

Marta Bukowiecka

Antyliterackie, a więc literackie : o "Nikiformach" Edwarda Redlińskiego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (154), 326-353

2015

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.

Antyliterackie, a więc literackie. O *Nikiformach* Edwarda Redlińskiego

Marta Bukowiecka

N*ikiformy* Edwarda Redlińskiego to utwór literacki złożony z wielu odrębnych autentycznych teksów użytkowych, które autor we wstępie określił jako „surowe kawałki rzeczywistości, surowe kawałki świadomości Polaków lat siedemdziesiątych”¹. Wśród nich znalazły się między innymi oficjalne pisma rozżalonych obywateli kierowane do urzędów, komisji, prezydiów i związków, szablony napisów nagrobnych z kajetu kamieniarza, jadłospis baru mlecznego w Wasilkowie, więzienne grypsy i wiersze, księga skarg i wniosków z szafy WSS „Społem”, rozpisany na listy i zaświadczenia z izby wytrzeźwień dramat dysfunkcyjnej rodziny czy erotyczny dziennik księgowej pełen skrupulatnej buchalterii.

Zawarte w zbiorze autentyki w pierwotnym kontekście codziennych zdarzeń stanowiły oczywiście rozproszoną masę tekstów wielu autorów. Redliński zbierał je z reporterskim zapałem i od 1974 roku publikował

Marta

Bukowiecka – doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej UW, sekretarz redakcji „Tekstów Drugich”, redaktorka. Studiowała polonistykę i kulturoznawstwo na Wydziale Polonistyki UW. Kontakt: mmbukowiecka@gmail.com

Bardzo dziękuję Profesorowi Włodzimierzowi Boleckiemu za inspirację i przedyskutowanie tego artykułu. .

1 E. Redliński *Nikiformy*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 7.

w białostockich „Kontrastach”, by za namową Klemensa Krzyżagórskiego, redaktora pisma, złożyć z tego cyklu swobodnie skomponowaną całość i bez większych ingerencji opublikować jako utwór literacki. Książka ukazała się po raz pierwszy w 1982 roku, w środku stanu wojennego. Był to czas ograniczenia głosu tych, którzy mogliby opisać *Nikiformy* adekwatnie do ich wartości i historycznoliterackiej rangi – zamknięto wtedy wszakże wiele czasopism, a ocena książek przypadła recenzentom z „Trybuny Ludu”. W przypadku recepcji *Nikiform* dało to efekt przewidywalny: utwór programowo odrzucający model tradycyjnie pojmowanej literackości uznano za nieudolne zastosowanie nieopisanego bliżej wzoru prozy narracyjnej.

Recenzenci, nie bacząc na kontekst i funkcję słowa, które zgodnie z zamysłem autora ustanawiają literackość utworu, bezradni wobec „czystego faktu”, zastępującego spodziewaną opowieść, ogłosili kategorię werdykt, że „to nie jest literatura”. Prawdziwa literatura operuje bowiem polszczyzną literacką, a skopiowane w *Nikiformach* grypsy więzienne cechuje, co zdumiewające, nieporadność stylistyczno-językowa. Zarzuca ją Redlińskiemu Ryszard Pietrzak w „Trybunie Ludu”² czy niejaki BETA, redaktor pisma „Warmia i Mazury”, zaniepokojony, że „autor nie był nawet adiustatorem [...] tekstów”³. Powodem zarzutów jest również brak fabularnego potencjału językowych autentyków. Wszystko, co znalazło się w zbiorze, powiada BETA, można by zawrzeć w krótkim opowiadaniu, „bo przecież nie w powieści, na którą *Nikiformy* mają zbyt mało, intelektualnego głównie, materiału”⁴. Poza kryterium urody wypowiedzi i podatności historii na fabularyzowanie zwrócono również uwagę na społeczną użyteczność utworu. Jej wskaźnikiem byłyby walory poznawcze i przekaz, których jednak krytycy nie dopatrzyli się w tekście⁵. Pograżają go w tych ocenach również okoliczności wydania. Książka ukazała się w czasach, w których „brakuje lektur, bajek dla dzieci, dobrych powieści współczesnych, książki kucharskiej i książeczek do nabożeństwa” – dużo bardziej niż eksperymentów literackich, by przypomnieć absurdalną opinię Stanisława Jankowskiego z czasopisma „Dziennik Polski”⁶. *Nikiformy* nie spełniły zatem

2 R. Pietrzak *Stan chorobowy*, „Trybuna Ludu” 1983 nr 30.

3 BETA *Nikiformy*, „Warmia i Mazury” 1983 nr 7.

4 Tamże.

5 Zob. np. R. Pietrzak *Stan chorobowy*.

6 S.M. Jankowski *10 pytań o Nikiformy*, „Dziennik Polski” 22.12.1982 nr 225.

żadnego warunku tekstu wartościowego spośród tych, które przewiduje szablon oceny dzieła literackiego.

W prasie pojawiło się również kilka pozytywnych głosów. Nie wnoszą one jednak wiele więcej do toczącej się przez kilka lat dyskusji o utworze. W pochlebnych recenzjach formułowano ostrożne opinie, że *Nikiiformy* jako dokument świadomości zbiorowej przedstawiają polską rzeczywistość lat 70. Jeśli w ogóle poruszano zasadniczą dla utworu sprawę przesuwania granic literackości, bagatelizowano jej znaczenie, pisząc na przykład, że „ta literatura to samo życie”⁸. Tytuły recenzji (*Samo życie*, *Życioformy*, *Kawałek „peerel”*) mówią zresztą same za siebie.

W kilku przypadkach pozytywne głosy zdradzają całkowite niezrozumienie sensu *Nikiiform*, jak w tekście Teresy Krzemień, która potraktowała lekturę książki Redlińskiego jako „wspaniałą zabawę”. Pochwaliła autora za „ogromny nakład fantazji i kosztów”, dziennik księgowy pisany z niezamierzonym komizmem określiła jako wstrząsający, a w porywie niezrozumiałego entuzjazmu spuentowała swój tekst wyznaniem: „Bóg zapłać za ten prezent”⁹. „Chwała mu za to, za piękny dokument o Polakach”¹⁰ – wtórował jej Brunon Rajca w „Gazecie Krakowskiej”. Są to reakcje dość osobliwe, zważywszy, że utwór wypełniają takie teksty jak listy ofiar brutalnej przemocy domowej, wypisy z książki Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami notujące przypadki okrutnego zabijania kotów czy opis choroby, który ma sporządzić pacjent cierpiący na schizofrenię. Lektura tych rzeczy to zaiste wspaniała zabawa.

***Nikiiformy* jako fakt literacki**

Autorzy podobnych wypowiedzi najpewniej nie zadali sobie trudu analizy teoretycznych założeń eksperymentu sformułowanych we wstępie zbioru. Do nieporozumień wokół *Nikiiform* przyczyniła się jednak przede wszystkim inna okoliczność. Zabiegi literackie związane z przetwarzaniem gatunkowych form użytkowych czy elementów mowy potocznej wciąż stanowiły wówczas *novum* i mimo że podobne (choć nie tak radykalne) teksty wydawano od lat

7 K. Nowicki *Język rzeczywistości*, „Fakty” 1983 nr 1, s. 8; J. Piotrowski *Kawałek „peerel”*, „Głos Wielkopolski” 2000 nr 170; L. Bugajski *Wśród czasopism*, „Twórczość” 2011 nr 5, T. Krzemień *Życioformy*, „Tu i Teraz” 1983 nr 3; B. Sowińska *Samo życie*, „Życie Warszawy” 1983 nr 3.

8 B. Sowińska *Samo życie*.

9 T. Krzemień *Życioformy*, „Tu i Teraz” 1983 nr 3.

10 B. Rajca *Z głowy*, „Gazeta Krakowska” 1983 nr 26.

70. również w obiegu oficjalnym, owe tendencje nie zdążyły ustabilizować się w powszechnej świadomości jako rozpoznawalne konwencje przedstawienia języka i rzeczywistości w dziele literackim¹¹.

By uchwycić przyczyny nieporozumień związanych z recepcją książki Redlińskiego, należy przyjąć perspektywę analizy zakładającą relację dzieła literackiego z typowym dla danej epoki i środowiska stereotypem odbioru. Janusz Sławiński określił ją za Robertem Escarpitem jako fakt literacki¹². Interpretacja uwzględniająca kontekst historycznie uwarunkowanych „społecznych ram lektury”, by przywołać terminologię wprowadzoną na gruncie tych badań przez Włodzimierza Boleckiego¹³, pozwala rekonstruować istotne w danym okresie kryteria oceny i rozpoznawania odrębności utworów.

Jak pisze Sławiński,

możliwość efektywnego porozumienia między pisarzem a odbiorcami [...] zachodzi wtedy, gdy działania nadawcze i działania odbiorcze mają w zapleczu wspólny poziom kultury literackiej, a więc mogą odwoływać się do tego samego zasobu konwencji i związanej z nimi taksonomii znaków literackich.¹⁴

Pisarz, którego dzieło radykalnie przewyżcza standardy uznawane przez czytelników i pisarz posłuszny wobec tych standardów – znajdują się w punkcie wyjścia swoich przedsięwzięć w zupełnie podobnej sytuacji: obaj są związani pewną umową z odbiorcami. Jeden usiłuje przestrzegać jej warunków, drugi ich nie dotrzymuje. Ale i dla jednego, i dla drugiego warunki te liczą się w najwyższym stopniu jako czynnik określający kierunek dążeń.¹⁵

11 Warto przy tym zwrócić uwagę, że nie wszystkie literackie eksperymenty z materią języka nieliterackiego spotkały się z niezrozumieniem. W recepcji pierwszych utworów prozatorskich Mirona Białoszewskiego pojawiły się te same problemy, które dostrzegli recenzenci *Nikiform*. Twórczość autora *Donosów rzeczywistości* zyskała jednak pozytywne recenzje. Zob. P. Sobolczyk *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. I-II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013-2014.

12 J. Sławiński *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: tegoż *Dzieło – język – tradycja*, t. 2, Universitas, Kraków 1998, s. 49.

13 W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996.

14 J. Sławiński *Socjologia literatury*, s. 60.

15 Tamże, s. 53.

W kulturze literackiej pierwszej połowy lat 80. nie funkcjonował jeszcze wspólny układ odniesienia, „społeczna rama lektury” umożliwiająca zaistnienie formuł interpretacyjno-analitycznych, kryteriów i motywacji organizujących akty czytania¹⁶. Nawet jeśli utwór wylamywał się z tradycji literackiej, której cechy udałooby się wskazać, kierunek tych dążeń pozostał dla krytyków niejasny. Autorzy kilku interpretacji sytuują co prawda dzieło Redlińskiego w kręgu ówczesnych zjawisk związanych z negacją wysokoartystycznego obrazowania, traktują jednak podobną twórczość jako anomalię niewartą szczegółowej analizy.

Abstrahując od historycznych uwarunkowań czytających, można by wskazać również uniwersalne kryteria oceny, które od ponad 100 lat z niezmiennie daremnym skutkiem przykłada się w recenzjach do literatury nowatorskiej. Weryfikują one zgodność dzieła z regułami pisarstwa realistycznego, traktowanego jako bezdyskusyjny model twórczości epickiej, i skądinąd świadczą o niesłabnącym pragnieniu tradycyjnej powieści¹⁷. Przytoczone wyżej (i niżej) zarzuty wobec książki Redlińskiego są zdumiewająco bliskie krytycznym opiniom na temat utworów z kręgu „awangardowego modelu prozy” dwudziestolecia. Wśród nich można by wskazać zarzut nieprzezroczystości stylu, naśladowania mowy potocznej, nadmiarowości eksperymentów, które traktowano w recenzjach jako wyraz braku zainteresowania człowiekiem. Przebijają w tych opiniach również postulaty ideowej przejrzystości, które ugruntowały się w postaci kryterium dzielącego teksty na czytelne i nieczytelne, zrozumiałe i niezrozumiałe¹⁸. Istotnie, „lektury dzieł literackich [...] są dla historyka obszarem równie skonwencjonalizowanym co same dzieła”¹⁹.

Podobne kryteria oceny zastosowano do utworów o zupełnie odmiennych poetykach, choć w równej mierze nowatorskich. Zarzuty wobec dzieł

16 W. Bolecki *Poetycki model prozy*.

17 Mimo że językowe eksperymenty w literaturze lat 70. zainicjowały wiele zjawisk, które w najnowszej twórczości literackiej upowszechniły się do tego stopnia, że jeśli dziwią, to w znacznie mniejszym stopniu niż 40 lat temu, potransformacyjna krytyka literacka wciąż wypatruje powieści zdolnej opisać przemiany społeczne w realiach wolnorynkowej Polski. W ocenach książek, które nie spełniają tego oczekiwania, powraca ten sam zarzut. Przywołam na przykład fragment recenzji ostatniej książki Doroty Masłowskiej *Więcej niż możesz zjeść*: „Pozostaje apetyt na więcej – otrzymaliśmy znów zgrabny i efektowny zbiór fraz, ale jednak wciąż nie powieść”. A. Żelazińska *Bułka z masłem*, „Polityka” 2015 nr 15. „Jednak” i „wciąż” to słowa znamienne w kontekście tej krytycznoliterackiej tendencji ostatniego 25-lecia.

18 W. Bolecki *Poetycki model prozy*.

19 Tamże, s. 326.

dwudziestolecia wynikały z ekspansji estetyk antymimetycznych²⁰. Krytyczne opinie na temat *Nikiiform* (a także innych tekstów przetwarzających w latach 70. i 80. elementy Nieliterackie) dotyczą natomiast twórczości zgoła odmiennej, bo hipermimetycznej (by tak powiedzieć), i wiążą się z prawdą przedstawienia, mimo że twórczość tego typu, wydawałoby się, spełnia z nawiązką kryterium autentyzmu. Recenzenci oczekują jednak zgodności świata przedstawionego ze skonwencjonalizowanym typem reprezentacji, a nie z samą rzeczywistością.

Śledząc recepcję książki Redlińskiego, można natrafić również na celne interpretacje. Włodzimierz Jurasz pisze w „Przekroju”, że *Nikiiformy* znaczą nie tylko jako świadectwo swoich czasów, ale również jako odbicie „świadości piszących je ludzi. Ich bezradności w zetknięciu ze światem, [...] z opisującym ten świat językiem”²¹. Znaki owej bezradności i inne nieprzedstawiane dotąd w literaturze (ani nieproblemetyzowane w językoznawstwie) niewerbalne elementy mowy, a także bardziej złożone formy organizacji wypowiedzi Nieliterackich, czyli gatunki użytkowe, same w sobie stają się tematem i tworzywem literatury²². Oderwane od swego pierwotnego kontekstu, umieszczone w ramach książki, skupiają uwagę odbiorcy na tym, w jaki sposób są formułowane, jakimi rządzą się mechanizmami, co odzwierciedlają, jak funkcjonują w obrębie wypowiedzi, z której pochodzą, a jak na innym tle, przywołanym przez autora zbioru na zasadzie kontrastu. Zwracają uwagę na swój parodystyczny potencjał oraz możliwości jego wydobycia, skłaniają do pytań o rolę nadawcy w zależności od zmiany kontekstu użycia słowa, a także o granice, rolę i postać literackości. Pełnią więc funkcję metaliteracką.

Podobne pytania – czym jest literatura, kim jest pisarz, jakie są granice konkretnej praktyki literackiej oraz genealogia samej literatury jako praktyki – stawia Bogdan Owczarek w najciekawszej interpretacji utworu, opublikowanej w „Miesięczniku Literackim”²³. Badacz analizuje *Nikiiformy* w odniesieniu do problematyki autentyzmu przedstawienia, podobnie zresztą jak wielu innych recenzentów książki. W przeciwieństwie do niego

20 Tamże.

21 W. Jurasz, „*Nikiiformy*” dwadzieścia lat później, „Przekrój” 2000 nr 29, s. 32.

22 Zob. A. Karpowicz *Przaża życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderson, Redliński, Schubert), Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.

23 B. Owczarek *Pop-literatura, czyli bliżej życia*, „Miesięcznik Literacki” 1983 nr 6, s. 139.

potraktowali oni radykalne odrzucenie fikcji jako naruszenie integralności literatury i zwiastun destrukcyjnych dla niej tendencji, stąd podszyte lękiem pytania o to, czy utwory zredukowane z ich punktu widzenia do zapisu żywej mowy mogą zastąpić literaturę²⁴. Owczarek przyjął, że jest to mało prawdopodobne i potraktował *Nikiformy* jako przykład tendencji odrębnych względem zjawisk z kręgu literatury fikcjonalnej. Dostrzegł w dziele Redlińskiego formę spełnienia „postulatów krytyki, która widziała powołanie i przywilej literatury w realizmie”, choć w odróżnieniu od utworów pisanych zgodnie z tą konwencją przedstawienia nie stanowi ono, pisze Owczarek, literackiego wymysłu, lecz współczesny montaż fragmentów pochodzących z rzeczywistości²⁵. Ten historycznoliteracki kontekst zbliża *Nikiformy* do problemów z kręgu literatury faktu, nie tyle przez bezpośrednią przynależność do tego nurtu, ile ze względu na to, że utwór funkcjonuje jako jej skrajna postać, a może stanowi przekroczenie jej reguł. Jak pisze Owczarek, „*Nikiformy* są przykładem, w ramach którego tradycja literatury faktu przeobraża się w fakt pop-literatury, literatury tekstów gotowych, pisanych bez przerwy i przez wszystkich”²⁶. Potraktowaną jako materiał literacki mowa to w tym ujęciu żywioł narastający bez końca i atakujący rzeczywistość przez swoje działanie, które wciąga piszącego i adresata²⁷. Literatura, pisze Owczarek, stała się codzienną praktyką,

efektem działalności językowej, która w naszych czasach realizuje się w piśmie [...]. Ludzie w szaletach, w listach do Mikołaja, na murach właściwie tworzą literaturę, pisane świadectwo swych czasów i namiętności.²⁸

Badacz ocenia te zjawiska nie bez dystansu, wskazując na słabą stronę owej pop-literatury, czyli demokratyzację i źle pojętą powszechność²⁹. Dostrzega w niej próbę wcielenia utopii awangardystów, która jest skądinąd jednym z czynników – poza buntem przeciwko literaturze mieszczańskiej

24 H. Zaworska „Art brut” po polsku, „Twórczość” 1983 nr 3, M. Łukaszewicz *Neoaumentyzm – czyli walka o swojskość*, „Nowe Książki” 1982 nr 4; M. Łukaszewicz *Czar fikcji*, „Literatura” 1984 nr 5.

25 B. Owczarek *Pop-literatura*, s. 138.

26 Tamże, s. 139.

27 Tamże.

28 Tamże, s. 138.

29 Tamże, s. 139.

i poszukiwaniem nowego kontaktu literatury z rzeczywistością – pozwalających wpisać *Nikiiformy* w tradycję awangardy literackiej³⁰.

W tym kontekście odczytała *Nikiiformy* również Anna Mach. Awangardowość *Nikiiform*, jak pisze badaczka, nie wyczerpuje się w formie (w kompozycji elementów gatunkowych, w ich podziale, w subtelnych zabiegach sterujących procesem lektury), przekształcającej rzeczywistość tekstu w tekst rzeczywistości³¹.

Awangardowa jest też strategia autora, udzielającego w *Nikiiformach* głosu tym wszystkim, którzy w rzeczywistości lat siedemdziesiątych byli wykluczeni z dyskursu „kulturalnego”³².

Z kolei Agnieszka Karpowicz zinterpretowała utwór Redlińskiego w myśl koncepcji „słowa jako przedmiotu konkretnego, materialnego, uzależnionego bytowo i znaczeniowo od swojego nośnika i medium, czyli formy dźwiękowej i wizualnej”³³. Stopienie elementów wizualnych ze słowem w *Nikiiformach* wydobywa ich kontekstowość, która wiąże tekst pisany z rzeczywistością. Badaczka przyporządkowuje utwór do gatunku intermediów rozumianych „jako zbiór tekstów wahających się między słowem, wizualnością, chirografią, typografią, literaturą i rzeczywistością”³⁴.

W poszukiwaniu literackości

Za symptom tendencji awangardowych (czy szerzej: modernistycznych) można by również uznać zasadniczą zmianę w pojmowaniu literackości. Nie jest ona w *Nikiiformach* immanentną estetyczną właściwością odrębnej wypowiedzi, lecz rozgrywa się między tekstami, wynika z pomysłu na ich kompozycję, jest funkcją zabiegów, które zmierzają do wskazania kontrastu, niezgodności, niedopasowania, karykaturalności zestawionych ze sobą utworów, form gatunkowych, konwencji, stylistyk. Sam zaś podmiot nie tworzy

30 Tamże.

31 A. Mach *PRL-owskie ready-mades Edwarda Redlińskiego*, w: *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. H. Gosk, Elipsa, Warszawa 2008, s. 333-334.

32 Tamże, s. 340.

33 A. Karpowicz *Proza życia...*, s. 180.

34 Tamże, s. 174.

efektu literackości *ex nihilo*, układając słowa, lecz dostrzega poetyckość w tym, co zostało napisane lub powiedziane; jest tym, który podpatruje, podsłuchuje, wydobywa literacki potencjał: poza, na styku, w kontekście, w kontraście różnych (elementów) wypowiedzi.

Miarą wartości literackiej jest przy tym nie kunszt, jak w przypadku twórczości klasycyzującej, lecz dobrze wyeksponowana niedoskonałość. Wypowiedzi zebrane w *Nikiformach* nie byłyby literacko interesujące, gdyby stanowiły wzorową postać swego gatunkowego inwariantu. Artystyczny efekt spięcia i iskrzenia między słowami (by odwołać się do nomenklatury Redlińskiego) wytwarzają te elementy wypowiedzi, które mącą jej stylistyczną jednolitość czy wyłamują się z modelu gatunkowego, w jaki wpisuje się tekst.

Redliński był bardzo świadomy koncepcji artystycznej swego eksperymentu. Dał temu wyraz we wstępie do *Nikiform*, stanowiącym rodzaj manifestu literackiego, i w artykule polemicznym wobec tekstu Heleny Zaworskiej, by wspomnieć słynną dyskusję, którą toczyli na łamach „Twórczości” w 1983 roku. Autor pisze, że językowe autentyki poddane artystycznej rekontekstualizacji, „zaprezentowane w literackiej ramie, stają się reportażami, opowiadaniem, dramatem o tzw. szarym człowieku”³⁵, czyli nabierają znaczenia wypowiedzi literackiej na mocy decyzji autora. Redliński porównał *Nikiformy* do wystawy z 1913 roku, na której Marcel Duchamp wystawił koło rowerowe jako dzieło sztuki, a technikę literackiego recyklingu gotowych tekstów – do Duchampowskiej techniki ready-made. W opisie swego eksperymentu powołuje się również na pop-art, formułując analogiczny do niego termin pop-literatury. Sam zaś zbiór w odniesieniu do sztuki naiwnej Nikifora Krynickiego opatrzył tytułem, który stanowi zarazem ogólną nazwę gatunkową małych form dokumentarnych, niezbyt zresztą celną, co sam przyznawał³⁶.

Koncepcja literackich ready-mades Redlińskiego opiera się na silnie spolaryzowanych kategoriach: sztuki i bliżej nieokreślonej rzeczywistości, a także literatury „autentycznej”, którą uznał za przeciwległą w stosunku do całego dorobku twórczości klasycyzującej.

Sztuka i życie jakby się oddzieliły. Tu my „normalni”, nasze kłopoty, nasza krzątanina, nasze umieranie, a tam, nad nami, nad szklanym sufitem oni,

35 E. Redliński *Nikiformy*, s. 6.

36 Mając jednak na względzie przyzwyczajenie odbiorcy *Nikiform*, które publikował pierwotnie w odcinkach pod tym samym tytułem, zatytułował tak i książkę.

artyści, i artystyczne ich spory w ich artystycznym języku. Tu życie, a tam, za szklaną taflą, dzieła. [...] W prozie [...] owa sztuczność denerwuje, między innymi tzw. językiem literackim; kto o zdrowych zmysłach myśli, mówi takim językiem na co dzień? Śmieszny wykwintny tzw. doskonałym stylem. Sami autorzy nie używają go w życiu potocznym. Odstępuje nieprawdą, bo oczyszczoną z przypadku, z życiowej wielorakości, z szumów, fabułą. Proza za artystyczna...³⁷

Nikiformy powstały [...] z opozycji wobec „literackości literatury” – z irytacji, znużenia, ale i rechotu – wobec setek i tysięcy, wciąż i wciąż pisanych, a o dziwo, także wciąż i wciąż, chociaż na szczęście coraz mniej czytanych zetempowskich opowiadań i powieści.³⁸

„Czytelnicy – kontynuuje Redliński – a pisarze też, czują [...], że tradycyjna, «kulturalna» beletrystyka jest za płaska, czują się głębsi, pogmatwansi, skomplikowani”³⁹, opowiada się więc „przeciwko przymusowi przedstawiania świata «kulturalnie»”. Twórczość Iwaszkiewicza, Dąbrowskiej i Nałkowskiej – w tych autorach widzi Redliński przedstawicieli „zetempowskich utworów” wzbudzających „rechot”⁴⁰ – wydaje się daleka od hermetycznych sporów wiedzionych nad szklaną taflą, a owe „kłopoty, krzątanina i umiowanie”, które wedle jego podziału bliskie są jedynie orientacji autentyzującej, to jednak istotne tematy tego typu twórczości. Jest rzeczą wątpliwą, by czytelnicy, którzy „czują się pogmatwansi”, zdolni byli odnaleźć więcej głębi w zapiskach skopiowanych w *Nikiformach*, nawet jeśli stanowią one ciekawy materiał do innych badań niż te dotyczące problematyki egzystencjalnej w dziele literackim. Jeśli szukać przykładów twórczości wywołującej u odbiorcy efekt „szklanego sufitu”, można by paradoksalnie wskazać *Nikiformy*, które wszakże odczytano jako niezrozumiały eksperyment, choć zgodnie z zamierzeniem autora książka miała otworzyć czytelnikom oczy na prawdę o świecie.

Dostęp do rzeczywistości *in crudo*, do której wgląd dają zdaniem Redlińskiego autentyczne zapiski, to inna ważna kwestia poruszona we wstępie.

37 E. Redliński *Nikiformy*, s. 5.

38 E. Redliński *Samoobrona czyli nie czekając na Godota*, „Twórczość” 1983 nr 10, s. 93.

39 Tamże, s. 101.

40 Tamże.

Choć w myśl tej koncepcji funkcja mimetyczna jest zasadnicza dla literatury, autor *Nikiform* traktuje je instrumentalnie, wynosząc siebie samego na cokół demiurga:

to ja jestem tu artystą, nie oni, grypsiarze, podaniarze, protokolanci!
To książka jest utworem, świadomą formą literacką, świadomie opozycyjną wobec prozy tradycyjnej. To ja – gestem Duchampa – uczyniłem z makulatury dzieło sztuki!⁴¹

Tymczasem owa „makulatura”, którą Redliński w najlepszym razie określa dość naiwnie mianem „czystej rzeczywistości”, „czystego faktu”, nieskażonego subiektywnością pośrednika⁴², co niezamierzenie zbliża go do konstatacji Heleny Zaworskiej, kojarzącej zebrane w książce autentyki z materiały negatywnie przez nią ocenianych zjawisk z kręgu art brut i sztuki surowej – to w istocie język wielokrotnie zapośredniczony i uwikłany w formy.

Nikiformy i formy

Zaworska odniosła utwór Redlińskiego do dwóch odmiennych wizji sztuki, Gombrowicza i Dubuffeta, z myślą o korespondencji, którą prowadzili w latach 60. Drugi z twórców, pisze badaczka, kolekcjonował dzieła artystów prostych, niedzielnych, chorych, naiwnych i wierzył, że możliwe jest odrzucenie naśladownictw, manieryzmów, osiągnięcie wtórnej dzikości i stworzenie sztuki surowej, autentycznej, spontanicznej pod warunkiem odrzucenia konwencji i uwarunkowań⁴³. Podobne koncepcje przypisała *Nikiformom*. Odniesienie książki do nurtu, który nie wprowadził wielkiej rewolucji w historii kultury, miało zapewne osłabić aspiracje Redlińskiego – widział on w swoim dziele eksperyment dający nadzieję na historycznoliteracki przełom. Zdaniem Zaworskiej nie mogłyby się dokonać przede wszystkim ze względu na utopijny i daremny wysiłek odrzucenia formy i naśladownictwa w utworze (tym i każdym innym).

Na przeciwnym biegunie badaczka usytuowała wizję sztuki Gombrowicza.

41 Tamże, s. 89.

42 Tamże, s. 96.

43 H. Zaworska, „Art brut” po polsku, s. 121.

Pochodził [on] z kraju, gdzie uwarunkowania wszelkiego rodzaju określają byt w sposób tak dojmujący i konkretny, że wyzwolenie w stylu awangard europejskich wydaje się jak gdyby propozycją wyjazdu na Wyspy Szczęśliwe,⁴⁴

a zatem „wiedział, że Forma jest niezniszczalna, autentyczność wątpliwa, spontaniczność ograniczona, a wolność jest raczej dążeniem niż faktem”⁴⁵.

W istocie te dwie koncepcje sztuki nie różniły się tak bardzo, jak to zarysowała Zaworska. W jednym z listów do Gombrowicza Dubuffet wyznał:

Nie tracę z oczu faktu, że myśl nie jest niczym innym, nie może być niczym innym, niż manipulowaniem pewnym słownikiem – w całości danym przez kulturę. Słownikiem złożonym ze słów – dla pisarza; słownikiem form, pomysłów, odniesień – dla artysty lub dla myśli w jakiegokolwiek bądź dziedzinie. Skąd wynikałoby najzupełniej logicznie, że myśl nie może wyswobodzić się z konwencji narzuconych przez kulturę, to jest nie będzie mogła dostrzegać czegokolwiek, jeśli zostaną jej odjęte okulary o deformujących soczewkach, użyzione jej przez kulturę.⁴⁶

Wierzył przy tym w możliwość odróżnienia tego, co bardziej konwencjonalne i umowne, od tego, co w większym stopniu autentyczne, choć w czysty autentyzm powątpiewał. Porównywał sztukę do starego drzewa i bielu; rozgraniczał koncepcje zatwardziałe i zmartwiałe od świeżych⁴⁷. W odróżnieniu od Gombrowicza wierzył natomiast „w możliwość rozdarcia, bodaj na kilka ulotnych chwil (które może potrafilibyśmy nauczyć się przedłużać), tej kurtyny uwarunkowania i kultury”⁴⁸. W ujęciu Gombrowicza forma nie tyle przesłania rzeczywistość, ile jest jej integralną i niezbywalną częścią. Znajomość jej szyfru daje swobodę rozumienia i oceny sztuki.

Sztuka – pisał w liście do Dubuffeta – jest o wiele bardziej kunsztem niż spontanicznością, to zaszyfrowany język, którego najprzód trzeba się

44 Tamże, s. 123.

45 Tamże, s. 122.

46 W. Gombrowicz, J. Dubuffet *Korespondencja*, przeł. I. Kania, wstęp P. Pachet, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 32-33.

47 Tamże, s. 50.

48 Tamże, s. 33.

nauczyć, trzeba kultury, trzeba być wyedukowanym, żeby odróżnić dobre malowidło od złego.⁴⁹

Mimo tej różnicy obaj zasadniczo podzielali pogląd o kulturowym uwikłaniu sztuki. W większym stopniu rozmijali się natomiast w sprawie artystycznej swobody, na jaką może pozwolić sobie twórca. W jednym z listów Dubuffet nazwał się nihilistą, przeciwko czemu Gombrowicz zaprotestował dość stanowczo. „Trzeba, aby artysta nie ulegał swej władczej podmiotowości. Trzeba uznać rzeczywistość. Fakty”⁵⁰ – pisał.

Artykuł Zaworskiej spotkał się z gwałtowną i napastliwą reakcją Redlińskiego. Choć jego protekcyjny ton, argumenty *ad personam*, szowinistyczne uwagi urągają przyzwoitości, trudno nie zgodzić się z meritum tej odpowiedzi. Uwagi badaczki, sformułowane jako zarzuty, można wbrew jej zamiarom potraktować jako elementy opisujące zamysł utworu. Jak pisze, zabiegi cytowania rzeczywistości nie dają efektu autentyzmu, lecz tylko uzmysławiają, „jak dalece każdy przeniknięty jest świadomymi i nieświadomymi zależnościami, konwencjami, sztucznością”⁵¹ i jak język jest „zdumiewający w swym odindywidualizowaniu”⁵² oraz podatny na role, formy i schematy. Redliński był świadomy tego uwikłania, komponując *Nikiformy* z gotowych zapisków. Opublikował je właśnie ze względu na potrzebę prezentacji tych zjawisk, co wbrew klasyfikacji Zaworskiej zbliża jego książkę do koncepcji Gombrowicza. Redliński drwił: „Ha, ha, ha! Zaworska – mnie – Gombrowiczem! Mnie, który *Nikiformami* właśnie zaferdydurczyłem”⁵³. Autor przyjął tę linię obrony w swojej odpowiedzi na artykuł badaczki:

Nikiformy powstały [...] z zafascynowania siłą Formy: konwencji, form, schematów pisania, w których sidła i dyktando wpada myślenie i długopis ludzi zasiadających nad papierem. Jakie pozy przyjmują w podaniach, a jakie w listach, jakie w grypsach, jakie w książkach skarg i zażaleń, a jakie sami ze sobą – w notowaniu intymnym.⁵⁴

49 Tamże, s. 56.

50 Tamże.

51 H. Zaworska „*Art brut*” *po polsku*, s. 127.

52 Tamże.

53 E. Redliński, *Samoobrona*, s. 89.

54 Tamże, s. 93.

Odpowiedzi Redlińskiego nie zawsze są przekonujące. Obok pobieżnej analizy schematyzmu mowy pojawiły się w jego tekście sprzeczne wobec koncepcji jej uwarunkowań postulaty nowego realizmu, którego podstawą byłaby wiara w świat obiektywny i możliwość niezapośredniczonej informacji⁵⁵, na przykład związanej ze świadomością „autentycznych ludzi”. „Jak wdrzeć się do głowy, jak zobaczyć, dusze, myślenie Księgowej?”⁵⁶ – pyta Redliński. Należy

pozwoić, aby [...] uzewnętrzniło się samo. [...] Jest wszakże sposób na to, by [...] znalazło się na papierze z jednokrotnym tylko przeformułowaniem. Wiadomo: gdy zapisze ona swoje myśli sama. Mamy tu tylko jednokrotne przeformułowanie myśli i, co bardzo ważne, formowania tego dokonuje ona sama! A sposób tego formowania to także przejaw jej świadomości.⁵⁷

Uwikłanie słowa w formę dotyczy w tym ujęciu jedynie zabiegów literackiego przetworzenia mowy. Sama wypowiedź w wersji wyjściowej jawi się jako czysta rzeczywistość. Czy jednak język listów księgowej, który w kilku miejscach podpada pod schematy czysto literackiej metaforyki miłosnej, jest istotnie nieskalany formą?⁵⁸

Badaczka ocenia krytycznie samą technikę ready-made ze względu na spontaniczność, która wyklucza intencje demaskatorskie i apologetyczne. Trudno doszukać się związku między tak (mylnie zresztą) określoną specyfiką zabiegów ready-made a przyczyną, z której mogłyby wynikać. Być może według Zaworskiej sztuka, która sprawia wrażenie powstałej *ad hoc*, nie może wywołać znaczeń wykraczających ponad oczywisty i bezpośredni sens tego, co przedstawione. Postawiony Redlińskiemu zarzut wyboru łatwej drogi „dostarczyciela książki gotowej” czy „prezentera tekstów” autor odpiera opisem mozolnych starań o zdobycie każdego zapisku i argumentem zasadniczym dla znaczenia utworu: żeby „zrobić” *Nikiformy*, „trzeba było mieć świadomość artystyczną autora tomu opowiadań tradycyjnych”⁵⁹.

55 Tamże, s. 97.

56 Tamże, s. 95.

57 Tamże, s. 96.

58 Zob. A. Mach *PRL-owskie ready-mades*, s. 352.

59 E. Redliński *Samoobrona*, s. 95.

Stąd już blisko do najpoważniejszego zarzutu Redlińskiego wobec interpretacji Zaworskiej: w swoim opisie książki pominęła znaczenie jej cech formalnych i ogólnej koncepcji artystycznej. Autor *Nikiform* upomina się o to, by „czytano [je] też na innym pięttrze: w kontekście literatury”⁶⁰. „Główne napędy twórcze autora tej, jeśli nie literackiej, to antyliterackiej (a więc literackiej!) książki”⁶¹ (warto zwrócić uwagę na trafną formułę opisu książki: antyliterackiej, a więc literackiej, bo prowokującej do pytań o możliwe postacie literackości) – to, jak pisze Redliński, świadoma wynalazczość formalna. Dotyczy ona nie tyle wynajdywania nowych formuł gatunkowych, ile umiejętności ich twórczego przetworzenia czy przedefiniowania ich funkcji przez szukanie kontrastów, zestawianie fragmentów, które uwypuklą formę na zasadzie „anty” i „hiper”, by „treść zderzyła się z formą... artystycznie. Odkrywczo”⁶². Treścią tej książki jest w dużej mierze sposób, w jaki została wydana, a zawarte w tomie formy gatunkowe, widziane w szerszym planie niż ten, który zakłada analizę językowych mechanizmów opresji w odrębnych zapiskach, pełnią funkcję metaartystyczną, konstruują literackość i prowokują do pytań o jej budulec, funkcję i granice.

Nadmiary i niedostatki

Materiał zawarty w *Nikiformach* opowiada zarazem o polskiej rzeczywistości lat 70.: językowej i dyskursywnej instytucjonalizacji życia, jego ograniczeniach i niedostatkach oraz o ludziach: o zniewolonych umysłach, aspiracjach i kompleksach, o zjawisku rekompensowania niemocy za pomocą listów, skarg i wniosków. Różne formy wyrazu jednostkowej i zbiorowej świadomości, które wykształciła rzeczywistość PRL, okazują się albo przesadne, nadmierne, zbędne w stosunku do skali i rangi podejmowanych w listach i notatkach problemów, albo niewystarczające, by opisać i zwyczajne sprawy, i wielkie dramaty. Nieprzystawalność formy i treści, potraktowana jako temat *Nikiform*, wynika zarówno z ograniczeń samej nowomowy, jak i z braku językowych kompetencji Polaków. Ta nieprzystawalność, niezgodność, nieporadność staje się źródłem literackiego iskrzenia, które przybiera formę komizmu – niezamierzonego przez autorów tekstów, lecz dostrzeżonego przez autora *Nikiform*.

60 Tamże, s. 88.

61 Tamże.

62 Tamże, s. 93.

By wywołać efekt literackości, autor ułożył w swoim zbiorze zapiski silnie ze sobą skontrastowane. Tej zasadzie podlega kompozycja poszczególnych całości gatunkowych, na przykład zestawienie menu hotelowej restauracji Adria z jadłospisem baru Uniwersalnego w Wasilkowie. Specjały Adrii, takie jak Vol-au-vent, filet „mignon” garni czy Cacao Choix same w sobie brzmią jak zakłęcie. Umieszczone obok potraw, które oferuje bar mleczny, szczególnie przy „ogórkowej z ziem.” czy „ziemniakach z tł.,” nabierają innego wydźwięku. Dysonans wywołuje również kurtuazyjna formuła otwierająca jadłospis: „Serdecznie witamy naszych miłych gości i zapraszamy na...” (tu pojawia się wykaz potraw), która dziś brzmi jak werbalny eksponat. Na rozdźwięk między aspiracjami hotelowej restauracji a polskimi realiami lat 70. zwraca uwagę kilka graficznych elementów samego menu. Długa lista fantastycznych potraw obejmuje ceny i gramaturę, a wartości liczbowe zastępuje w większości wielokropki, sygnalizujący, że w dniu, w którym Redliński przywłaszczył sobie jadłospis, by skopiować go w *Nikiformach*, w luksusowej restauracji można było zamówić chrzan skrobany, wódkę żytnią i kilka innych specjałów... Polski Ludowej. Karty dań zaświadczenia o rzeczywistości przy użyciu minimalnych środków, a sens tej przewrotnej reprezentacji wydobywa lektura uwzględniająca znaczenie tego, czego w rozdziale celowo zabrakło.

Inna taktyka opisu świata pojawia się w rozdziale *Sam pan sobie wybierz memento*, który stanowi odwzorowanie zeszytu kamieniarza. Znalazły się tutaj napisy nagrobne, uporządkowane wedle rozmaitych kategorii określających okoliczności śmierci, takich jak „śmierć przedwczesna”, „śmierć tragiczna”, „dla mężów od żon albo dla żon od mężów”. Same w sobie, jako szablonowe formuły czy banalne wierszyki, raczej nie przykuwają uwagi. Bardziej interesujący wydaje się sam zabieg ich skomasowania i kategoryzacji. Ułożone seryjnie, wyłączone z kontekstu jednostkowej śmierci, zaprezentowane w swej szablonowej postaci, która dopuszcza wariantywność: „imię, nazwisko, zginął śmiercią żołnierza albo «zginął śmiercią lotnika» albo «na polu chwały» albo «na posterunku»”⁶³; „zgasłeś synku jak sen złoty / pozostawiłeś matce ból srogi / albo «córeczko»”⁶⁴ – tracą pierwotną funkcję oraz znaczenie i jako tworzywo pop-literatury nabierają odcienia groteski. Efekt pogłębiają elementy spoza materii nagrobnych sentencji, czyli wymowny tytuł rozdziału *Sam pan sobie wybierz memento* oraz zapisek „Uwaga! Jedna litera 20 złoty”, które

63 E. Redliński *Nikiformy*, s. 122.

64 Tamże, s. 117.

uruchamiają tragikomiczne wrażenie kontrastu między dramatem śmierci a zgrzebnym pragmatyzmem pochówku.

Niektóre wypowiedzi zostały wyodrębnione w *Nikiformach* jako interesujące same w sobie (nie tylko jako składniki kompozycji dającej literackie „spięcia”). Choć mieszczą nie więcej niż kilka zdań i numerów, skupiają jak w soczewce wiele problemów i zjawisk ówczesnej rzeczywistości. Oto skargi dwóch „konsumentów”, gości lokali gastronomicznych:

Stwierdzam że Pana pracownicy nie posiadają podstawowych oznaczeń, które są wymagane przy pracy z konsumentami. Nr służbowy – brak. Nr zaewidencjonowania rachunków – otrzymałem rachunek, który mogę tylko stwierdzić, że wydrukowany przez Spół. „Pogoń” z1 1600/75 bl 5000 a 100-k-A-B dn. 5.V.78. Kelner.⁶⁵

Stwierdzam definitywnie jawne oszukaństwo. Za 22.00 zł otrzymałem rzekomy gulasz a faktycznie był to sos z mąką mięsa nie więcej jak 5 dkg. Uważam, że tego rodzaju praktyki powinny być surowo karane. Poleck Adolf, Białystok.⁶⁶

Obydwa wpisy zdradzają trudną dziś do pojęcia obsesję nadawania porządku rzeczywistości za pomocą ewidencjonowania, opatrywania numerami, przestrzegania absurdalnych norm przydawanych błahym sprawom. Numery figurujące w pierwszym wpisie są równie niewspółmierne do skali problemu jak emocje wokół pięciu dekagramów mięsa, skumulowane w takich słowach jak „definitywnie”, „jawne oszukaństwo”, „tego rodzaju praktyki”, za które winna grozić surowa kara. Sformułowane w tych wypowiedziach postulaty, by rzec z pewną dozą przesady, lecz adekwatnie do poczucia krzywdy ich adresatów, odzwierciedlają zjawisko instytucjonalizacji codziennego życia i wynikającą z niemocy ogólną potrzebę sprawczości, przydawania rangi własnemu słowu, którą zaspokajają pełne przesady skargi i pochwały. Umieszczenie tych zapisków w książce powoduje, że drugorzędne staje się ich meritum, czyli brak numeru kelnera czy obecność mąki w sosie, a zwraca uwagę na językowe i społeczne mechanizmy, które kryją się za żarliwymi donosami.

Wiele zapisków cechuje językowy komizm, który przepadłby w śmietniku, gdyby nie ocalające ramy utworu literackiego. W księdze Towarzystwa

65 Tamże, s. 79.

66 Tamże, s. 71.

Opieki nad Zwierzętami czytamy na przykład, że „pies wyje. Zgłaszający słyszy wycie psa w dzień. Brak środków zapobieżenia wyciu psa z tęsknoty za właścicielem”⁶⁷. Trudno orzec, czy „brak środków zapobieżenia” wynika z tęsknoty za właścicielem, czy może to z tej przyczyny „pies wyje”. Z kolei „na terenie zakładów WAR-expo (Zakłady Dekoracji Miasta) jeden z pracowników zabił drążkiem psa [...] z powodu rzucenia się na kurę w/w psa”⁶⁸. Poczucie powagi sprawy skłania nadawców tych wypowiedzi do użycia strony biernej czy formuł kancelaryjnych nawet mimo ryzyka śmieszności. Jest to może bardziej zrozumiałe w sytuacjach, w których wypowiedź nastawiona jest na kontakt z odbiorcą (można by wówczas zakładać, że podobna maniera wynika z wiary w perswazyjną moc stylu urzędowego). Skłonność do wplatania kancelaryzmów w wypowiedzi prywatne, by przywołać przykład z sekretnej pamiętnika księgowej, która żegnała swego kochanka „na czas nieokreślony”⁶⁹, uświadamia ogólną niezdolność ówczesnych do oddzielania życia prywatnego od spraw publicznych.

Redliński zanotował również przypadki świadomego przetworzenia formuł mowy urzędowej. Jeden z gości wystawy pt. „Wenus 77”, prezentującej fotografie aktów kobiet, wpisał do księgi wystawowej następującą notatkę:

My niżej podpisani, zdrowi na ciele i umyśle oświadczamy wszem i wobec i każdemu z osobna, że przy wystawach o takiej tematyce pani kasjerka nie powinna odbiegać, jako przedstawicielka Krakowskiego Towarzystwa Fotograficznego, od atmosfery wystawy. Powinna stanowić centrum zainteresowania jako „eksponat nr 1”, ukazujący zmienność i piękno kobiecego ciała w ruchu.⁷⁰

Nie jest to jedyny w księdze przypadek przekroczenia konwencji zapisu podobnej opinii, zresztą niewiele notatek w księdze spełnia kryteria tego typu wypowiedzi. Poza głosem w sprawie żywego eksponatu można tutaj znaleźć przede wszystkim sporo wpisów, które zdradzają łatwą do przewidzenia prawdę, że większość zwiedzających potraktowała wizytę w muzeum raczej

67 Tamże, s. 34.

68 Tamże, s. 33.

69 Tamże, s. 252.

70 Tamże, s. 214.

jako przyzwolenie na udział w pornograficznym spektaklu niż okazję do refleksji nad problematyką przedstawienia cielesności w sztuce. W księdze wystawowej roi się od opinii w rodzaju tej:

Dzisiaj (znaczy we czwartek) jakem sprzedał jałówkę, przyjechaliśmy ze śwagrem na Venus, znaczy kobiecą wystawę. Szwedki mnie się podobali, świągrowsi bardziej te ruskie. Ale organista to u nas za farę lepsze kartki sprzedaje, albo na jarmarku zapalki z Japonii, też lepsze. Ino kurwów brakuje, bo by se człowiek ulżył.⁷¹

Wśród podobnych wpisów nie zabrakło również głosów zgorszenia („WY KURWIARZE!”, s. 216; „Te ogłupiające, te cyce, te uda”, s. 231) czy żarliwych, choć raczej niezbyt szczerych przestróg przed wystawianiem na widok publiczny tak niecnych obrazków. Formułowano te opinie w bardziej wysublimowany sposób: „lepiej [zrobić wystawę] nie wywołującą społecznie wstydliwych skutków”⁷², ale też bezceremonialnie: „LUDZIE! Weźta się za robotę a nie łaziła po próznicy. Tak II Polski napewno nie zbudujeta”⁷³.

Księża wystawowa, jak pisze Anna Mach, umożliwiła zaistnienie w przestrzeni publicznej nieskrępowanej dyskusji na (obwarowany wówczas tabu) temat nagości w sztuce i jako taka stanowi ilustrację funkcjonowania pornografii w ówczesnym dyskursie. Żywioł skrepowanej, niemającej wówczas innego ujęcia dyskusji na temat seksualności, obnaża działanie nieuświadomionej autocenzury⁷⁴. W księdze pojawiają się również metakomentarze dotyczące poziomu dyskusji o wystawie, a także błahe opisy pogody czy apokaliptyczne pytania o przyszłość w Polsce. Bywa, że goście wystawy wchodzą ze sobą w interakcję i na przykład podejmują „dyskusję” na temat roli kobiet w życiu publicznym („baby do garów!!!”, „zgadzam się”, „BRAWO”, „nie zgadzamy się”, „kobiety! Nie dajmy się!!!”, s. 218-224), która przeradza się w rodzaj nieco żenującego flirtu – jeden z gości wystawy zachęca obrończynię praw kobiet, by nawiązała z nim „kontakt optyczny” w „sprawie tego «nie dania się»”, na co kobieta wbrew swoim deklaracjom reaguje kokieteryjnym pytaniem, czy jako krótkwłosa na pewno może liczyć na względy swego

71 Tamże, s. 223.

72 Tamże, s. 231.

73 Tamże, s. 225.

74 A. Mach *PRL-owskie ready-mades...*, s. 349.

adoratora. Ta wielogłosowa i wielowątkowa dyskusja, prowadzona jeszcze przez rok po zamknięciu wystawy, nie zrodziłaby się zapewne w dobie Facebooka, lecz w czasach ograniczenia debaty publicznej znalazła ujście w gątkowej formule książki wystawowej⁷⁵.

Opisany wyżej rozdział *Ku szczerości...* to pozbawiona komentarza i narracyjnego spoiwa opowieść o ogólnej potrzebie wyrazu i naporze słów, o formułach wysłowienia, które okazują się niezbyt pojemne, o niewyraźności silnych tłumionych emocji i mechanizmie konstruowania społecznego tabu. Materia słowa, która wystaje, nie mieści się, szuka ujścia, napiera na formę – jawi się jako temat przedstawienia możliwy do literackiej obróbki: czy to poetyckiego recyklingu, który w późnej twórczości podejmował Tadeusz Różewicz, czy też jako zaczyn fabularnej opowieści.

W zbiorze Redlińskiego warte uwagi wydają się również zapiski, które ilustrują niemoc wysłowienia, wynikającą i z traumatycznych doświadczeń, i z braku językowych kompetencji użytkowników polszczyzny. W wezwaniach do spłaty alimentów, listach więźniów, w dramatycznych skargach ofiar przemocy zwraca uwagę żywioł informacji nieistotnych z punktu widzenia opisywanych spraw, a także elementy niestosowne w oficjalnej korespondencji, czyli określenia potoczne i wulgarne, rażące błędy ortograficzne i gramatyczne.

We wniosku o przymusowe leczenie, pisany przez Teresę Kasiewską, maltretowaną żonę alkoholika, pojawiają się na przykład wymyki, które wskazują na uruchomienie prywatnego kontekstu użycia mowy, widoczne w słowach takich jak „mamusia” i „tatuś”, a także w samym porządku wspomnień, który można przypisać osamotnionemu dziecku: „byłam od 4 lat chodowana bez Mamusi ponieważ Mamusia umarła a Tatuś drugi raz się orzenił”⁷⁶. We fragmentach opisujących życie w patologicznym związku przebijają emocje, które zapętłają historię bohaterki w drobniuszko opisywanych scenach przemocy. Urzędnika, adresata tych zwierzeń, wprawiły zapewne w osłupienie, tyleż za sprawą jej cierpienia opisanego ze szczerością godną bliskiego powiernika (skądinąd list jest znakiem jej samotności, braku rozmówcy innego niż obcy adresat), co przez wulgaryzmy, obce konwencji oficjalnego pisma:

po upływie jakiegoś czasu zaczęły się znowu pijatyki i bójki, zaczął pić i bić się, pijaństwa zaczęły się przeciągać do kilku dni i zaczął mi odgrażać

75 Zob. tamże.

76 E. Redliński *Nikiformy*, s. 131.

że i tak cię kurwo zarżnę albo uduszę a po pijanemu to mi mniejszy wyrok dadzą.⁷⁷

Opowieść rządzi się dynamiką nieukojonych lęków i nie podlega zdroworozsądkowej regule selektywności zdarzeń, celowości ich opisu i stylistycznej stosowności. List znalazł się w *Nikiformach* zapewne właśnie ze względu na rozbieżność między szablonem wypowiedzi a traumą, którą trudno opisać.

Niektóre zawarte w zbiorze wypowiedzi nie są pozbawione wdzięku, z którego autorzy zapewne nie zdawali sobie sprawy. Frazy takie jak „chciałem obejrzeć garnitury czy są możliwe w moim guście”, „jestem trochę złodziejowaty”, „nie mam zamiaru nadal tułać się po kreminałach” mogłyby stanowić zaczątek kabaretowej piosenki lub jej fabularną osnowę:

przyznam się szczerze, że ostatnio przypadła mi do gustu Anżela, ten jej temperament i w ogóle duma dziewczyny i Ciebie taką samą sobie wyobrażam. Wiesz, Anżela jest już zajęta i to przez mego dobrego koleśkę, ale stale Kasiu ciebie mam na myśli.⁷⁸

Gorzej, jeśli autorzy podejmują świadome próby poetyzowania swoich tekstów, jak więźniarka, która w liście do nieznanego towarzysza niedoli pyta o „jakże pełne przyjaźni uczucie do kolegi”, które jest „doprawdy zbyt wygórowane”, a zatem można je rozumieć dwojako, „takowy” skłonna jest wyciągnąć wniosek. Prosi, by adresat napisał kilka słów „co do wymóg swej wybranki”, o ile tylko leży to w jego kompetencji⁷⁹. Ciekawy przykład stanowią tu listy Serafina Kapicza, słaane do rozmaitych instytucji: Dyrektora Lasów Państwowych, „Gazety Białostockiej”, Prezydium WRN, Państwowego Domu Opieki w Jałówece, Związku Bojowników o Wolność i Demokrację i wreszcie – redakcji miesięcznika „Kontrasty”, w którym pierwotnie ukazywały się jego listy, nim zostały umieszczone w *Nikiformach*. Redliński zebrał w jednym rozdziale kolekcję nikiform i jednej metanikiformy, otwierając tym samym utwór na interakcję z autorem autentyku. Wzywa on redaktora naczelnego pisma do przywrócenia właściwego nazwiska Soter Kundzicz, pierwotnie ukrytego przez redaktorów pisma pod pseudonimem Serafin Kapicz, a także

77 Tamże.

78 Tamże, s. 181-182.

79 Tamże, s. 183-184.

do nadania swoim tekstom nazwy gatunkowej bardziej adekwatnej do własnych aspiracji niż „nikiforma”.

Pisma moje, czy to podania, skargi lub inne refleksje, są krótkimi, w sposób literacki wyrażonymi utworami. W literaturze utwory takie noszą nazwę i znane są jako eseje. Żyjemy w dobie, która jest niezwykła w historii i okres ten, jako szumny dwudziesty wiek – że użyję cytatu Edwar-da Redlińskiego – jest okresem „szczególnie banalnym lub szczególnie niebanalnym”. Ja myślę, że pozostanie na przyszłość wiekiem monumentalnym; wierzę w to, że będzie takim okresem. Dlatego pisma swoje nazywam monumentami i proszę zamiast określenia „Nikiiformy”, stosować nazwę MONUMENTY.⁸⁰

Soter Kundzicz vel Serafin Kapicz w swoich monumentalnych esejach literackich wnioskuje do Prezydium WRN o przydział mieszkania przez Urząd Lokalowy, a do Dyrekcji Państwowego Domu Opieki w Jałowce – o zwrot kosztów pogrzebu żony (1867 zł), obejmujących zakup ubrania żałobnego w kolorze czarnym, koszuli i skarpet. Wśród formuł urzędowych, takich jak „z uwagi na stanowisko zajmowane...”, „wyciągnięcie odpowiednich wniosków z tego faktu”, pojawiają się rozbudowane, patetyczne metafory i porównania homeryckie:

W moim życiu nie ma imponujących faktów walki, potężnych wodospadów o wielkiej energii i mocy. Lecz życie moje jest tylko małą kropelką spadającą: jest mrówczym zmaganiem się z wszelkim wielkowsładztwem.⁸¹

Współczesna awangardowa twórczość literacka opowiada się przeciwko potocznym wyobrażeniom o literackości, w które można by wpisać powyższe wypowiedzi. Wiążą się one z potrzebą dodawania: piętrzenia słów, rozbudowywania zdań, mnożenia sensów, przyozdabiania metaforami. Na przekór tej tendencji literatura zmierza do redukcji materii słowa. Rejestruje przy tym zjawiska mowy, które nie dają się łatwo opisać, przyswajając, kategoryzować, konceptualizować: przemilczenia, skrywane intencje, potknięcia, błędy, uchybienia, elementy parajęzykowe, słowa i formuły znaczeniowo błahe

80 Tamże, s. 17-18.

81 Tamże, s. 16.

i nieistotne. Oto reakcja na przesyt „sztuczności sztuki”, tym, „że ona za artystyczna. Że wykorzeniła się, wysublimowała z substancji życia”⁸².

Przemiany *mimesis*

Czy zjawisko naśladowania elementów mowy potocznej czy języka mówionego, a także gatunkowych form użytkowych – tak powszechne w polskiej literaturze XX i XXI wieku – można określić mianem mimetyzmu formalnego⁸³? Michał Głowiński zdefiniował to zjawisko w odniesieniu do klasycznych form epickich jako naśladowanie „przez dzieło literackie (lub jego elementy) innych typów wypowiedzi”⁸⁴. Owe inne typy wypowiedzi jako Nieliterackie formy językowe wyraziście odwołujące się do społecznie utrwalonych wzorców mówienia stanowią fakt znaczący w obrębie narracji⁸⁵; wyodrębniają się na tle normotwórczej polszczyzny pisanej, nienacechowanej i niezatrzymującej uwagi czytelnika jako wypowiedź, która mogłaby wymagać szczególnej interpretacji⁸⁶. Wyodrębniają się z narracji również z tego względu, że – jak pisze Głowiński – w klasycznych formach epickich dopuszczalne są jedynie w dialogach.

Trudno opisywać współczesną eksperymentalną twórczość literacką wedle tych kategorii ze względu na zacieranie się specyfiki podstawowych elementów dzieła literackiego, takich jak w przypadku prozy dialog czy narracja. Co więcej – sama kategoryzacja literatury ze względu na rodzaje wydaje się problematyczna, jeśli wziąć pod uwagę zjawisko łączenia w obrębie jednego utworu cech poezji, prozy i dramatu bądź ogólną trudność podobnej klasyfikacji (mogą jej nastręczyć choćby *Nikiformy*). Inną istotną zmianą jest

82 Tamże. s. 5.

83 Kategorię mimetyzmu formalnego można by odnieść do *Nikiform* pod warunkiem przyjęcia założenia, że utwór jest sfingowany, napisany przez Redlińskiego, a nie skomponowany z autentyków. W pierwszym wypadku można by mówić o uzyskiwaniu efektu literackości za sprawą udatnego naśladowania – literackość byłaby wynikiem procesu twórczego; drugi przypadek dotyczy literackości pojętej jako kreacja *ex nihilo*; gra polegająca na potraktowaniu autentyków jako konwencji literackich – sprowokowaniu ich lektury w ramach norm literackości, a nie w ramach *mimesis*, czyli zgodności z rzeczywistością.

84 M. Głowiński *Dialog w powieści*, w: tegoż *Gry powieściowe*, PIW, Warszawa 1973.

85 M. Głowiński *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, w: tegoż *Poetyka i okolice*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 142.

86 J. Lalewicz *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.

znoszenie reguły operowania polszczyzną literacką, traktowaną dotychczas jako normatywna forma wypowiedzi właściwa literaturze.

Jeśli w klasycznej powieści język narracji uchodził za wzorową postać polszczyzny, na której tle wyróżniała się w obrębie dialogów materia „innych typów wypowiedzi” cytowanych na zasadzie mimetyzmu formalnego, to w dzisiejszej prozie (pominąwszy jej klasycyzujące warianty) narracja operuje niemal wyłącznie stylami innymi niż literacki. Z tak ukształtowanej mowy narracji wyodrębniają się elementy stylu artystycznego, które funkcjonują w niej zazwyczaj jako przedmiot parodystycznej transformacji. Paradoksalnie więc w obrębie dzieła literackiego komponenty ściśle literackie przykuwają uwagę jako te, które znalazły się w obcym kontekście słów pochodzących z innego porządku stylistycznego.

Zjawisko wypierania języka literackiego znane jest historii literatury polskiej od czasów manifestów futurystycznych, które postulowały (bliski skądinąd Redlińskiemu) odwrót od tradycji pięknego opowiadania, prostotę i dosadność języka oraz demokratyzację literatury. Jest przy tym rzeczą ciekawą, że podobne tendencje w prozie pojawiły się znacznie później niż w poezji, czyli dopiero w latach 70. Awangarda w prozie dwudziestolecia koncentrowała się raczej na mocno autotelicznych sposobach opisu, które czyniły drugorzędną kwestię odniesienia do rzeczywistości. Dzisiejsza eksperymentalna twórczość literacka, która rozwija się od lat 70., czerpie natomiast przede wszystkim z realiów i codziennej mowy.

Pierwszy sygnał tych przemian przyniosły wraz z odwilżą debiuty pokolenia „Współczesności”, które z perspektywy dzisiejszych eksperymentów dość zachowawczo włączały w obręb dialogów (ale i narracji) elementy leksyki miejskiego półświatka. Była to próba odzyskania własnego, wolnego głosu⁸⁷, która stanowiła reakcję na postulowany w socrealizmie ujednoczony model koturnowej reprezentacji, bliski również ustaleniom dyskusji o nowym realizmie, które tuż po wojnie toczono w kręgu „Kuźnicy”. Przypadkiem osobnym (również pod tym względem) pozostaje Miron Białoszewski, którego twórczość okazała się nowatorska zarówno w stosunku do innych debiutów 56 roku, jak i w szerszej perspektywie przemian mimetyzmu językowego i redefinicji pojęcia literackości; wytyczyła kierunek dalszych przemian przetwarzania polszczyzny potocznej i mówionej w dziele literackim.

87 Sformułowanie zaczerpnęłam z artykułu Włodzimierza Boleckiego *Wolne głosy*, w: tegoż *Prawdy niemiłe. Eseje*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993, poświęconego prozie Ryszarda Schuberta.

W kręgu twórców Nowej Fali poetyckie zabiegi wokół elementów codziennej i urzędowej komunikacji opierały się na negacji ujednocionej mowy, podobnie jak w przypadku poetyki młodych gniewnych polskiej prozy, choć wynikały z nieco innych pobudek. Chodziło tu wszakże nie tyle o odzyskanie głosu i znalezienie własnej dykcji poetyckiej, ile o obnażenie mechanizmów komunikacji. W dużej mierze krakowscy i poznańscy poeci zbliżali się w tych zamiarach do twórców z kręgu „rewolucji artystycznej” ogłoszonej przez Henryka Berezę⁸⁸ czy innych autorów, którzy dystansowali się wobec wysoko-artystycznych modeli reprezentacji⁸⁹. *Nikiformy*, które stanowią kulminację tendencji zmierzających do redukcjonowania komentarza narracyjnego i literackości pojętej jako inwencja fikcyjotwórcza⁹⁰, wyróżniają się na tle innych eksperymentów z mową jako utwór prezentujący te zjawiska w najbardziej radykalnej formie. Niemniej jednak śmiało wizje przełomu, które roztaczał Redliński w swoich manifestach, wydają się przesadzone. *Nikiformy*, choć pod względem formalnym pozostają bez precedensu w historii literatury polskiej, wpisują się jednak w ogół tendencji, które poprzedziła twórczość innych autorów podejmujących grę z żywą mową w prozie. Literacką zmianę warty ustanowił tu raczej Miron Białoszewski, skądinąd niedbały o podobne klasyfikacje i historycznoliteracki splendor. Równie istotne w *Nikiformach* zjawiska metaliterackie wpisują się natomiast w historię, której początek dała w 1903 roku *Pałuba* Karola Irzykowskiego⁹¹.

Jak zauważyła Agnieszka Karpowicz, język potoczny, w historii literatury współczesnej traktowany początkowo jako temat reprezentacji, stał się z czasem, w latach 70., tworzywem literatury⁹². Zaowocowało to serią dalszych przemian, które nabrały mocy zwłaszcza w ostatnim piętnastoleciu. Twórczość powstała po 1989 roku⁹³ z coraz większą siłą wypiera polszczyznę

88 Ryszard Schubert, Józef Łoziński, Marek Słyk, Jan Drzeżdżon, Donat Kirsch.

89 Tadeusz Różewicz, Leopold Buczkowski, Marian Pankowski, Janusz Głowacki, Tadeusz Siejak, Janusz Anderman, Krystyna Sakowicz, Edward Stachura czy właśnie Edward Redliński.

90 Pojęcie Andrzeja Zieniewicza *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, PIW, Warszawa 1989.

91 Zob. W. Bolecki *Metaliteratura wczesnego modernizmu („Pałuba” Karola Irzykowskiego)*, w: tegoż *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.

92 A. Karpowicz *Proza życia*.

93 Mam tu na myśli m.in. późne tomiki Tadeusza Różewicza, twórczość (poetycką) Darka Foksa, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Jerzego Jarniewicza, Marty Podgórnik, Grzegorza Wróblewskiego, Justyny Bargielskiej, Adama Poprawy, Krzysztofa Siwczyka, Macieja Meleckiego,

neutralną i literacką. Mowa potoczna zdominowała podstawowy język literatury i stała się przedmiotem coraz śmielszych eksperymentów intensyfikujących literackość. Tym samym dzisiejsza eksperymentalna twórczość literacka, mimo że skrajnie mimetyczna, odrywa się od tego, co zwolennicy tradycyjnego obrazowania byliby skłonni uznać za prawdę o rzeczywistości. Odrzuca konwencję realizmu, choć zarazem wypracowuje jego nową postać⁹⁴.

Twórczość ostatnich lat przejęła schedę po autorach podejmujących eksperymenty z materią słowa nieliterackiego. Jak pokazał czas, była to scheda literacka, nie tylko polityczna czy dyskursywna⁹⁵. Zdecydowały o tym oczywiście realia; w czasach wolności słowa trudno burzyć się przeciwko dominacji jednego ekspansywnego dyskursu, chociaż może nie od rzeczy byłaby teza, że gdyby nie nośność nowej koncepcji literackości, która czerpie z realiów codziennej komunikacji, tendencje do przetwarzania codziennej mowy w dziele literackim nie miałyby racji bytu w tych czasach.

Były to tendencje na tyle istotne i silne, że zjawiska, uznawane w latach 70. za marginalne, stały się normą, właściwą i eksperymentom, i twórczości, która nie pretenduje do nowatorstwa. By opisać tę przemianę, warto odwołać się jeszcze do klasyfikacji Janusza Sławińskiego. Badacz wskazał na trzy zasadnicze komponenty kultury literackiej: wiedzę, gust i kompetencję. Wiedza oznacza w tym ujęciu „ogół umiejętności zestandaryzowanego w pewien sposób rozumienia i wartościowania przekazów uznawanych za wzorcowe”⁹⁶, gust – „ogół upodobań do przekazów określonego typu”⁹⁷, kompetencja – „ogół zdolności pozwalających posługiwać się zdobytym doświadczeniem literackim w sytuacjach, gdy trzeba rozumiejąco przyjąć lub odrzucić taką

Roberta Rybickiego, prozę Doroty Masłowskiej, Zbigniewa Kruszyńskiego, Michała Witkowskiego, Janusza Rudnickiego, Ziemowita Szczerka, Jakuba Żulczyka, Sylwii Chutnik, Krzysztofa Vargi, Macieja Malickiego, Sławomira Shuty, Mirosława Nahacza czy Piotra Czerwińskiego, dramaty Szymona Wróblewskiego, Jana Klaty, Michała Walczaka, Pawła Demirskiego.

94 Zob. Z. Mitosek *Mimesis krytyczna*, w: teje *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997, P. Czaplński *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

95 Nie licząc takich utworów, jak na przykład wydane w 1996 roku *Szkie historyczne* Zbigniewa Kruszyńskiego, które śladem poetów Nowej Fali przenicowują PRL-owską nowomowę, choć utwór jako literacki eksperyment wydaje się formalnie bardziej złożony i śmielszy niż próby wprowadzenia tej poetyki podejmowane w latach 70.

96 J. Sławiński *Socjologia literatury...*, s. 55.

97 Tamże.

możliwość komunikowania, której owo doświadczenie w sobie nie zawiera⁹⁸. Można by spojrzeć na tę klasyfikację procesualnie, czyli uznać, że zjawiska nowatorskie, które z czasem ugruntowują się w powszechnej świadomości jako elementy pewnego modelu pisarstwa, są trafnie odczytywane początkowo tylko przez badaczy i krytyków, za sprawą ich kompetencji, by wśród innych, podobnych sobie zjawisk stać się przedmiotem ogólnych upodobań (czyli niejako wejść w sferę gustu), a w końcu, w miarę swojej wartości, zyskać miano dzieła wzorcowego, które jest częścią ogólnej wiedzy. Idąc tym tropem, można by uznać, że *Nikiiformy* w czasach, w których powstały, uznano za niezrozumiałe, ponieważ nie wyszły poza sferę kompetencji nielicznych, w przeciwieństwie do nowszych eksperymentów z materiań nieliteracką w literaturze, które upowszechniły się na tyle, że ugruntowały swego rodzaju normę. Mechanizmem upowszechnienia tych wzorów pisarstwa rządzi zasada autopojetycznej zwrotności, mówiąc językiem konstruktywistów. Pisał o tym innymi słowy Janusz Sławiński:

To, co zewnętrzne (stereotyp odbioru) nieodmiennie interweniuje w ustrój dzieła, kształtując w pewien sposób to, co może być rozpoznane w jego wnętrzu; ale i odwrotnie: dzieło odczytane wykracza niejako poza siebie – skumulowane w nim doświadczenie pisarskie przechodzi w obręb konwencji odbioru, wzbogacając ją w takiej lub innej mierze.⁹⁹

Współczesny wariant mimetyzmu formalnego i nowe formuły literackości wypracowały w czytelnikach oczekiwanie takiego obrazowania. Autorzy, by uczynić zadość potrzebie specyficznie pojętej realności i literackości, piszą tak, by spodobać się czytelnikom, a może po prostu piszą tak, jak się pisze.

Skoro rozpowszechnione dziś zjawisko twórczego przetwarzania elementów nieliterackich stanowi w dużej mierze kontynuację tendencji zainicjowanych w okresie odwilży i rozwiniętych w latach 70. i 80., to powraca pytanie o zasadność ustanawiania historycznoliterackiej cezury w 1989 roku. A także o to, czy w literaturze polskiej na pewno domknęła się historia modernizmu.

98 Tamże.

99 J. Sławiński *Socjologia literatury...*, s. 49.

Abstract

Marta Bukowiecka

UNIVERSITY OF WARSAW

Anti-Literary and Hence Literary: Edward Redliński's Nikiforms

This article examines Edward Redliński's prose volume *Nikiforms*, a literary work that consists of authentic non-literary texts written by citizens of the People's Republic of Poland. Redliński described his experiment as a collection of literary ready-mades. Published in 1982, the book was misunderstood by critics of the time, who tried to judge it through traditional criteria of literariness. Redliński's *Nikiforms*, however, call for a different interpretative approach – one that discerns literariness not within each single text but in the encounter of different texts, between them, in the idea behind their composition. The non-literary forms included in the collection perform a metaliterary function because collectively they pose questions about boundaries, roles, the form and building material of literariness. Redliński's book is part of a distinct contemporary trend in Polish literature to highlight non-literary phenomena.

Keywords

ready-made, avant-garde, literariness, meta-literature, reception, non-literary genres