

JOLANTA SZTACHELSKA  
UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU  
ORCID: 0000-0002-6591-2399

## W TAPLARACH I GDZIE INDEJ. PRZYPADKI EDWARDA REDLIŃSKIEGO

1.



choć nie ulega wątpliwości, że Edward Redliński jest jednym z najważniejszych pisarzy związanych z Podlasiem, a jego książki, trafiając do czytelnika masowego, osiągnęły rezonans wykraczający poza granice kraju, nie mamy jak dotąd syntezy jego twórczości. Autor umilkł przed laty, trudno jednak pogodzić się z tym, by ostatnim jego słowem miały być satyry na współczesność: *Telefrenia* (2006) i *Bzik prezydencki* (2008) albo tom *Bum ta ra ra* (2006), gromadzący szkice, opowiadania i felietony z różnych okresów jego życia. Trudno się z tym pogodzić, bo ich lekturze towarzyszy natrętnie uczucie zawodu – to nie jest to, do czego nas przyzwyczaił. Żaden z jego utworów opublikowanych po 1989 roku, w tym rzeczy tak głośne, jak *Krfotok* (1998) czy *Transformejszen* (2003), nie powtórzył sukcesu *Konopielki*, zawsze jednak niezależnie od artystycznego efektu stawały się one przedmiotem ogólnopolskiej dyskusji, wprowadzając w obręb życia publicznego krytyczny głos autora. Tymczasem wymienione wcześniej książki nie tylko nie mają tego publicystycznego potencjału, który był znakiem rozpoznawczym Redlińskiego, ale na dodatek ukazują oblicze pisarza,

z którym dyskusja wydaje się niemożliwa. Zamiast krytycyzmu demonstruje on w nich niezgodę na rzeczywistość, przejawiającą się w permanentnym wyszydzaniu Polski po transformacji ustrojowej. Trudno jednak powiedzieć, dlaczego i po co to robi. Dobrze to już było – zdaje się przemawiać. Kiedy? W PRL-u. Dające się wyczytać z jego utworów przesłanie skłania co najwyżej do wzruszania ramion.

2.

Wielowątkowe wprowadzenie zawsze jest obarczone ryzykiem gadulstwa, ale mam potrzebę podzielenia się w tym miejscu kilkoma spostrzeżeniami. Im bardziej wgłębiałam się w twórczość Redlińskiego, im lepiej poznawałam okoliczności, w jakich pojawiał się w przestrzeni publicznej, tym bardziej rośło we mnie przekonanie, że to ktoś, kto wynalazł szczególny sposób jej podboju. To pisarz, który chętnie opuszczał bezpieczne wody literatury, by rzucać się w wiry polityki. Uwielbiał pojawiać się w przestrzeni sporu, mówić rzeczy kłopotliwe dla wszystkich, na granicy dobrego smaku. Często stawał się częścią ogólnopolskiej dyskusji społecznej, a ponieważ z reguły dotyczyła kwestii najistotniejszych: emancypacji niższych warstw społecznych (chłoptwa), przemian obyczajowych, transformacji ustrojowej, jej kierunku, zasadności, celu, został zapamiętany jako wieczny rebeliant. Zawsze stosował ten sam scenariusz: najpierw pojawiała się książka, która wywoływała poruszenie lub sensację, potem dolewał oliwy do ognia, udzielając wywiadu lub wdając się w polemikę. To się sprawdzało: dyskurs społeczny wypełniał się treścią, która przez długi czas krążyła w powietrzu, budując w nas przekonanie, że oto znowu Redliński powiedział nam coś, o czym wszyscy wiedzieliśmy, ale nie mieliśmy odwagi mówić głośno.

3.

Z założenia nie tworzę tu historii kompletnej, kategoria przypadku (zdarzenia) pozwoli mi uchwycić najważniejsze momenty biografii twórczej Redlińskiego i zbudować przynajmniej hipotezę dotyczącą przyjętej przez niego strategii.

PRZYPADEK NR 1: *KONOPIELKA*, ALBO O POTRZEBIE ...NAPISANIA TRYLOGII

*Konopielka* była, jest i pozostanie najważniejszym utworem Edwarda Redlińskiego. Choć zaczynał swoją twórczość od pisania reportaży<sup>1</sup> (opublikował dwa tomy: *Ja w nerwowej sprawie*, 1969; *Zgrzyt*, 1970), a pierwszą nagrodę (Juliana Bruna) otrzymał za zbiór opowiadań *Listy z Rabarbaru*, to właśnie powieść z 1973 roku wrzuciła go w sam środek literackiej debaty i umieściła wśród najgoręcej dyskutowanych autorów tzw. nurtu wiejskiego. Już na starcie Redliński miał status kogoś wyjątkowego – jego głos brzmiał świeżo i przekonująco. Po sukcesie książki stał się jednak z dnia na dzień niekwestionowanym autorytetem. Powieści zadawano pytania, które i dzisiaj, po wielu latach, jakie upłynęły od pierwszej publikacji, nie przestały być ważne: o czym właściwie jest *Konopielka*, jak została zrobiona, po co ją napisano? Ale zastanawiano się równie gorąco nad kwestią następującą: czy jej autor należy jeszcze do nurtu chłopskiego w polskiej literaturze współczesnej, czy też przeciwnie – jest jego kontestatorem?

Nie od rzeczy warto więc przypomnieć, że umieścił go w tym nurcie Henryk Bereza<sup>2</sup>, jeden z najważniejszych krytyków literackich powojennej Polski. W pracy *Związki naturalne*<sup>3</sup> (LSW Warszawa 1972) szeroko omawiał zagadnienie degradacji kultury chłopskiej w Europie. W wyniku przekształceń industrialnych – pisał – kulturę tę pozbawiono „istotnego znaczenia”. Została „wchłonięta i wyeksploatowana literacko w długotrwałych i naturalnie przebiegających procesach rozwojowych literatury”<sup>4</sup>. Nawet w tych krajach, w których genealogia chłopska wydawała się mieć dominujące znaczenie (jak w Skandynawii), nie wykształciły się odrębne nurty jej istnienia. W Polsce literacka kultura narodowa ukształtowała się poza oddziaływaniem kultury ludowej, została zdominowana przez element szlachecki czy drobnoszlachecki.

<sup>1</sup> Zob. biografię E. Redlińskiego w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, Warszawa 2001, t. 7, s. 28–29.

Nb. jest to stosunkowo mało znany etap w jego biografii. Redliński w latach 60.–70. pracował w kilku redakcjach, np. w Radiu Białystok (1968–1969), „Nowej Wsi” (trzy miesiące 1969), „Kulturze” (1970–1971), „Kontrastach” (1975–1978). Publikował także w „Kamieniu”, „Tygodniku Kulturalnym”, „Polityce”.

<sup>2</sup> Henryk Bereza (1926–2012), krytyk literacki, eseista, redaktor „Twórczości”, dwukrotnie przewodniczył Kapitulie Nagrody Nike. Najważniejsze książki: *Sztuka czytania*, *Prozaiczne początki*, *Związki naturalne*, *Taki układ*, *Bieg rzeczy*, *Sposób myślenia*, *Oniriada* i inne.

<sup>3</sup> H. Bereza, *Związki naturalne*, Warszawa 1972.

<sup>4</sup> Tamże, s. 7.

Swojej szansy – dodam – nie mogli wykorzystać ani dziewiętnastowieczni regionaliści (np. Dygasiński<sup>5</sup>), z uwagi na utopijność projektu w warunkach zaborowych, ani warszawscy „głosowicze”, których poglądy na plemienność polską stały się na przełomie wieków częścią rosnącej w siłę ideologii narodowej.

Polska kultura chłopska – pisał Bereza – utrzymała się na prawach rezerwatu sił kulturotwórczych w stanie swej niemal odwiecznej pierwotności. Przetrwiała ona do dwudziestego wieku w kształcie takim jak nigdzie na świecie. Ta kultura jest całkowicie anachroniczna jako zjawisko, jego likwidacja jest koniecznością historyczną, jej przebieg musiał stać się przyśpieszony, a nawet gwałtowny<sup>6</sup>.

Krytyk nakreślił w swojej książce kompletne spektrum działania pisarzy związanych z nurtem wiejskim. Wymienił główne postacie tego pola – dwa pokolenia twórców XX wieku. Pierwsze, działające w latach 30.–40., to pisarze urodzeni w latach 1900–1920, np. Stanisław Piętak, Wilhelm Mach, Julian Kawalec; drugie, z lat 50. i 60., to pisarze urodzeni w latach 1920–1940, np. Tadeusz Nowak, Wiesław Myśliwski. Wierność kulturze, z której wyszli, w żadnej z tych formacji nie była bezproblemowa – w skrajnych przypadkach miewała odcień dramatyczny. Za taki uznał Bereza chociażby kompleks uległości wobec kultury dominującej u Stanisława Piętaka. U wielu wiązała się z rozterką, poczuciem zdrady czy nieautentyzmu. Dopiero w latach 50. literatura polska pod wpływem tendencji światowych zmienia swoje nastawienie wobec tradycji chłopskiej. W drugim pokoleniu pisarzy kompleksy ustępują miejsca przekonaniu, że doświadczenie kulturowe jest najważniejszym, aprobowanym, a nawet eksponowanym komponentem twórczości. Bereza umieszczał Redlińskiego w trzecim pokoleniu tzw. nurtu wiejskiego – wśród twórców, którzy potrafili swoją genealogię traktować zarówno z pietyzmem, jak i dystansem. Po lekturze *Konopielki*, którą poddał sumiennej i wnikliwej analizie, nie bez dumy napisał: „jest [ona – dop. J.S.] utworem o surowej

<sup>5</sup> Tu pozwolę sobie polemizować z H. Berezą. Właśnie Dygasiński jako autor pierwszego w naszych dziejach utworu „chłopskiego”, konsekwentnie napisanego autentyczną gwarą (*Beldonek*) powinien być wymieniany wśród tych, którzy regionalizm rozumieli szerzej, niż tylko modne stylizacje. Zob. pracę M. Radowskiej-Lisak, *Między oralnością a literackością. Proza wiejska Adolfa Dygasińskiego*, Toruń 2015.

<sup>6</sup> H. Bereza, *Związki naturalne*, dz. cyt., s. 7.

powadze, której w niczym nie szkodzi żaden z wielu rodzajów śmiechu, którego Redliński nie ma potrzeby tłumić”<sup>7</sup>.

Powieść miała ogromne powodzenie wśród krytyki, szczególnie znaczenie miały w jej interpretacji te głosy, za którymi stał naukowy autorytet. Jednym z najciekawszych był artykuł Rocha Sulimy. Szukając tego tekstu przeczytałam także jego wypowiedź na temat twórczości Tadeusza Nowaka. Sulima, inaczej niż zdecydowana większość polskiej krytyki, upatrującej w pisarzu kreatora wiejskiej mitologii, przekierowuje tu naszą uwagę na problemy podmiotu autorskiego. Jego utwory – podkreśla – dotyczą dramatycznego zderzenia „tradycji i kultur pierwiastkowo odmiennych”<sup>8</sup> oraz wskazują na potrzebę autodefinicji twórcy chłopskiego<sup>9</sup>. Współczesny pisarz o rodowodzie chłopskim to – według Sulimy – ktoś o zwielokrotnionym „ja”, „przedstawiciel inteligencji o nowej genealogii społecznej”, posługujący się, by nie sprzeniewierzyć się światu, z którego pochodzi, „własną ontologizacją świata”. Jest poniekąd „skazany na próbę opisanego go na nowo w kategoriach wypracowanych przez macierzystą kulturę pisarza”<sup>10</sup>. W moim przekonaniu te określenia dobrze oddają sytuację Redlińskiego, wyznaczając *le degré zéro* jego twórczości.

Interpretacja powieści Redlińskiego dokonana przez Sulimę dowodzi trzech rzeczy: po pierwsze – jest to utwór o przejrzystej, bardzo pomysłowej konstrukcji, po drugie – wykorzystano tu motywy powszechnie znane, by nie powiedzieć banalne – jednak w bardzo przemyślanej konfiguracji i nowych znaczeniach, po trzecie – koncepcja powieści nie wydaje się produktem jednorazowej inwencji czy intuicji, jest raczej wynikiem głębokiej erudycji

<sup>7</sup> H. Bereza, *Parodia i nie parodia*, „Tygodnik Kulturalny” 1973, nr 29, s. 4.

<sup>8</sup> R. Sulima, *Między zdradą i nostalgią (Ewolucja twórczości Tadeusza Nowaka)*, w: tegoż: *Folklor i literatura*, Warszawa 1985, s. 410.

<sup>9</sup> Tamże, s. 411.

<sup>10</sup> Tamże. Według R. Sulimy kompozycja *Konopielki* wygląda następująco:

Początek dnia uruchamia zdarzenia – zjawisko niezwykle (narodziny czarnego cielaka) – 1 dzień (s. 5-62), pojawienie się nietypowego dziada, w sąsiedztwie objawia się duch nieboszczyka-odmieńca, potem przybycie urzędników w sprawie melioracji i elektryfikacji oraz nauczycielki.

Drugi dzień akcji (s. 62-103) – śmierć dziecka jest konsekwencją złej wróżby, drugiego dnia nauczycielka przybywa do Kaziuka na kwatere. Zła wróżba przedłuża swoje oddziaływanie.

Przybycie nauczycielki – zmiana skali czasowej: ustalanie nazwiska, nauka czytania i pisanie, spożywanie śniadania świątecznego, odkopywanie „złotego konia”, innowacje w domu i zagrodzie, przyjazd geometrów, osuszanie bagna, ścięcie klonu, akt seksualny.

Finalna scena : spór kosy i sierpa.

i kapitalnego zmysłu kompozycji. Roch Sulima precyzyjnie opisał konstrukcyjny schemat utworu. Fabułę *Konopielki* uruchamia znak (czarne cielę) i przybycie obcego (dziad, urzędnicy, nauczycielka), finałem jest zaś wizja końca świata (symboliczne wyjście do żniw z kosą). Autor powieści korzystał z wielu źródeł zakorzenionych w tradycji ludowej (np. z *Proroctwa Michaldy*), ale – co mogło być zaskoczeniem – sięgał także do najnowszych, dwudziestowiecznych prac z zakresu antropologii kulturowej. Do tego zaprogramował wielopoziomowy odbiór swojej powieści: jest tu wymiar komiczny, bezrefleksyjny, pokazujący odwieczny konflikt starego z nowym, przykrojony jakby na potrzeby czytelnika masowego, ale także – poziom erudycyjny, odsłaniający choćby zadłużenie autora u Levi-Straussa. Sulima, wśród stereotypów, które dostrzegł w *Konopielce*, wymienia m.in:

- 1) warstwę stereotypów użytkowych przez badacza kultury ludowej, nierzadko sentymentalnego, gabinetowego uczonego, etnografa, socjologa, który dysponuje jeszcze dziewiętnastowiecznym jej obrazem, nie znając jej przejawów współczesnych;
- 2) warstwę stereotypów na użytek środków masowego przekazu, rozrywki;
- 3) warstwę stereotypów funkcjonujących na poziomie tradycyjnej literatury o wsi.

Kunszt Redlińskiego polega jego zdaniem na tym, że autor świadomie gra nimi ze swoim czytelnikiem, raz dystansuje się do nich, innym razem wyrażnie do nich się odwołuje. Interpretacja Sulimy, ku zaskoczeniu wielu, którzy oczekiwali zupełnie innej diagnozy, ukazywała pisarza jako kogoś obdarzonego dużym talentem i erudycją, znakomicie orientującego się w najnowszych osiągnięciach humanistyki światowej. Wiele informacji na temat początków recepcji *Konopielki* zawiera również artykuł Jana Pieszcachowicza (1973)<sup>11</sup>, który przypomina, że szum wokół utworu zaczął się jeszcze przed jego publikacją książkową – w „*Twórczości*” ukazały się ledwie dwa odcinki. Udało mu się – opowiada krytyk: „napisać powieść, która poruszyła i rozbaawiła dość zniechęconego czytelnika naszej współczesnej prozy. W obrębie nurtu wiejskiego *Konopielka* jest może nie tyle niespodzianką, ile dowodem, że nie wszystkie jego możliwości zostały wyczerpane”<sup>12</sup>. W odróżnieniu od

<sup>11</sup> J. Pieszcachowicz, *Cywilizacyjne niepokoje*, w: tegoż, *Smutek międzyepoki*, Kraków 2000.

<sup>12</sup> Tamże, s. 295.

innych autorów, zajmujących się problematyką wiejskiej genealogii, takich jak Morton, Trziszka, Piętaś czy Kawalec – pisze dalej – Redliński wydaje się zadowolony ze zmiany, jakiej podlega wieś. Wydany niemal równoległe *Awans* buduje przeciwagę dla głównego problemu utworu, ale to *Konopielka*, korzystając z oczyszczającej mocy śmiechu, jest tekstem bez porównania większej wagi. Jej autor, choć akceptuje nieuchronność zmiany, wydaje się dobrze rozumieć także motywacje przeciwników. Krytyk zauważa, że Redliński nie manifestuje swojej sympatii „przy pomocy jawnej tendencji, taniego szyderstwa czy publicystycznej polemiki”<sup>13</sup>. I to jest powód, dla którego: „*Konopielka* jawi się czytelnikowi jako utwór o rzadko spotykanej autentyczności, przesłanie pełne humorystycznego wyrozumienia dla odchodzącego matecznika”<sup>14</sup>. Jest duża szansa, że po jej lekturze czytelnik z szacunkiem spojrzy na tradycję ojców, z którą tak pochopnie się pożegnał:

W *Konopielce* – pisze krytyk – Redliński dowiódł, że podział na kulturę pańską i chłopską, trwający tyle wieków, w naszych czasach stopniowo eliminowany, uniemożliwił wymarzoną przez społeczników i utopistów syntezę. Chłopi w Taplarach mają swoje niepodważalne, choć brzmiące anachronicznie moralne racje w zetknięciu z miastową „uczycielką”. Ich wierzenia, ich swoisty panteizm i prostolinijność sąsiadująca z prymitywizmem czy nawet okrucieństwem, jako integralnymi częściami składowymi prastarego, naturalnego podłoża kulturowego, są autentyczne, jakkolwiek by je oceniać, ale tracą rację bytu, stając się nierzadko materiałem dla satyryków...<sup>15</sup>.

Dzisiaj patrzymy na to jeszcze inaczej – dwugłos Redlińskiego (*Konopielka* – *Awans*) w sprawie wsi można by uznać za akt założycielski „nowego regionalizmu”. Choć wsi w dawnym kształcie już prawie nie ma, obserwujemy radykalną zmianę w podejściu do jej problemów, a kategorie lokalności i tutejszości uzyskały pełną akceptację i są pozytywnie waloryzowane.

Znaczenie *Konopielki* jako utworu odwołującego się do autentycznego środowiska i kultury podkreśla także Stanisław Dubisz, analizując zagadnienie

<sup>13</sup> Tamże, s. 297.

<sup>14</sup> Tamże. J. Pieszcachowicz przypomina, że już przy literackim debiucie Redlińskiego podkreślano tę wartość. Cytuje m.in. wypowiedź Zygmunta Ziątka o *Lisach z Rabarbaru*: „Wydaje się, że jest to najbardziej prawdziwe świadectwo biografii kulturalnej tej części młodego pokolenia, która przechodzi ze wsi do miasta. Redliński (...) reprezentuje niespotykany niemal stosunek do ziemi, co wiąże się z dystansem wobec tradycji i pokolenia ojców”. [Z. Ziątek, *Tematyka wiejska w prozie współczesnej*, w: *Literatura a współczesne przemiany społeczne*, Warszawa 1972, s. 132-133].

<sup>15</sup> J. Pieszcachowicz, *Cywilizacyjne niepokoje*, dz. cyt., s. 301.



dialektyzacji. Ten wybitny językoznawca swój artykuł rozpoczął od przypomnienia, że powieść, entuzjastycznie przyjęta przez czytelników i krytykę<sup>16</sup>, w krótkim czasie miała kolejne wydania (w roku 1974 i 1975), ale prawdziwą miarą sukcesu stały się jej realizacje teatralne. Jako monodram można ją było oglądać w Lublinie, następnie na Festiwalu Teatru Jednego Autora we Wrocławiu, a potem w Teatrze im. C. Norwida w Jeleniej Górze. Dubisz nie ma wątpliwości, że przyczyniły się do tej popularności walory treściowe powieści: opis środowiska „wsi zabitej dechami”, realistyczny i symboliczny zarazem, ale także środki formalne – kompozycja, konstrukcja narracji, wreszcie warstwa językowa, nasycona elementami dialektalnymi. Autor bardzo pomyślowo wplótł do języka swoich bohaterów cechy dialektalne typowe dla kolonizacji mazowieckiej, białoruszenizmy oraz elementy języka ogólnego. Originalność tego języka polega na trafności użytych środków – wykorzystaniu pisowni fonetycznej (choć niekonsekwentnie), wokalizmie, anachronizującej składni. Rezultat okazał się bardzo udany – język jest zrozumiały, obrazowy, zawiera wiele efektów komicznych, ale nie przesadza w kompromitowaniu samego siebie. Jednym słowem: „tekst *Konopielki*, jest próbą udaną i jedną z ciekawszych na gruncie naszej literatury współczesnej”<sup>17</sup>.

Na koniec tego przeglądu zostawiłam recenzję Andrzeja Mencwela, który wielokrotnie wypowiadał się na temat swoistości polskiej kultury. Poglądy dotyczące ostatecznego rozpadu chłopskiej tradycji znajdujemy m.in. w jego najnowszej książce *Toast na progu* (2017)<sup>18</sup>, będącej wspomnieniem osobistym i refleksją antropologiczną zarazem<sup>19</sup>.

W *Komentarzu do „Konopielki”*<sup>20</sup> Mencwel przypomina atmosferę, która towarzyszyła jej pojawieniu się jesienią 1972 roku. Już po ukazaniu się pierwszych rozdziałów – przypominał – odezwały się głosy koryfeuszy literatury współczesnej. Dwukrotnie wspominał o niej w swoich, ogłaszanych na łamach „Literatury”, notatkach Jerzy Andrzejewski, wskazując na walory językowe utworu. W grudniowym numerze „Kultury” książkę zalecał Roman Bratny – nazywając ją lekturą roku. Artykuł zatytułował *Tren na śmierć*

<sup>16</sup> W 1974 roku dostała nagrodę tygodnika „Kultura”.

<sup>17</sup> S. Dubisz, *Dialektyzacja w „Konopielce” Redlińskiego*, „Poradnik Językowy” 1977, nr 7, s. 304.

<sup>18</sup> A. Mencwel, *Toast na progu*, Kraków 2017.

<sup>19</sup> Zob. M. Litwinowicz-Drożdżel, *Wyprawa po skrzynię posażną. Po lekturze „Toastu na progu” Andrzeja Mencwela*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6.

<sup>20</sup> A. Mencwel, *Komentarz do „Konopielki”*, w: tegoż, *Spoiwa*, Warszawa 1983. Wersja pierwotna: *Aneks do „Konopielki”*, „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 8.



*naszego buszu*, nawiązując do znanego zbioru reportaży Ryszarda Kapuścińskiego<sup>21</sup>. Mencwel podkreśla w swoim artykule zaplecze dziennikarskie pisarstwa Redlińskiego, dodając, że nie dla wszystkich krytyków było to jasne. W reportażach ujawniły się już wcześniej zalety jego pisarstwa: dociekliwość w opracowywaniu tematu, próba zrozumienia tego, co poza wydarzeniem się ukrywa, eksponowanie osobowości reportera jako „osobowości poszukującej”. Teksty te ujawniały złożone intencje twórcy:

Pośrednio reportaże te podawały w wątpliwość wiarygodność rozpoznań znacznych obszarów literatury współczesnej. Mówiły one, że mamy do czynienia z rzeczywistością, do której nie pasuje żaden odziedziczony (tradycyjny czy nowoczesny w formalnym znaczeniu) – stereotyp. Że dla tej rzeczywistości trzeba poszukać nowych sposobów wyrazu, własnego, odpowiadającego, otwierającego ją klucza<sup>22</sup>.

Według krytyka *Awans*, książka równolegle pojawiająca się na rynku, bliższa jest warsztatowi reportera, ujawnia realizujący się na naszych oczach społeczno-obyczajowy paradoks, polegający na tym, że w pogoni za modernizacją nieustannie parodiujemy samych siebie. Bardzo dobrze oddaje to prawdziwie gombrowiczowski cytat z zakończenia powieści, którym Mencwel podsumowuje swoje rozważania o utracie tożsamości polskiego chłopca. Ojciec głównego bohatera pyta z przerażeniem:

Jezu, czy ja udaje, czy nie? – zbierał głośno myśli. – Przedrzeźniam czy nie przedrzeźniam? O Boże, już nie wiem! Gram ja czy nie ... jak to jest naprawdę? Marian! – rzekł z paniką w głosie. – Mów! Kto ja? Kto ja w końcu, prostak czy mózgowiec? Mądry czy głupi? No gadaj, ta, ratunku, całkiem mi się w głowie pomieszało!<sup>23</sup>.

Choć obserwacja wydaje się zaskakująco trafna, powieść nie udało się autorowi. To, co w *Awansie* było groteską, w *Konopielce* zaowocowało dramatem. Jest dojrzała, spełniona artystycznie, bogatsza jako propozycja ideowa. Tu, według Mencwela, Redliński:

<sup>21</sup> R. Bratny, *Tren na śmierć naszego buszu*, „Kultura” 1972, nr 52. Zbiór reportaży R. Kapuścińskiego pt. *Busz po polsku* został opublikowany w 1962 roku. Tytuł stał się metaforą określającą polski prowincjonalizm, w języku krytyki polskiej pojawiał się jeszcze w latach 80. XX w.

<sup>22</sup> A. Mencwel, *Komentarz do „Konopielki”*, dz. cyt., s. 219.

<sup>23</sup> Tamże, s. 221.

Zrobił znacznie więcej – stworzył także pewną hipotezę kulturalno-społecznego sensu historycznych przemian rzeczywistości. Hipotezę tę zaś zestroił w tak spójny i literacko niezawodny sposób ze wszystkimi aspektami swojego utworu, że nie waham się powiedzieć, iż nie jest to wydarzenie jednego tylko sezonu. Istnieje takie kryterium oceny dzieła artystycznego, które jest i racjonalne, i wykracza poza jałowe spory o gusta. Kryterium to nazywa się wewnętrzną koherencją dzieła. (...) *Konopielka* sama tworzy swój własny rodzaj<sup>24</sup>.

W tym „osobnym” rodzaju krytyk podkreśla, jak inni, kreację w zakresie gwary (to gwara znikąd, a zatem – zewsząd, lokalna, tutejsza, ale – zdumiewająco uniwersalna<sup>25</sup>), ale także trafne odtworzenie szczególnego rodzaju kultury: „Nie potrzebuje ona żadnych zewnętrznych odniesień, bo jest samowystarczalna”. Jej szczególność polega na „harmonii wszystkich materialnych i duchowych składników”<sup>26</sup>. Nawet prosta, czysto techniczna zmiana grozi tutaj zburzeniem całości. Podobny mechanizm opisywał Włodzimierz Pawluczuk w pracy *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, będącej wówczas nowością, gorąco dyskutowaną nie tylko w kręgu akademickim<sup>27</sup>.

Mencwel podkreśla, że *Konopielka* nie jest tylko satyrą czy groteską w krzywym zwierciadle pokazującą rzeczywistość. Ten błąd polska krytyka – w odniesieniu do Gombrowicza (później także Mrożka) – kiedyś już popełniła. Powieść Redlińskiego jest według niego „utworem o dramatycznym rozdarciu kulturowym”<sup>28</sup>. Nie ma takiej wsi, jaką opisał, ale jest jeszcze „odpowiadające jej pojęcie społeczności tradycyjnej, terytorialnej czy sąsiedzkiej”<sup>29</sup>. Podsumowując, dowodził z przekonaniem:

Redliński napisał powieść, która w niebywale myślowo spójnej i artystycznie sugestywnej formie stanowi syntetyczny skrót tych przemian, które wiążą się z przejściem od społeczności wiejskiej do cywilizacji miejskiej. Pokazał dramatyzm tego przejścia, nieuchronną cenę, którą się za nie płaci. (...) Na koniec można więc powiedzieć, że *Konopielka* jest to nowy *Transatlantyk*. Jest to

<sup>24</sup> Tamże, s. 223.

<sup>25</sup> Zob. tamże, s. 224.

<sup>26</sup> Tamże, s. 225.

<sup>27</sup> W. Pawluczuk, *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, Warszawa 1972.

<sup>28</sup> Zob. A. Mencwel, *Komentarz do „Konopielki”*, dz. cyt., s. 226.

<sup>29</sup> Tamże, s. 227.

mianowicie utwór o tym, jak podstawowa masa społeczeństwa przeprawia się na Nową Ziemię, niekoniecznie zmieniając miejsce zamieszkania<sup>30</sup>.

Robiąc aluzję do bieżącego stanu polskich umysłów, Mencwel stwierdzał gorzko: „Ale nie sądzę, żeby zbyt szybko to zrozumiano. Ponieważ, żeby zrozumieć *Konopielkę*, trzeba zrozumieć rzeczywistość. Z rzeczywistości zaś najlepiej rozumie się *Chłopów* Reymonta, najlepiej w odcinkach i na szkle malowanych”<sup>31</sup>.

#### WYWIAD Z 1977 ROKU

W kilka lat po sukcesie *Konopielki* Redliński udzielił wywiadu dziennikarce „Kultury”, Teresie Krzemień. Wywiad o intrygującym tytule „*Raczej krowy na wygonie niż kossakowski koń...*” ukazał się w 1977 roku w 35 numerze poczytnego tygodnika, wywołując zainteresowanie, ale i konsternację. Redliński opowiadał w nim o swojej pracy literackiej. Twórczość definiował jako „zdobywanie samoświadomości”, mówił, że organizuje mu „wszystkie związki ze światem”. Na pytanie, na czym polegał fenomen *Konopielki*, odpowiadał, że to kwestia zaprezentowania „chłopskiej perspektywy”, „innego niż nasz oglądu świata” – bo przecież „prawdziwy chłop nie pisze”. Na temat języka, którym posługuje się jego bohater, mówił: „Takim językiem rozmawiano w mojej wsi jeszcze w latach 50.”<sup>32</sup>. Ale dotarcie do niego w procesie pisania nie było proste – wyznawał. Kiedy już wiedział, jak będą mówili jego bohaterowie, znalazła się też forma. W *Awansie* to się jednak nie udało: „przekomplikowałem” – wyznawał. Narrator tej powieści jest ironistą, a to – jak się przekonał później – nie było tak oczywiste dla odbiorcy. W tej chwili – opowiadał – jest już w innym momencie swojego życia. Zajmuje się pisaniem dramatów, które dotyczą ludzi żyjących w dużym mieście (*Czworokąt*, *Wcześniak*). Mówił o swojej fascynacji Warszawą, jedynym dużym miastem w Polsce, jej energią, dynamizmem, różnorodnością. Rozmówczyni zapytała

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Tamże.

Autor artykułu odnosi się tutaj do telewizyjnego serialu w reż. J. Rybkowskiego zrealizowanego w latach 1971–1972 na podstawie powieści W.S. Reymonta *Chłopi*.

<sup>32</sup> E. Redliński, „*Raczej krowy na wygonie niż kossakowski koń...*”, rozm. T. Krzemień, „Kultura” 1977, nr 35, s. 1, 5. Cytat ze s. 1.

o to, w jaki sposób patrzy na rozwój swego pisarstwa, jak je postrzega, co zyskał, porzucając dziennikarstwo (reportaż) na rzecz literatury. Redliński określił to przejściem od socjologii do socjopsychologii. „Z dziennikarstwa – przyznawał – został mi słuch społeczny. Debiutowałem opowiadaniem, więc przyznali mi trochę talentu”. Dodawał także, że nigdy nie wyprze się swoich korzeni, bo nie wykołysała go kultura wysoka. Moje klimaty – dodawał – to raczej „krowy na zagonie niż kossakowski koń...”

Opowieść o własnym rodowodzie pisarskim Redliński wzmocnił prowokacją, wyśmiewając próbę wychowania publiczności o podobnym pochodzeniu (plebejskim, proletariackim) do odbioru tzw. kultury wysokiej. Nie atakował jednak samych odbiorców, ale kulturowy mainstream – repertuar teatralny oparty na klasyce polskiej i światowej. Nazwał go wprost „ramotą”, „wystawianiem relikwii i ekshumowaniem czcigodnych trupów Szekspirowskich, Fredrowskich, Słowackiego, Wyspiańskiego i tylu innych”<sup>33</sup>. Nie umiał jednak wytłumaczyć, dlaczego w teatrze współczesnym tak wiele nieudanych produkcji bieżących, w tym jego własnych. Na koniec dziennikarka poprosiła go o syntetyczne określenie swojej twórczości. Redliński sformułował to tak: „Przedzieranie się przez blichtry do autentyczności, tej «niekulturalnej». I ambiwalencja: pomieszanie powagi ze śmiechem, wulgarności z patosem, bólu z szyderstwem. Okrucieństwa z czułością. Jak w życiu”<sup>34</sup>. Z wywiadu wyłaniał się zatem ktoś obdarzony dużą pewnością siebie, otwarcie komunikujący swoje opinie, z założenia prowokacyjny.

Pozostaje mi na koniec wyjaśnienie motywu trylogii, jaka pojawiła się w podtytule tej części. Redliński, w wywiadzie, którego udzielił w 1973<sup>35</sup> roku dziennikarce „Tygodnika Kulturalnego” rzucił od niechcienia, że marzy o napisaniu trylogii wiejsko-miejskiej. Dwa ogniwa już ma – to *Konopielka* i *Awans*. Trzecim miał być *Bazar*, którego pisaniem był wówczas zajęty. Przyznaję – dałam się nabrać na to wyznanie i usilnie przetrząsałam przez długi czas katalogi i bibliografie w poszukiwaniu tego tekstu. Wreszcie go znalazłam – w zbiorze *Bum tara ra*. Znalazłam i... tyle, bo muszę przyznać, że mocno mnie rozczarował. To groteskowa wizja małomiasteczkowych aspiracji i... nic więcej. Zgrabnie napisane, z nerwem i satyrycznym zacięciem, ale

<sup>33</sup> Tamże, s. 5.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> E. Redliński, Z „buszu” do murowanych domów, rozm. A. Jabłońska, „Tygodnik Kulturalny” 1973, nr 26.

to ledwie materiał na satyryczny obrazek. Nie ma się co równać z *Konopielką* czy *Awansem*. Nie może być trzecim ogniwem trylogii – Redliński nie sprostał wyzwaniu, które sam dla siebie stworzył<sup>36</sup>.

PRZYPADEK NR 2: *NIKIFORMY* – DUBUFFET CZY DUCHAMP,  
ALBO O AUTORSTWIE

W dziesięć lat po publikacji *Konopielki* i *Awansu* o ich autorze znowu zrobiło się głośno. Nowa książka Redlińskiego już samym swoim wyglądem przyciągała uwagę – zgrzebny zeszyt, kulawe liternictwo, w środku totalne zaskoczenie. No i ten tytuł: *Nikiformy* – przywodzący na myśl sztukę „nieuczoną”, samorodną, przaśną, latami czekającą na zainteresowanie, nie wspominając już o uznaniu. Redliński zebrał w jedno piśmiennictwo użytkowe swoich czasów, teksty, na które nie zwracano dotąd uwagi, wypełniające sobą te fragmenty codzienności, które domagają się wsparcia słownego, rodzącego się nieraz spontanicznie, bez autorytetów czy tradycji. Były to m.in. oryginalne zapisy z restauracyjnej *Książki skarg i zażaleń*, listy więźniów, korespondencja reklamacyjna sklepu z meblami, zapiski kamieniarza, zawierające propozycje tzw. poezji nagrobkowej, kartki z pamiętników chorych psychicznie, wreszcie napisany stylem urzędowym, w zeszycie w kratkę, pełen skrupulatnie odnotowanych szczegółów, erotyczny pamiętnik siedemdziesięcioletniej księżowej. *Nikiformy* wywołały najpierw sensację, potem był gigantyczny komercyjny sukces, na koniec zaś dyskusja, odnosząca się do kwestii autentyczności.

W *Wiek dokumentu* (1999) Zygmunt Ziątek określił książkę Redlińskiego jako „kolekcję kuriozów literatury codziennej”, w której objawiła się „autoprezentacja odróżniającej rzeczywistości”<sup>37</sup> i ta opinia bliska była temu, w jaki sposób odbierano ją w czasie jej pierwszych publikacji, choć ten pogląd

<sup>36</sup> Redliński od początku pozował na kogoś, kto lekceważy konwencje czy mechanizmy sterujące polskim życiem duchowym (kulturalnym), ze zdziwieniem odkrywam więc, że chce się dostosować do tej niepisanej reguły, która w odniesieniu do literatury rzeczywiście funkcjonowała jeszcze w XIX wieku. Po sukcesie Trylogii Henryka Sienkiewicza pisarze, nawet ci, którym to zupełnie nie pasowało, starali się stworzyć powieść historyczną, marzyli o trylogii. Choć brzmi to nieprawdopodobnie, przykładów aż nadto – np. Żeromski (*Popioły*) czy Reymont (*Rok 1794*).

<sup>37</sup> Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*, Warszawa 1999.

dotyczył raczej krytycznie usposobionych elit. Powszechny odbiór nazwałabym ludycznym – ludzi ekscytowało samo ujawnienie intymnych zapisków, samo potraktowanie ich jako literatury. Nieco inaczej wygląda recepcja książki w oczach młodszego pokolenia, które PRL zna tylko z opowieści. Komentując nowe wydanie *Nikiform* z 2000 roku, Paweł Majerski napisał, że nawet gdy weźmie się pod uwagę obecny surowy osąd dziedzictwa literackiego tego czasu, Redliński wypada nader pozytywnie. Bo jego książka wcale się nie zestarzała, niezmiennie stanowi zadziwiające świadectwo życia:

Marionetkowość, infantylność, pozory – tego wszystkiego doświadczali autorzy zestawianych listów, dzienników, okolicznościowych wpisów. Tonęli w biurokratycznych paradoksach, społecznych wykołajeniach, równocześnie – bardziej lub mniej świadomie – przyczyniając się do dziwaczenia form socjalistycznej rzeczywistości. (...) *Nikiformy* są „patchworkowym” zapisem obyczajów i zestawem portretów z czasu wielkich złudzeń<sup>38</sup>.

Majerski postrzega książkę przede wszystkim w makrokosmosie biografii autora<sup>39</sup>. Potwierdza to ujawnione, m.in. w cytowanym wcześniej wywiadzie, intencje pisarza. Literatura to dla niego wyraźnie za mało, on chce być kreatorem nowego świata, w którym mniej „blichtru i naśladownictwa”, a więcej – autentyzmu, co oznacza nieraz – brutalną czy niewygodną prawdę. Dzisiaj *Nikiformy* pełnią inne funkcje niż wtedy, kiedy były sensacją dnia. W 1983 roku, kiedy się pojawiły, ukazywały spotworniałą gębę naszej codzienności: rojącą się od absurdów biurokrację, urzędową bezdusność, strupieszalność paragrafów. Czytane dzisiaj są wstrząsającą lekcją „martwego języka”, w którym funkcjonowaliśmy w PRL-u, ale też – funkcjonujemy nadal, gdy *nolens volens* poddamy się schematyzmowi języka oficjalnego, politycznej nowomowie czy modom internetowego hejtu.

W podkreśleniu sensacji, jaką było ukazanie się *Nikiform*, pomógł Redlińskiemu skandal, którym stała się jego polemika ze znaną krytyczką Heleną Zaworską. Poświęciła ona *Nikiformom* obszerny artykuł pod tytułem *Art brut po polsku*<sup>40</sup>, opublikowany w 1983 roku w „Twórczości”.

Rozpoczęła go od przypomnienia dwóch ważnych dla kultury europejskiej postaci: Witolda Gombrowicza, który pod koniec lat 60. znalazł się w Paryżu i Jeana Dubuffeta. Ten kolekcjoner sztuki nieprofesjonalnej był

<sup>38</sup> P. Majerski, *Z czasów wielkich złudzeń*, „Nowe Książki” 2000, nr 10. Tamże, s. 63.

<sup>39</sup> Tamże, s. 62.

<sup>40</sup> H. Zaworska, *Art brut po polsku*, „Twórczość” 1983, nr 3, s. 121-128.

także artystą, próbującym powrócić w swoich pracach (malarstwie i rzeźbie) do twórczości „dzikiej”, naiwnej, niemającej związku z jakąkolwiek instytucją sztuki. Swoje działania określał jako ikonografię dnia codziennego, „art brut”. Obaj wymienieni twórcy, zainteresowani zwalczaniem schematyzmu i konwencji w kulturze, zetknęli się ze sobą ok. 1968 roku i zaczęli korespondencyjnie dyskutować<sup>41</sup>. Dubuffet był większym optymistą – przypomina Zaworska:

(...) wierzył w możliwość odrzucenia wszelkich naśladownictw i manieryzmów, w osiągnięcie wtórnej „dzikości”, w dotarcie do „kraju bezformy”, w stworzenie (...) sztuki surowej. Latami zbierał kolekcję dzieł artystów naiwnych, niedzielných, psychicznie chorych – oni wydawali mu się niezależni, przynajmniej niezależni od akademizmów<sup>42</sup>.

Przypomnienie obu tych postaci stanowiło w intencji autorki dobre wprowadzenie do *Nikiform* Redlińskiego, bo – w jej opinii – książka ta ożywia nigdy niezakończony spór na temat granic sztuki i wolności artysty.

Zaworska twierdzi, że *Nikiformy* to „ready made”, gotowy artefakt. To książka zrobiona przez zwykłych ludzi, jej poszczególne rozdziały zredagowało samo życie. Objaśnia to tak:

Naturalnie nie były pisane z myślą o wydaniu, służyły konkretnym celom. Są to pisma skierowane do urzędów, firm, sklepów, do władz i do osób prywatnych, uwagi z książki skarg i wniosków, grypsy i listy z więzienia, intymny dziennik miłosny, zapiski schizofrenika, zgłoszenia patentowe „wynalazków”, napisy nagrobne z kajetu kamieniarza, itp.<sup>43</sup>

Redliński teksty te wybrał, dał im tytuł i opublikował przy dużym współudziale grafików, którzy książkę nadali unikatową formę – dzięki niej wyglądały na autentyk<sup>44</sup>.

Gombrowicz nie wierzył w pełne wyzwolenie sztuki od tego, co jest konwencją, inaczej Dubuffet, który do końca był utopistą. Redliński, według Zaworskiej, to jeszcze inny przypadek. We wstępie do *Nikiform* powołuje się na najsłynniejszego twórcę „ready made” w sztuce, Duchampa, ale wyraża też opinię, że prezentowany przez niego tom wykracza ponad pomysł Francuza

<sup>41</sup> Zob. tamże, s. 121.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Tamże, s. 124.

<sup>44</sup> Tamże.



– to coś, co przewyższa sztukę, jest jakby super literaturą. Wierzy przy tym, że prezentowany w książce materiał stanie się w przyszłości osnową nowych tekstów – reportaży, dramatów, opowiadań o tzw. szarym człowieku. Zaworska, doceniając sam pomysł („40 tys. nakładu i tak się rozejdzie, każdy kupi”), stwierdza, że Redliński jest w swych poglądach bliższy złudzeniom Dubuffeta.

Polemikę z recenzentką pt. *Samoobrona, albo nie czekając na Godota* Redliński opublikował w kilka tygodni po jej artykule, w numerze 10. „Twórczości”. Zachowuje się w tej odpowiedzi tak, jakby czekał na tekst Zaworskiej. Już na początku nie ukrywa swojego oburzenia, choć jej artykuł to dla niego – jak wyznaje – zaledwie pretekst. Zapowiada otwarcie: „Wyjaśnię czytelnikom po co są *Nikiiformy*”. I już na wstępie ostrzega: choć wszystko Forma – są rzeczy ważniejsze od sawuarwiwrów. Oto dłuższy cytat z tej już w założeniu obrazoburczej polemiki:

Ośmielam się jeść tu rybę palcami – nie tylko dlatego, że i ja lubię rozbijać (na moją miarę) upupiające formy (tu: obowiązek cichego znoszenia przez autora ciosania mu kołków na głowie). Muszę bronić siebie sam, nie tylko dlatego, że wielu krytyków przestało pisać, a większość piszących nie interesuje się serio książkami, jako że całe siły skoncentrowali na samych sobie, na walce: jedni – z Sandauerem, drudzy – z Brezą. Tekst Zaworskiej jest w gruncie rzeczy atakiem na Brezę. Kopie Edwarda, żeby bolało Henryka<sup>45</sup>.

Dalej jest jeszcze gorzej, bo po skomentowaniu specyfiki sporów literackich w Polsce lat 80., Redliński wali bez ogródek: „Zaworska? Cóż, podejrzewam, że *Nikiiform* zrozumieć nie tyle nie mogła, co nie chciała. Jeśli jej tekst nie jest uczciwy w metodzie, to czy mógłby być uczciwy w intencjach? Niby kulturalny jest, a – wredny”<sup>46</sup>.

Polemista nie ma wątpliwości, że jego książka to wydarzenie, jakiego dotąd nie było, nie tylko z uwagi na nietradycyjne autorstwo. We wstępie – powiada – czytelnik otrzymał przecież instrukcję lektury. Można ją czytać 1) jako dokumenty albo 2) jako literaturę. Ale krytyka (w tym Zaworska, rzecz jasna), nic nie rozumiała: „to ja tu jestem artystą, nie oni, grypsiarze, podaniarze, protokolanci!” To książka jest utworem, świadomą formą

<sup>45</sup> E. Redliński, *Samoobrona, albo nie czekając na Godota*, „Twórczość” 1983, nr 10, s. 87.

<sup>46</sup> Tamże.

literacką, świadomie opozycyjną wobec prozy tradycyjnej. To ja – gestem Duchampa – uczyniłem z makulatury dzieło sztuki!<sup>47</sup>

Polemika Redlińskiego poprowadzona jest w takim stylu i tonie, że miejscami przekracza granice dobrego smaku. Jej autor w zapalczywości swojej nie zna umiarkowania, nazywa Zaworską Ćwierczakiewiczową krytyki polskiej, co dzisiaj zapewne skończyłoby się w sądzie, wtedy jednak wywoływało tylko wzruszenie ramion i politowanie... dla autora inwektyw, który nie wiadomo z jakiego powodu obrażał recenzentkę, skądinąd bardzo dlań łaskawą.

Nie osłabia tego grubiaństwa zakończenie polemiki, w którym Redliński opowiada o historii uruchomienia rubryki w „Kontrastach” w 1974 roku, a nawet *at last* przyznaje, że jest wdzięczny Helenie Zaworskiej, bo wyprowadziła go z równowagi i zmusiła do wyznań, które powinien był już dawno uczynić<sup>48</sup>. Według mnie jedno jest tutaj ważne – otwarte przyznanie się do patronatu Gombrowicza. To od niego Redliński wziął przekonanie, że jeśli krytyka ma dobrze funkcjonować, trzeba jej od czasu do czasu... nawymyślać.

PRZYPADEK NR 3: REDLIŃSKI ZA OCEANEM, ALBO O „BITWIN PIPE”.  
(SZCZUROPOLACY, DOLORADO, TAŃCOWAŁY DWA MICHAŁY,  
CUD NA GREPOINCIE)

W latach 1984–1991 Redliński, podobnie jak tysiące Polaków, zniechęconych upadającą gospodarką i pogłębiającym się kryzysem politycznym, wyjeżdża z Polski do USA. Trudno powiedzieć, co naprawdę przesądziło o tej decyzji – rzeczywiste potrzeby materialne (to częsty argument, który znajdziemy także u innych twórców, m.in. u Wiesława Kazaneckiego), pokusa spróbowania czegoś nowego, a może poszukiwanie atrakcyjnych literacko tematów<sup>49</sup>. Emigracja zarobkowa jest czymś bardzo powszechnym na Podlasiu – jeden z najbiedniejszych regionów w Polsce zawsze dostarczał bogatego

<sup>47</sup> Tamże, s. 89.

<sup>48</sup> Tamże, s. 104-105.

<sup>49</sup> W *Dolorado*, utworze z wyraźnym autobiograficznym podtekstem, znajdujemy takie wyznanie głównego bohatera: „Właściwie po co ja do tego Niu Jorku niesamowitego leciałem? Obłowić się dolarami, wrócić i żyć potem z ekstraprzelicznka? Nie. Wiesz, że nie. Z ciekawości? Tak. Trochę tak. Ale najbardziej z niepokoju. No bo jeśli ta legendarna Ameryka – bujna, emocjonująca, sprawiedliwa, mądra, wielkoduszna – jeśli istnieje naprawdę? Samemu zobaczyć – dotknąć – spróbować jechałem.” [Cyt. z wyd. 1994, s. 9].

kontyngentu w tym względzie. Moje osobiste doświadczenie potwierdza, że w co drugiej podlaskiej rodzinie mamy epizody emigracyjne, nierzadko sięgające bardzo głęboko – nawet końca XIX, bądź początków XX wieku, bardzo często – trudnych ekonomicznie lat 30. XX wieku. Wyjazdy w latach 80., bardzo liczne, obfitujące w dramaty osobiste i rodzinne, położyły się ciemnym cieniem na najnowszej historii Polaków, historii częściowo tylko, jak dotąd, opowiedzianej. Myślę tu o utworach powszechnie znanych: *Emigrantach* Sławomira Mrożka, obrazujących wspólny los „inteligenta” i „robota” czy twórczości amerykańskiej Janusza Głowackiego, poza *Antygoną w Nowym Jorku*, skupionej jednak na dość elitarnie potraktowanej, zawężonej do środowiska intelektualno-artystycznego, reprezentacji wyjeżdżających. W porównaniu z Głowackim twórczość Redlińskiego z tego okresu skutecznie wymyka się tym ograniczeniom – nie skupia się na elitach i nie do elit kieruje swoje przesłanie. Być może jednak to pozory i typowy dla Redlińskiego brak konsekwencji. Warto bowiem przypomnieć, że do USA autor *Konopielki* pojechał jako rozpoznawalny polski pisarz, prawdopodobnie (także) z zamiarem, by w środowiskach Polonii amerykańskiej – społecznie bardzo zróżnicowanej, w większości jednak składającej się z ludzi przeciętnych, bez przygotowania kulturowego – zdyskontować swój (dawny) krajowy sukces. Jakkolwiek przez dwa miesiące w 1985 roku korzystał ze stypendium International Writing Program (University of Iowa), trochę podróżował, a nawet próbował wielu innych zawodów, poza pisarskim (m.in. jako broker, wydawca), jego życie nie było wtedy usłane różami. Przez większość czasu biedował, uparczywie trwając przy zamiarze zarobkowania piórem. Mało tego, został wykorzystany i oszukany przez aktora, z którym wszedł w spółkę, by podbić polonijną publiczność widowiskiem napisanym zaraz po przybyciu do Stanów. Cała ta historia, zrelacjonowana przez niego w utworze *Tańczowały dwa Michały*<sup>50</sup>, to dzisiaj materiał zadziwiający – nie wiem, czy dla reżysera filmowego, może raczej dla socjologa emigracji, zainteresowanego patologią relacji społecznych? Nie dysponujemy późniejszymi wyznaniem Redlińskiego na temat tego epizodu, faktem po-

<sup>50</sup> Jest to utwór napisany przez Redlińskiego w celu zawojowania polonijnego świata. W obiegu są dwie redakcje: pierwsza, ze wstępem, w którym Redliński nie owijając niczego w bawełnę, używając autentycznych nazwisk, kreśli ze szczegółami historię oszustwa, któremu uległ oraz druga, w której usunął nazwiska i złagodził część zarzutów. Pierwodruk: E. Redliński, *Dolorado*, Contemporary Images International, Chicago 1984. Przedruk krajowy, Warszawa, Niezależna Oficyna Wydawnicza 1985.

zostaje jednak jego pełen emocji stosunek do Ameryki jako wielkiego cywilizacyjnego mitu Polaków – miejsca sukcesu (potencjalnego) i upadku (statycznie potwierdzonego), mitu, w którym jest tyleż miłości, co nienawiści.

Pobyt Redlińskiego w USA zaowocował wieloma utworami, które tam powstały, bądź dużo później zostały napisane z amerykańskiej inspiracji: *Szczuropolacy*, *Dolorado*, *Cud na Greenpoincie*, ale także *Transformejszyn*, *Bzik prezydencki*. Stanowią one niezmiernie ważne w porządku jego pisarstwa świadectwo tego, co już wcześniej było mocną kartą przetargową tej twórczości. Dobra czy zła emigracja była kontynuacją tego samego procesu emancypacyjnego, który zaczynał się w *Konopielce*. Z jednej strony Redliński pokazywał aspiracje cywilizacyjne Polaków, z drugiej – ich słabość w organizowaniu sobie życia, współdziałaniu, tworzeniu stałych struktur, które świadczyłyby o kulturowo-cywilizacyjnej mocy. Nie przeczył jedynie zadziwiającej żywotności. Nie po raz pierwszy eksponował plemienność – portretowani przez niego rodacy niczego nie tworzą i niewiele mogą osiągnąć, mają za to umiejętność przetrwania nawet w najgorszych warunkach.

Piszący o amerykańskich utworach Redlińskiego podkreślają zazwyczaj, że są one przepełnione autentyzmem mowy zwyczajnego człowieka. Janusz Drzewucki eksponuje wręcz dokumentarne walory tego pisarstwa: „Autentyzm tej prozy – pisze w swoim omówieniu – jest autentyzmem jej języka, który kompromituje wszelkie pozy i miny, zadęcia i nabzdyczenia. Kłamstwo jest tu kłamstwem, zmyślenie, zmyśleniem, prawda prawdą”<sup>51</sup>. Redlińskiemu w uzyskaniu tego efektu pomagała konstrukcja bohatera. W *Szczuropolakach* np. to chwilowo bezrobotny pisarz, który mieszka z polskimi emigrantami zarobkowymi i mimo woli ich podsłuchuje<sup>52</sup>. A mówią chętnie, bo mówienie to, jak wiadomo, istotna część bycia wspólnotą. Polscy emigranci mają zaś wiele do powiedzenia: przecież kochają i nienawidzą Amerykę. Poza tym wściekle tęsknią za krajem – nie powstrzymuje ich to jednak przed wypowiedzianiem banałów na jego temat. Ich rozmowy to potop pustosłowia, powtarzanego za innymi frazesu i trwających stulecia stereotypów. Wszystko w przedziwnym poplątaniu: emocje, polityka, pobożne życzenia, uprzedzenia, naiwność.

<sup>51</sup> J. Drzewucki, *Amerykańskie gadanie*, „Twórczość” 1994, nr 10, s. 112.

<sup>52</sup> Zarówno powieść *Szczuropolacy*, jak też formę udramatyzowaną (opowieść filmową) pt. *Szczuorojczyacy* autor określił jako „podsłuchowisko”.

Redliński zazwyczaj nie wychodzi poza stosowaną już wcześniej publicystyczno-tendencyjną ramę utworu. Mamy do czynienia z fingowanym dokumentem, uformowanym kompozycyjnie zapisem tego, co z wielkim prawdopodobieństwem jeśli się nie zdarzyło, to zdarzyć mogło. Drzewucki stwierdza wprost: „Pisarz zachęca nas do interpretowania jego utworów w kategoriach dziennikarsko-publicystycznych, które przede wszystkim wyeksponują interwencyjny charakter tych tekstów i ich dydaktyczną wymowę oraz moralizatorskie przesłania”<sup>53</sup>. Atrakcyjność tej prozy jest czysto fabularna, w potoku mówienia nie uzyskamy bowiem tego, co ewentualnie miałyby do powiedzenia sam pisarz jako autorytet. Ale i on sam nie wychodzi poza stereotyp, nazbyt chyba ufając, że z tego gadania samoistnie wydobędzie się jakiś sens. Z Gombrowiczem łączy go jedynie intencjonalna (?) szyderczość – bo jego Polak w Ameryce nie jest niczym więcej, niż w Polsce, a nawet, jeśli się temu dokładnie przyjrzeć – dużo mniej. Drzewucki przypomina, że Gombrowicz projektował (ta myśl pojawia się w *Dziennikach*) „wyzwolenie człowieka w Polaku”, u Redlińskiego bohaterowie mają zaś zasadniczy problem z polskością. Nie jest ona czymś, co daje siłę w zmaganiach z losem, upokorzeniem czy upodleniem, przeciwnie, naznacza przeżycia emigrantów nieprawdopodobną skalą frustracji. Recenzent trafnie podsumowuje: „Kwestia – być Polakiem w Ameryce – jest dla Redlińskiego, jak sądzę, równoznaczna z kwestią być człowiekiem gdziekolwiek”<sup>54</sup>.

W *Dolorado*, mającym cechy autobiograficznego wyznania<sup>55</sup>, znajduje się fragment, w którym bohater snuje refleksję nad własnym uwikłaniem w mapę swojego losu. Jest „(...) po polsku poplątany i skomplikowany, naiwny i nieufny. Między wieś i miasto podzielony, wsiok i Mieszczur, Stary Koń i Chłopiec”<sup>56</sup>. Dotarłszy na szczyt Rockefeller Center w Nowym Jorku przeżywa rodzaj iluminacji. Widzi to tak:

Słońce minęło Staten Island, przechyliło się nad New Jersey... Jakaś królewskość, szczęście, pełnia ogarnęły. Jestem na czubku świata! Na Everescie cywilizacji. Przede mną najsztywniejszy widnokrąg na Ziemi... Odtąd wszystkie będą do niego przymierzał? Pierwszy, rodzony – z Wielkiej Brzozy

<sup>53</sup> Tamże, s. 110.

<sup>54</sup> Tamże, s. 112.

<sup>55</sup> Zastosował tu Redliński konwencję nagrania magnetofonowego (list do przyjaciela). Michał, bohater utworu, opowiada swojemu przyjacielowi, który gościł go w USA, o tym, co spowodowało, że wrócił do Polski.

<sup>56</sup> J. Drzewucki, *Amerykańskie gadanie*, dz. cyt., s. 112-113.

w Taplarach. Drugi – z wieży Rocha w Białymstoku. Trzeci – z Pałacu Kultury w Warszawie, trzy moje dotąd najważniejsze widnokreśli. A teraz ten. Najdoroślejszy. Zamknąłem oczy – podплыnęły wszystkie krajobrazy, nasunęły się na siebie<sup>57</sup>.

Ten fragment to oczywiście marzenie o dorosłości. Ale po tej wizji następują następne, niemal gombrowiczowskie obrazy: Piątą Aleją ciągnie furmanka z sianem, którą powozi stary ojciec, idzie pani Średzińska – nauczycielka z dzieciństwa, z troską pochylają się Orzeszkowa, Prus, Żeromski, prosząc, by nie szydził z nich. I tak dalej, i tak bez końca – korowód postaci z historii Polski i świata, różni filozofowie i ważni ludzie nauki. „Żegnajcie, wodzowie – krzyczy nasz bohater. – Świata naprawiacze-partacze”<sup>58</sup>. Można ten fragment – jak sądzę – odczytać jako marzenie o dorosłości, do której aspirują wszyscy nasi rodacy, ta jednak nieczęsto staje się ich udziałem. Czy to możliwe – zastanawia się Michał Wieloisty<sup>59</sup> – że i tu, i tam świeci to samo słońce? Jak możliwe jest, by to to samo niebo zrodziło tak różne światy. Tam nigdy nie wydorosłuję, tu – aż nadto, choć za samodzielność czasem cena zbyt wysoka.

Zbigniew Bauer<sup>60</sup>, wnikliwie analizując twórczość Redlińskiego, napisał, że autor *Szczuropolaków*, odmieniony w Ameryce i odkrywający przed swoim czytelnikiem już nie dobrotliwą, ale gorzką, a nawet wściekłą twarz, pokazał Polaka, który nie potrafi sprostać wyzwaniom współczesności i na zawsze już zostanie szczurem w systemie zachodniej cywilizacji. Bauer nie ma wątpliwości, że nie jest to cała prawda, tak, jak obraz Ameryki Redlińskiego<sup>61</sup> nie jest niczym więcej, jak jego, naznaczoną osobliwymi doświadczeniami, osobistą, pełną urazy wizją. Pisał mocno:

Jestem daleki od uwielbienia Ameryki i wyznawania jej mitu. Uważam jednak, że taka diagnoza współczesnej cywilizacji industrialnej, jaka jest zawarta w *Szczuropolakach* i *Dolorado*, pobrzmiewa głębokim fałszem. Jest to bowiem diagnoza postawiona przez kogoś, kto nieodwracalnie skażony został polską chorobą: przeczuwanym, acz niczym nie potwierdzonym przekonaniem o „inności” własnego miejsca w świecie<sup>62</sup>.

<sup>57</sup> E. Redliński, *Dolorado*, dz. cyt., s. 37.

<sup>58</sup> Tamże, s. 39.

<sup>59</sup> Bohater *Dolorado* oraz *Tańcowały dwa Michały*.

<sup>60</sup> Z. Bauer, *Bitkin pipl*, „Nowe Książki” 1994, nr 10.

<sup>61</sup> Bauer pisze jednoznacznie: Redliński nie rozumie Ameryki – to społeczeństwo ciągle odradzającej się nadziei.

<sup>62</sup> Tamże, s. 11.

To przekonanie zaszczepił w nas romantyzm, uniemożliwiając kontaktowanie się z normalną rzeczywistością. Dlatego, jak pisze recenzent, Polak Redlińskiego, przepuszczony przez amerykańskie młyny, ogarnięty dolarową gorączką, wydaje się najgorszym typem człowieka. Ten

Polak – to według Redlińskiego – produkt wiejskiego prawzorca, nasycanego przez wieki romantycznym i katolickim patosem i wreszcie ostatecznie znieprawionego przez 40 lat Peerelu. Stąd, z tych przeciwstawnych wektorów, płynie owo polskie „wykorzenie”, a raczej niemożność wykorzenia, wpisania się w kulturę innego narodu, czy też patrząc na rzecz jeszcze inaczej – w cywilizację ogólnoludzką<sup>63</sup>.

Wiele informacji na tematy amerykańskie zawierają wywiady pisarza z 1994 i 1996 roku. W rozmowie ze Zdzisławem Pietrasikiem (1994) Redliński z pełną dezynwolturą odsłania się przed publicznością „Polityki” – „Byłem szczuropolakiem”<sup>64</sup> – powiada. „Największym moim osiągnięciem jest to, że przetrwałem”. W 1995 roku wychodzi drukiem dramat Redlińskiego *Cud na Greenpoincie*, Wiesław Kot<sup>65</sup>, indagując przy tej okazji autora, ponawia prośbę o refleksję nad pobytem w Ameryce. Trzeba przyznać, że brzmi ona tyleż autentycznie, co brutalnie. Redliński wyjaśnia w tym wywiadzie, dlaczego Polacy, nawet nienawidząc się nawzajem, lgną do siebie na emigracji. Czynią tak, tłumaczy:

(...) z powodu upokorzenia. W USA [Polak – dop. J.S.] zostaje zdegradowany, jest człowiekiem trzeciej lub czwartej kategorii. Mądry wcześniej, głupi później – każdy zaczyna się brzydzić sam sobą i nienawidzić swego losu. A człowiek, który nie szanuje sam siebie, nie jest zdolny darzyć szacunkiem innych. Nienawidzi ich, bo brzydzi się sobą<sup>66</sup>.

Na pytanie, po co w ogóle Polacy jadą do Ameryki, skoro jest im tam tak źle, Redliński odpowiada, że jadą już nie – jak kiedyś u Sienkiewicza – „za chlebem”, ale – „za szynką lub dżipem”, co skądinąd nie powinno dziwić, bo ludzie zawsze chcą sobie poprawić byt. Według niego Ameryka nie jest

<sup>63</sup> Tamże, s. 12.

<sup>64</sup> E. Redliński, *Byłem szczuropolakiem: wyznanie szczere do bólu*, rozm. Z. Pietrasik, „Polityka” 1994, nr 18.

<sup>65</sup> E. Redliński, *Za szynką*, rozm. W. Kot, „Wprost” 1996, nr 10.

<sup>66</sup> Tamże, s. 83.



w stanie niczego zaproponować w sensie oferty intelektualnej, natomiast świetnie zagospodarowuje potrzeby konsumpcyjne tzw. przeciętnego człowieka. Mówi:

Tajemnicą potęgi ekonomicznej USA jest rozszyfrowanie mechanizmów kultury masowej i związanej z nią konsumpcji; już nie zaspokajanie, a kreowanie potrzeb masowych i produkowanie dla jej zaspokojenia. Hollywood, telewizja i magazyny amerykańskie służą eksportowi ideałów, idoli, wzorów, mody czy rodzimych bestsellerów, czyli tworzeniu zapotrzebowania i kreowaniu oczekiwania, które firmy z USA usiłują spełnić jako pierwsze. To Amerykanie dyktują modę i pobyt w najbardziej dochodowych dziedzinach<sup>67</sup>.

Redliński potwierdza w tym wywiadzie, że doświadczenie amerykańskie to jakby kontynuacja tego ciągu emancypacyjnego, którym przez całe życie się interesował. Według niego postęp w Polsce nigdy nie miałby miejsca bez wyjazdów zarobkowych do Ameryki. Powoli dokonujący się w wieku XX cywilizacyjny awans Polaków, intensyfikujący się po zmianie ustroju, to nic innego, jak amerykańizacja. Przekonanie o ważności tego procesu spowodowało, że wątki amerykańskie stale będą się przewijać w jego późniejszej twórczości.

Pisarstwo Redlińskiego z lat 80. uznano w ostatnim czasie za bardzo ważny etap rozwoju współczesnej prozy polskiej, tworzonej przez emigrantów<sup>68</sup>. W świetle ustaleń Mieczysława Dąbrowskiego jego twórczość stanowi przedakcję nurtu, charakterystycznego dla młodszych generacji pisarzy<sup>69</sup>, korzystających z przywileju otwartych po 1989 roku granic. Utwory Redlińskiego ujawniają wszystkie te elementy, które czynią z nich tzw. tekst międzykulturowy. Jego istotą jest (podaję za Dąbrowskim): po pierwsze, konieczność skonstruowania dwóch konkurujących ze sobą dyskursów modelujących (u Redlińskiego: polskiego i amerykańskiego), po drugie, kolonialne podporządkowanie kulturze kraju osiedlenia, po trzecie – czasowo-tożsamościowy status bohatera: to ktoś, kto jest przede wszystkim w „teraz”; brak historii uznawany jest w tych utworach za przejaw wolności.

<sup>67</sup> Tamże, s. 84.

<sup>68</sup> M. Dąbrowski, *Tekst międzykulturowy. O przemianach literatury emigracyjnej*, Warszawa 2016. Zob. także poświęcony tej tematyce numer „Tekstów Drugich” 2016, nr 3.

<sup>69</sup> O walorach tej prozy przekonuje artykuł A. Nasiłowskiej, *Pożegnanie prowincjonalizmu*, „Polityka” 1994, nr 48, w którym pisze m.in. o utworach M. Gretkowskiej i I. Filipiak.

Specyfiką prozy Redlińskiego jest wyróżniająca go wśród innych przykładów tego typu literatury konstrukcja bohatera o rodowodzie wiejskim lub proletariackim, pozostającego jakby na obrzeżach różnych światów – to „Michał Wieloisty”, jednocześnie nomada (Wędrus) i przypisany ziemi (Wieśniak). Inne charakterystyczne właściwości tej prozy to trafne rozpoznanie cech języka polsko-amerykańskiego, a także ujmowanie emigracji zarobkowej jako niezwykle istotnego doświadczenia kulturowego, przyspieszającego proces modernizacji. Dąbrowski potwierdza też skryte upodobanie Redlińskiego do kreacji człowieka sylleptycznego<sup>70</sup>. To konwencja, która łądzi... brakiem konwencji. Amerykańskie utwory w 1 os. pisane są „Redlińskim” – konfesyjność wskazuje na autora, z drugiej strony – bohater ma własną, wymyśloną biografię, której nie da się sprowadzić do jednostkowej, personalnej matrycy. Ważny wydaje się także jej empiryczny kontekst. Pisząc o najważniejszych doświadczeniach cywilizacyjnych Polaków w wieku XX: zmianach ustrojowych (powojennej i tej po odzyskaniu niepodległości, po 1989 roku) oraz przekształceniach społeczno-kulturowych, w centrum uwagi Redliński zawsze sytuuje nie jakiś abstrakcyjny podmiot historii, ale żywego człowieka – Everymana znad Wisły czy Narwi, który na dodatek jest bratem-bliźniakiem autora<sup>71</sup>.

PRZYPADEK NR 4: *KRFOTOK I TRANSFORMEJSZEN – W POLSCE,*  
CZYLI W KRAINIE UBUI

W artykule Zdzisława Pietrasika z 1998 roku pt. *Redliński pali Warszawę*<sup>72</sup> znajduje się takie oto streszczenie jego powieści *Krfotok*: „Generał Jaruzelski

<sup>70</sup> M. Dąbrowski, *Tekst międzykulturowy*, dz. cyt., s. 242-246.

<sup>71</sup> Ryszard Nycz pisze na temat tej koncepcji podmiotu: „»Ja« sylleptyczne – mówiąc najprościej – to »ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjnypowieściowe. Najbardziej znamienym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii”. [R. Nycz, *Tropy „ja”*: koncepcja podmiotu w literaturze polskiej ostatniego stulecia, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22].

<sup>72</sup> Z. Pietrasik, *Redliński pali Warszawę*, „Polityka” 1998, nr 51, s. 56-57. Streszczenie na s. 56.

nie żyje, Lech Wałęsa wypłata koszyki w spółdzielni inwalidów. Michnik doradza Chińczykom, Popiełuszko jest biskupem, papież odszedł na emeryturę. Oddaliśmy tzw. Ziemię Odzyskane, miasta są zniszczone, rządząca partia jeździ po instrukcje do Moskwy”<sup>73</sup>. Tak, podpowiadam za autorem artykułu, to rzeczywiście *political fiction*. Napisał ją Redliński i... podpalił Warszawę, a właściwie całą solidarnościową Polskę. Bo zgodnie ze swoim zwyczajem – znowu poszedł pod prąd. *Krfotok* (1998) trudno nazwać powieścią. Właściwie nie ma tu akcji, dostajemy tylko dialogi spisane z taśmy video. Nie jest to łatwe w czytaniu, choć można się domyślać, że to celowy zabieg. Nagranie stanowi materiał służb specjalnych, sporządzony prawdopodobnie dla jakiejś zamierzonej inwigilacji.

Jesienią 1998 roku w warszawskim mieszkaniu na ulicy Śliskiej spotykają się dwaj bracia: Edward (pisarz) właśnie wrócił z Nowego Jorku, Roch (murarz) z zesłania w głębi Rosji. Z ich rozmów rekonstruuemy, co się właściwie stało i gdzie jesteśmy. Oto w Polsce nie było stanu wojennego, a władzę przejęli puczyści (Olszewski, Grabski, inni). Przywódcy „Solidarności” zginęli, nastał chaos, w wyniku którego w początkach stycznia 1982 ogłoszono stan wyjątkowy, zakończony, co było do przewidzenia, powstaniem. W Warszawie nie ma już Pałacu Kultury – ten symbol sowieckiej dominacji w Polsce wyleciał w powietrze. Rozbitą „Solidarność” zastąpiła „Suwerenność”, nie utrzymała się jednak długo, gdyż wybuchła tzw. wojna zimowa (polsko-rosyjska). Bilans wydarzeń jest przerażający. Warszawa została zniszczona w 60, a Gdańsk w 100%. Staliśmy się małym państwkiem, całkowicie uzależnionym od Moskwy. Edward dowiadyuje się, że skoligacony z rodziną przez córkę Rocha Zygmunt jest wiceministrem w promoskiewskim rządzie. Przy stole w nieskończoność ciągną się gorzkie „rodaków rozmowy”. Edward (alter ego autora) potwierdza swój nieprzychylny stosunek do solidarnościowej Polski. Uciekłem – powiada w pewnej chwili – bo nie chciałem ginąć za – jak się wyraził – „frankensteina”. Tak określa nową, borykającą się z wieloma problemami Polskę. Dlaczego wrócił – moglibyśmy zapytać. Chyba tylko po to, by potwierdzić swoje najgorsze prorocтва.

Zdzisław Pietrasik odkrywa przed czytelnikami „Polityki” karty: Redliński znowu napisał coś, co wywołało wielką dyskusję: „*Krfotok* – konstatuje

<sup>73</sup> Tamże, s. 56.

– to pamflet na naszą nową mitologię narodową. Redliński niszczy pomniki, które wznieśliśmy sobie po 1989 roku. Pali Warszawę, która zastygła w bohaterским geście i lubi się oglądać w tej pozie. Odrzuca tradycję, która nie uskrzydla, ale jest jak garb”<sup>74</sup>.

Rzeczywiście to utwór wymierzony w romantyczny mit „Solidarności”, bezpardonowo dezawuuujący jej osiągnięcia, zupełnie nierozumiejący ani potęgi zrywu społecznego w kraju, ani jego międzynarodowego oddziaływania, które wraz z przemianami ustrojowymi w Rosji i upadkiem muru berlińskiego, na dobre odmieniły geopolitykę Europy, w tym także pozycję Polski jako kraju autonomicznego i suwerennego. Tych wszystkich rzeczy Redliński nie dostrzega jednak, bawiąc się w *Krfotoku* w alternatywną historię, fatalistyczne zakręty losu, a nawet demoniczne etykiety, którymi opatruje głównych architektów postsolidarnościowej zmiany. Jak w noworocznej szopce szachuje nazwami: Zwrotniczy Tysiąclecia (Mazowiecki), Księgowy Tysiąclecia (Balcerowicz), Demagog Tysiąclecia (Kuroń) i Motorniczy Tysiąclecia (Wałęsa). Największe zastrzeżenia budzi w Redlińskim, idący za zmianami, które zapoczątkowała Solidarność, kompletny upadek legendy Polski Ludowej. Tak według niego postępuje dewastacja polskich umysłów. Bo kapitalizm to nie jest to, czego Polacy pragną najbardziej – Polak nade wszystko przecież ukochał socjalizm<sup>75</sup>.

Po opublikowaniu *Szczuropolaków*, przypomina Pietrasik, w wywiadzie (z 1994) pisarz mówił zarówno o Ameryce, jak i przywoływał swój PRL-owski rodowód. Amerykańskiego mitu nie próbował obalić, choć podkreślał negatywne aspekty emigracji zarobkowej i przestrzegał przez amerykanizacją stylu życia, za to niemal bezkrytycznie wypowiadał się na temat PRL-u, utrzymując, że był to ustrój, który dawał wszystkim równe szanse. Publicysta „Polityki” w ocenie *political fiction* Redlińskiego był bardzo życzliwy. Podkreślał jej polemiczny koncept i nowatorską formę. Nie zawahał się jednak wytknąć autorowi pływaczni ideowych. Próbował zrozumieć: dobrze, można nie akceptować nowej polskiej rzeczywistości, ale co w takim razie zamiast tego? Powrót do PRL-u?

<sup>74</sup> Tamże, s. 57.

<sup>75</sup> Opinie Redlińskiego w tym względzie nie są takie znowu bezpodstawne. Takie przekonanie znajdziemy np. w pamiętnikach chłopów, które wykorzystuje w swojej książce *Każdy został człowiekiem* Piotr Nesterowicz (Wołowiec 2016). To samoistnie układająca się z ich wypowiedzi opowieść o pokoleniu, które po wojnie dostało swoją szansę.

Późniejsze książki Redlińskiego, zwłaszcza *Transformejszen* (2003), powieść o kosztach transformacji ustrojowej oraz *Telefrenia* (2006), utwór o uzależnieniu od telewizji, rozwijają pewne wątki, które w jego twórczości pojawiały się już wcześniej. Powracają do nich, chociaż Redliński nie jest w stanie ani poszerzyć swoich diagnoz, ani oderwać się od stereotypów. W żadnym z utworów, napisanych po 2000 roku, nie zdobył się na poszerzenie swojego pola widzenia i nie uniknął znaczących uproszczeń. Wszystkie były jednak głośne, zwyciężały w rankingach popularności, wywoływały choćby czasową, ale bardzo ożywioną dyskusję. Zwłaszcza pierwsza z wymienionych powieści, o chwytności, nieco sensacyjnej akcji, pokazująca, w jaki sposób zmienia się nie tylko pejzaż prowincjonalnej Polski, podlegający industrialnym przekształceniom, ale także kulinarne upodobania jej mieszkańców czy styl życia, jak komercjalizuje się sfera usług (nawet duchowych), cieszyła się sporym zainteresowaniem. To historia rodzinnego biznesu gastronomicznego (mały przydrożny bar, gdzie serwuje się bigos, gołonkę i schabowy, prowadzony przez Jerzego i Walentynę), który musi zmierzyć się z nieoczekiwaną konkurencją ze strony giganta. Naprzeciw powstaje bowiem restauracja Mac Donalda. Rywalizację wygrywa rodzinne bistro, zawdzięczając sukces nie tyle przemyślności swoich właścicieli (ci zmieniają się w lokalnych biznesmenów, a nawet nowoczesną rodzinę w stylu *fit*), jakości usług czy produktów, co przypadkowi. Nędzna dotąd lokalizacja cieszy się bowiem wyjątkowym zainteresowaniem. W krótkim czasie Jerzy dostaje trzy różne propozycje i dowiaduje się o trzech pomysłach na biznes. Pierwszy zainteresowany chce tu postawić hotel, Polonus z Ameryki wymyślił sieć restauracji z polskim jadłem, a kanonik wymarzył sobie zbudowanie kościoła. Bohater Redlińskiego wybiera trzecią opcję. Biznes będzie co prawda prowadził sam, bo żona wygrała w konkursie odchudzania wyjazd do USA, a córka upiera się, by zostać tam na dłużej, ale każdy lokal, jaki otworzy – tym razem w mieście, otrzyma specjalne błogosławieństwo i nadzwyczajne ułatwienia. Któż by temu nie uległ?

Dyskusję, którą wywołała powieść, podsumował w ostrym komentarzu Przemysław Czapliński<sup>76</sup>, zwracając uwagę na to, że jeśli coś podoba się wszystkim – a tak było z powieścią Redlińskiego: aprobata szła z lewa

<sup>76</sup> P. Czapliński, *Frustrejszen*, „Gazeta Wyborcza” nr 262, 9.11.2002, <http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,1899458,20021109RP-DGW,Frustrejszen.html> [dostęp: 20.04.2020].

i z prawa – to powinno budzić podejrzenia. Recenzent nie tylko wypunktował fałszywość założeń etycznych powieściowej wizji, ale także podważył jej rewolucyjność. W świecie Redlińskiego – pisał – wszyscy są na granicy wytrzymałości, ale... nic z tego nie wynika. To powieść frustracyjna – podkreślał, artystycznie nieprawdopodobna (choćby konstrukcja narratora, który jest dziennikarzem-idiotą), pozornie antyglobalistyczna (zbyt wiele w niej zachwyty dla przemysłowości nowobogackich), bez żadnego programu pozytywnego (bez litości dla przegranych). Pisał:

Redliński posłużył się (...) metodą kompromitacji kapitalizmu, dając do zrozumienia, że gdyby nie nowy ustrój, byłibyśmy społeczeństwem idealnym i szczęśliwym. Tendencyjność zamiaru i realizacji nie jest niczym nowym u tego pisarza: właściwie od powieści emigracyjnych *Dolorado* (1984) i *Szczuropolacy* (1985) poprzez *Krfotok* (1998) zajmuje się on degradowaniem wszelkich opowieści o modernizacji życia<sup>77</sup>.

Zostaje tylko zgrabnie przykrojona groteska. Od siebie dodać mogę, że przeczytana po latach – autentycznie przeraża i to mimo tego, że w 2003 roku nie można było jeszcze przewidzieć ani takiej komercjalizacji usług duchowych, ani takiej wszechmocy Kościoła, z jaką dzisiaj mamy do czynienia.

#### MIEJSCE I CZAS URODZENIA

Jeszcze raz chcę powrócić do sceny, w której najbliższy alter ego pisarza bohater doświadcza iluminacji. Po raz pierwszy widzi przenikliwie mapę swego losu – trzy kręgi, które wytyczyły osobne obszary jego ambicji, możliwości i realnych osiągnięć. Przyznawał wtedy sam przed sobą, że to Ameryka wyzwoliła w nim niespodziewany heroizm, otworzyła oczy na wiele spraw, których wcześniej nie dostrzegał, dała szansę na osiągnięcie dojrzałości. Warto jednak uświadomić sobie, że to w zasadzie szczyt ich możliwości, próg, poza który już nie sięgają. Bohaterowie Redlińskiego zawsze wracają do Polski i on nie widzi dla nich innych scenariuszy. Powinni wrócić odmienieni – dojrzałsi, bardziej doświadczeni, spełnieni, pełni planów na przyszłość – tak jak to zazwyczaj dzieje się w realnym życiu. Tymczasem – wzorzec

<sup>77</sup> Tamże.

mamy w postaci Edwarda z *Krfotoku* – niczego się jednak nie uczą, wracają tak samo rozczarowani, jak wyjeżdżali, mało tego – są bardziej sfrustrowani, tkwią w dawnych mentalnych ograniczeniach. Przyszłość rysuje się w ciemnych barwach, może być co najwyżej jakąś utopią. Przeszłość powleka zaś melancholia nie do przewyciężenia. Odrzucili Amerykę, ale i Polskę, która przeobraża się na ich oczach. Kluczowym pojęciem dla zrozumienia tej frustracji wydaje mi się melancholia. Bohater Redlińskiego w *Dolorado* próbuje pozbyć się ciężącej mu przeszłości – wiejskiej genealogii, która naznacza go na całe życie, trując serce wiecznym niepokojem, niespełnieniem, a nade wszystko poczuciem winy. Podpala chałupę, w której urodziła go matka, ale z tych popiołów nie urodzi się żaden feniks. To akt rozpacz przykrywany grubym szyderstwem.

Zastanawiające są w tym kontekście ostatnie utwory Redlińskiego. *Bzik prezydencki* to kpina z pary małżeńskiej, która, zwiedziona jakimiś wydumany rojeniami o karierze amerykańskiej, próbuje spłodzić przyszłego prezydenta najpotężniejszego państwa na świecie. Utwór jakby z założenia nie ma gotowej postaci – ani to powieść, ani dramat, pretekstową fabułę montuje na naszych oczach dialog dwóch postaci – męża i żony. Nie wiemy, co zamierzał tutaj autor, być może jest to półprodukt przeznaczony na scenę jakiegoś kameralnego widowiska, albo fragment przygotowywanego filmu. Co innego *Telefrenia*, w której mamy do czynienia ze zgrabnie opowiedzianą historią mężczyzny w średnim wieku, przejawiającego maniackalne uzależnienie od prasy brukowej i telewizji, prowadzące do absurdałnego zakochania w kobiecie ludząco podobnej do znanej aktorki. Śledząc jego codzienne zmagania z samym sobą i własnymi obsesjami, dowiadujemy się co nieco o jego przeszłości i znowu odsłania się przed nami znajomy schemat. Bohater Redlińskiego bardzo przypomina jego samego, znowu „napisany jest Redlińskim”. To przybysz ze wsi, który w Warszawie znalazł się na studiach i tam po raz pierwszy otwarcie zetknął się z dyktatem tzw. kultury dominującej. Dalsza historia jego życia jest tyleż banalna, co nieprawdopodobna: biernie poddaje się losowi, wiążąc się z dziewczyną, tylko dlatego, że pewna czytana bibliotekarka zobaczyła w nich modelową parę z *Potopu* Sienkiewicza: Oleńkę Billewiczównę i Andrzeja Kmicica. Mimo tych naciąganych koincydencji małżeństwo nie przetrwało: Oleńka, porzuciwszy nieudacznika, próbuje nowych wcieleń, tym razem z serialu *Dynastia*, zaś niedosły bohater sprzedaje gazety w kiosku. Jego syn jest ofiarą telewizyjnego uzależnienia, żyje w świecie fikcji, która wypełnia mu każdą minutę życia, córka zwariowała na



punkcie sportów ekstremalnych. Groteska potęguje się, gdy Polacy doświadczają zbiorowej żałoby – umiera Jan Paweł II, a jego odejście i pogrzeb staje się widowiskiem medialnym, jakiego nie oglądał dotąd świat. Rzeczywistość nabiera cech spektaklu, performans staje się życiem. Z tego pomieszania porządków w powieści Redlińskiego nic nie wynika, chyba że chodzi o pomnażanie absurdu, bo w takim kierunku podąża akcja jego utworu, kończącego się sensacyjnym newsem, w sam raz dla jakiegoś „Życia na Gorąco” lub „Faktu”: bohaterowi, który w psie zobaczył szatana, pomieszało się w głowie i pogryzł psa. Powaga diagnozy społecznej unieważniła się sama.

Twórczość Redlińskiego cała zwrócona jest w stronę miejsca urodzenia – to mityczne Taplary czy Frampol – nazwa wydaje się nieistotna: ono go naznacza i pozostaje jedynym pewnym układem odniesienia. Tam wszystko się zaczęło i tam prawdopodobnie się skończy. Stąd bierze się melancholia, która powleka wszystkie jego utwory, odbierając im potencjał transgresywności – zarówno w odniesieniu do pojedynczych biografii, jak też rzeczywistości, którą próbuje opisać. Autor *Konopielki* budował swój warsztat w oparciu o typowe doświadczenie dziennikarskie – reporter wchodzi w badaną rzeczywistość, obserwując jej przejawy, rozmawia z ludźmi, próbując wykryć niewidoczne mechanizmy, które wprawiają w ruch wydarzenia. Wtedy jego reakcją było często zdziwienie, oburzenie, postawą, jaką przyjmował – przeważnie ironia, którą dawał do zrozumienia, że świat wypadł z orbit, a cenę za to – najczęściej nazbyt wysoką – płacili zwykli ludzie. W powieściach poszedł dalej, przesuwał świat z realności w stronę groteski, gdzie wszystko objawia się w zagęszczeniu, a rzeczywistość przybiera kształt ponurego protracta. W utworach ostatnich groteska przeobraża się w absurd, a świat staje się niebezpiecznym *symulakrum*, w którym poza nim samym nic już nie ma znaczenia<sup>78</sup>.

Wiele cech jego twórczości literackiej ma proveniencję typowo dziennikarską – Redlińskiego nigdy nie interesowały refleksja egzystencjalna czy spekulacje historiozoficzne, jego obserwacje nie wychodziły poza horyzont aktualności, a sposób funkcjonowania w dyskursie publicznym wskazywał jednoznacznie, że odpowiadała mu rola *enfant terrible* polskiej literatury

<sup>78</sup> Zob. artykuł D. Nowackiego, w którym pojawia się pojęcie symulakrum i próba interpretacji twórczości Redlińskiego z zastosowaniem kategorii J. Baudrillarda.

współczesnej. Wieczny rebeliant przycichł jednak ostatecznie, zamieniając się *nolens volens* w dyżurnego błazna, zapewne chciałby być Stańczykiem. Tak, to nie przypadek, znowu figura z polskiego Panteonu narodowego. Bo Redliński, mimo usilnych zaprzeczeń i wolt, jest przykładem całkowitej zależności od jego figur, wyobrażeń, a także systemu wartości.

W TAPLARACH I GDZIE INDZIEJ. PRZYPADKI EDWARDA REDLIŃSKIEGO

Artykuł syntetycznie odnosi się do całości twórczości Edwarda Redlińskiego, od reportażowych początków, przez najważniejsze powieści i prace ostatnie. Autorka zwraca uwagę na sylleptyczny charakter jego wielu utworów oraz świadomą strategię komunikowania się z czytelnikiem poprzez szok i skandal.

IN TAPLARY AND ELSEWHERE. THE CASES OF EDWARD REDLIŃSKI

The article synthesizes the writings of Edward Redlinski – from the writer’s early reportages to most significant novels and last works. The author of the article draws attention to the sylleptic style of many of Redliński’s works and his communication strategy by writing shock and covering controversial topics.