przywołane przez Boleckiego z nutką ironii poematy krytyczne. Falkiewicz problem ten podejmuje: krytyka postawangardowa – zdaje się mówić – nie może się posługiwać poprzednimi językami, nie może ich bezrefleksyjnie powtarzać. Znaleźć musi dla siebie nową formułę: zarówno formalną²⁴, jak i tę związaną z samą autokreacją podmiotu krytycznego. Skoro zmienił się język literatury, to i musi ulec zmianie język krytyki. I nie może to być zmiana kosmetyczna.

Michał Głowiński, zastanawiając się nad problemem intertekstualności w krytyce młodopolskiej, pokazywał, jak funkcjonowała ona w impresjonizmie:

Sprowadzając je [założenia] do postaci najbardziej uproszczonej powiedzieć można, iż w jego [dyskursu krytycznego] obrębie istniały jakby dwie oddzielne sfery: dzieło literackie i podmiot krytyczny, który w ten czy inny sposób na nie reagował i te swoje reakcje podawał do publicznej wiadomości. Obydwie sfery niemal się nie przenikały, były w dużej mierze autonomiczne. Krytyk mówił swobodnie o swoich wrażeniach i reakcjach, mówił od siebie, w swoim języku, całkowicie niezależnym od języka dzieła. [...] W tego typu dyskursie „ja” krytyczne jest jawne, nie kryje się za scjentystycznymi analizami i uogólnieniami, ale też nie kwestionuje w niczym autonomii omawianego dzieła, mówi,

²³ Chodzi mi tu przede wszystkim o uwagi sformułowane w rozdziale „*Powieść-worek*”. *Miciński, Jaworski, Witkacy* z książki Boleckiego *Poetycki model prozy w dwudziestolecie międzywojennym. Witkacy – Gombrowicz – Schulz* (Kraków 1996, s. 27-56).

²⁴ Osobną kwestią, nad którą należałoby się pochylić, jest przeanalizowanie tego, z jakiej racji Falkiewicz przyznaje prymat fragmentowi czy na przykład pamfletowi.

Opinie

czym ono dla niego jest, ale weń nie przenika. Jest to swojego rodzaju dyskurs krytyczny w pierwszej osobie, nieotwierający w zasadzie żadnych perspektyw dla praktyk intertekstualnych [...].²⁵

To właśnie w tym punkcie – w zasadniczej niezgodzie na zachowanie autonomii dzieła – tkwi podstawowa różnica między krytyką Falkiewicza a projektem krytyki impresjonistycznej. Skomplikowane strategie intertekstualne są podstawowym zabiegiem autora *Polskiego kosmosu*, najbardziej może użytecznym narzędziem pozwalającym mu na takie zbliżenie się do tekstu, jakiego szuka. Wychoǳą one przy tym daleko poza metody, którym uwagę w swoim szkicu poświęcał Głowiński, nie ograniczają się tylko do „mowy pozornie zależnej w krytyce”, są wchłanianiem i przekształcaniem języka autorów, o których się pisze i na wzór których organizuje się własny tekst krytyczny. Falkiewicz w daleko idący sposób przekształca koncepcję empatii, która zdaniem Głowińskiego jest jednym z podstawowych wyznaczników krytyki młodopolskiej, wykorzystuje ją we własnej praktyce, ale nadaje jej zupełnie już współczesny sens²⁶ – raz jeszcze akcent kładąc na sobie (jako tym, który tą kategorią się posługuje do zrozumienia innych), a nie na autorze (którego przy jej pomocy mógłby starać się zrozumieć). Wielostronne gry intertekstualne, naruszanie porządków, mieszanie form i obracanie wniwecz jakichkolwiek gotowych ustaleń spokrewnia pisarstwo krytyczne Falkiewicza w sposób oczywisty z innymi formami sylwicznymi i każe raz jeszcze zastanowić się nad tym, co krytykę raczej z literaturą spokrewnia niż od niej dzieli.

Falkiewicz z politowaniem najpewniej odniósłby się do jednego z najczęstszych zarzutów, które kierowano w stronę krytyki impresjonistycznej: o krytyku – pisano z pretensją – więcej się dowiadujemy z tych szkiców niż o tekście, o którym pisze. To, co dawniej wydawało się słabością, tu staje się punktem centralnym. Krytyka – w tradycyjnym swoim rozumieniu dość przez Falkiewicza sponiewierana – wybija się u niego jednocześnie na niepodległość i otrzymuje daleko idącą autonomię. Nie pełni już roli służebnej wobec literatury, zyskuje – choć nie wiem, czy to nie będzie określenie zbyt mocne – status w pewnym sensie równoległy. W modelu krytyki proponowanym przez Falkiewicza chodzi o swobodną i niczym nieskrępowaną manifestację krytycznego ja, które powstaje w ciągłym dialogu i agonii z tekstami. Literatura nie jest tu jednak strywalizowana czy tylko używana (jak mogliby żyć z nią ortodoksi), dla Falkiewicza – przypomnijmy jego manifest – ma sens o tyle tylko, o ile dosłownie nabiera cielesności, o ile trwale zmienia coś w odbiorcy.

Czytelnikowi zostaje tu bowiem przypisana rola specjalna – pozornie całkowicie lekceważony, wydaje się zdany na łaskę i niełaskę piszącego, który czasem tyl-

²⁵ M. Głowiński *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej*, w: tegoż *Ekspresja...*, s. 180.

²⁶ Współczesną ambiwalencję w wykorzystywaniu kategorii empatii w badaniach literaturoznawczych – w tym także w dyskursach krytycznym – omawia w przywoływanej już książce Anna Łebkowska. Por. teŹe *Empatia...*, zwłaszcza s. 24-31 (kontrowersje) i 207-213 (przyczyny uprzywilejowania empatii).

Szumna „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”

ko z przewrotną troską głaszcząc go po główce, wprowadzając zwroty do czytelnika rodem ze staroświeckiej powieści. Tak naprawdę jednak ostatecznie okazuje się, że miejsce mu wyznaczone jest wyjątkowe. Czytelnik u Falkiewicza – w swoim akcie lektury tekstu krytycznego – zdaje się powtarzać gest krytyka względem autora: to siebie samego utwierdzać ma w każdym kolejnym odczytaniu, siebie budować.

Dziś, w czasach łatwego czytelnictwa – pisze Falkiewicz – marzy mi się ten maksymalny stopień trudności stawiany czytelnikowi: za każdym razem – niekiedy dotyczyłoby to jednego zdania – musiałby rozstrzygać, czy ma do czynienia z wypowiedzią artystyczną, twórczością naukową, niewybrednym kawałem, manifestacją zboczenia seksualnego, wyjawem dewiacji umysłowej [...] czy jeszcze z czymś innym. Marzy mi się, że czytelnik, zrazu lekturą przestraszony, poczuje się pewniejszy – i sam spojrzy na siebie z szacunkiem.²⁷

Jednocześnie jednak wpisany on jest wciąż – o czym pamiętać należy – w koncepcję, w której to podmiot krytyczny odgrywa rolę główną.

Odczucie takie, że cały czas przebywam w kręgu własnej obsesji. Niemożność opowiedzenia, na czym by ta obsesja miała polegać. Może dopiero czytelnik sobie opowie? I w ten sposób dowie się, o czym miała być ta książka? A i ja dowiem się przy okazji. Więcej znaków zapytania niż kropek.²⁸

Rola jego jest podwójna: w akcie lektury konstytuuje siebie, ale i niejako w dopowiedzeniu tym dopiero konstruuje samego piszącego. W efekcie jego miejsce jest ambiwalentne i mieści się między dwoma porządkami: jego relacja z krytykiem zawsze będzie jednocześnie dialogiem, ale i nieustannym sporem. Obaj jednak skazani są na to, co Falkiewicz nazywa w którymś miejscu „radikalizmem liczby pojedynczej”.

Krzysztof Uniłowski, pisząc o powieści Falkiewicza *Ledwie mrok*, zwracał w swojej recenzji uwagę na to, w jak dużym stopniu wydaje się on dłużnikiem modernistów, których utopijne postulaty zdaje się dziś jeszcze na nowo aktualizować²⁹. Po lekturze tych tekstów czytelnik zostaje z dwiema co najmniej wątpliwościami. Zastanawia się, na ile skutecznym zabiegiem jest pisanie o literaturze, która wchłonięła w siebie język awangardy, przy pomocy zreinterpretowanej krytyki o rodowodzie jednak wczesnomodernistycznym³⁰? Przede wszystkim pyta jednak, na ile

²⁷ A. Falkiewicz *Komentarz-przedmowa. Widmo wyrazu*, w: tegoż *Znalezione*, s. 11.

²⁸ A. Falkiewicz *Płonące*, w: tegoż *Znalezione*, s. 24.

²⁹ K. Uniłowski *Modernizm poczty (Andrzej Falkiewicz)*, w: tegoż *Koloniści...*, s. 76-83.

³⁰ Godne uwagi w tym kontekście mogłoby być rozpatrzenie tego zwrotu krytyków ku modernizmowi w wymiarze pokoleniowym. Być może warto by zestawić Falkiewicza z Henrykiem Berezą, o którym pisał Zygmunt Ziątek: „Już samo ożenienie go z radykalną podmiotowością każe skojarzyć bunt krytyka przeciwko dotychczasowemu rozumieniu i używaniu literatury właśnie z buntem modernistycznym, a parę innych jeszcze trwałych wyobrażeń o powołaniu literatury potwierdza chyba słuszność tego skojarzenia. Bereza nigdy nie przestanie

Opinie

ten model krytyki – niezależnie od swoich inspiracji – mieści się jeszcze w jakichkolwiek konwencjach jej uprawiania? Co jest – pytamy, czytając Falkiewicza – sprawdzianem skuteczności krytyka? Czy miarą jego sukcesu jest stworzenie całościowego, koherentnego projektu krytycznego, który wykorzystuje w kolejnych swoich interpretacjach, każdą z nich naznaczającą tym samym wyrazistą sygnaturą; projektu na tyle jednak autonomicznego, że zawieszamy przy jego ocenie pytanie o trafność i zasadność literackich rozpoznań? Czy mieści się w granicach krytyki taka działalność, która – a i owszem – absolutyzuje literaturę, o tyle jednak tylko, o ile ta może stać się twórczym autokreacji; która odbiorcy przyznaje rolę uprzywilejowaną – pod tym wszakże warunkiem, że bez słowa sprzeciwu zgodzi się na wejście w rolę terminatora? Parafrazując Uniłowskiego, można powiedzieć, że to, co proponuje Falkiewicz, jest permanentną rewoltą przeciwko krytyce, która nie zgadza się na to, by być (tylko) krytyką. W ciągłym wysiłku przekraczania granic, domaga się stałego udziału czytelnika, ponawianych aktów współuczestnictwa. Wyczuwali to już pierwsi odbiorcy, w trafnej intuicji ujął to Jerzy Jarzębski:

Skoro Gombrowicz (Falkiewicz), niepełny, wychylony ku Innym – w nich poszukuje swojej kontynuacji, to również tekst utworu (literackiego, krytycznego) odkrywa przed nami swoją niezupełność, domaga się afirmacji lub zaprzeczenia, inicjuje i projektuje lekturę jako podtrzymanie gry.³¹

Czytanie Falkiewicza jest więc godzeniem się na grę według jego własnych reguł, na grę, która w dużej mierze unieważnia nasze obiekcje i każe zawierzyć temu, kto nam reguły te dyktuje. Falkiewicz jest krytykiem ubezwłasnowolniającym i zawłaszczającym w takim samym stopniu, w jakim narusza autonomię tekstu, ingeruje również w swobodę wyboru odbiorcy: można go w całości przyjąć bądź też w całości odrzucić, nie zostawia miejsca na wybory pośrednie. Nigdy przy tym nie pozwala zapomnieć o stwierdzeniu, które pojawia się w jednym z początkowych fragmentów *Takim ściegiem*: „Są piszący, którzy rozkochują w sobie czytelników – i ci zjadają ich jak kogel-mogel, po łyżeczce po łyżeczce, przed snem. Tak zjadany być nie chcę”³².

podkreślać, że przedmiotem zainteresowania prawdziwej literatury jest człowiek «wieczny», tożsamy mimo takich czy innych «społecznych przebrań», takich czy innych «historycznych kostiumów». Będzie kontaktowi ze sztuką [...] przypisywał zdolność usprawiedliwienia i odkupienia istnienia. Będzie literaturę uwznioślał, przypisując jej [...] możliwości podejmowania problemów, przede wszystkim moralnych, które przedtem rozwiązywała religia. O powołaniu i możliwościach literatury, zwłaszcza wobec ludzkich potrzeb, będzie zawsze pisał podniosłymi, «mocnymi», silnie nasyconymi emocjonalnie słowami i zdaniami” (Z. Ziątek *Misja odnowienia polskiej prozy (O krytyce Henryka Berezzy)*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald i T. Żukowski, Warszawa 2003, s. 295).

³¹ J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, s. 121-122.

³² A. Falkiewicz *Takim...*, s. 22.

Szumna „Krytyka spod znaku Baader-Meinhof”

Abstract

Małgorzata SZUMNA
Jagiellonian University (Kraków)

‘A Baader-Meinhof criticism’. Andrzej Falkiewicz’s critical strategy

The article deals with Andrzej Falkiewicz’s radical, post-avant-garde critical project. In his sequential books, Falkiewicz has been increasingly transgressing the traditional limits of literary criticism, forcing us to ask about its different formula. Ms. Szumna shows in what ways, owing to a different definition of the notion of empathy and making use of complicated intertextual games, Falkiewicz reinterprets a modernistic pattern of impressionistic criticism – and, above all, how he reestablishes the relations between the author, the critic, and the reader.