



UNIWERSYTET
KAZIMIERZA WIELKIEGO
W BYDGOSZCZY
Szkoła doktorska

Tomasz Pawłowski

„Sztuka czytania”. Aksjologiczny wymiar
dorobku krytycznoliterackiego Henryka Berezy

rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem

dra hab. Roberta Mielhorskiego, prof. uczelni

Bydgoszcz 2025

Spis rzeczy

Wykaz skrótów	3
Wprowadzenie	4
Dotychczasowy stan badań i cele badawcze rozprawy	4
Konstrukcja pracy	8
Rozdział 1. Ustalenia metodologiczne i teoretyczne	12
1.1 Wstęp	12
1.2 Ontologia i epistemologia	13
1.3 Szeroka definicja wartości	16
1.4 Narzędzia aksjolingwistyczne	17
1.5 Sfera afektywna i antywartości	20
1.6 Relacje, w jakie wchodzi wartości	22
1.7 O zawartości poznawczej sądów wartościujących	26
1.8 Sieci inferencyjne	29
1.9 Perspektywa komunikacyjna.....	33
1.10 Podsumowanie	39
Rozdział 2. Aksjologia metakrytyczna. Dobrze pojęty warsztat krytyka.....	41
2.1 Bereza w roli krytyka krytyków	41
2.2 Krytyka jako „kontakt dwóch duchowości”	53
2.3 Esencja dzieła i <i>modus operandi</i> pisarza	61
2.4 Tekst jako ogniwo <i>continuum</i> twórczego	81
Rozdział 3. System wartości literackich	93
3.1 Czy kryteria wolno katalogować? (Słowo wstępu)	93
3.2 Próba typologizacji wartości	96
3.3 Zmierzając ku centrum systemu wartości Berezy	102
3.4 Podmiotowość <i>versus</i> przedmiotowość	110
3.5 Martwy język i żywa mowa	119
3.6 Literatura diagnoz kontra literatura tez.....	130

3.7 Twórcza konsekwencja a poszukiwanie nowych tematów i środków wyrazu	139
3.8 „[...] u mnie tekst, tak jak moja wyobraźnia bada [...]”	150
Rozdział 4. Wszereż sieci odniesień i wzdłuż linii ewolucji	157
4.1 Dopowiedzenie (pierwsze i ostatnie).....	157
4.2 Sieci referencji. Porównawcze uniwersum lektur Berezy	159
4.3 Ewolucja stylu i strategii lekturowej. Etap I. Dyskursywne wprawki	176
4.4 Ewolucja stylu i strategii lekturowej. Etap II. Cechy warsztatu Berezy wczesnego	187
4.5 Ewolucja stylu i strategii lekturowej. Etap III. Sędzia apodyktyczny? <i>Casus</i> : akapitozdania.....	200
Rozdział 5. Spór o „rewolucję artystyczną w prozie” jako konflikt aksjologiczny	212
5.1 „Rewolucja artystyczna w prozie” – prefiguracja polskiego postmodernizmu?	212
5.2 Aksjologiczna kolizja ze <i>Światem nie przedstawionym</i> – postulat realistyczny	217
5.3 Referencjalność	224
5.4 Logika klasyczna a logika modalna.....	232
5.5 Pule pytań uprawomocnionych	234
5.6 (Nie-)przezroczystość języka.....	242
5.7 Proza Ryszarda Schuberta – kość niezgody.....	247
5.8 Niekonsekwencje aksjologiczne strategii promocyjnej inicjatora rewolucji	256
Zakończenie	267
Podsumowania.....	267
Wnioski	275
Bibliografia	280

Wykaz skrótów tytułów dzieł Henryka Berezy cytowanych najczęściej

A – *Alfabetyczność. Teksty o literaturze i życiu*, red. P. Orzeł, Warszawa 2018.

BRz – *Bieg rzeczy*, Warszawa 1982.

DzLPO – *Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Warszawa 1967.

KHBM – *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, rozm. przepr. P. Czarniawski, A. Wiedemann, Kraków 2010.

O – *Obroty. Szkice literackie*, Warszawa 1996.

P – *Pryncypia. O łasce literatury*, Kraków 1993.

PP – *Prozaiczne początki*, Warszawa 1971.

PzI – *Proza z importu*, Warszawa 1979.

SC – *Sztuka czytania*, Warszawa 1966.

SM1oPP – *Sposób myślenia. I, O prozie polskiej*, Warszawa 1989.

TU – *Taki układ*, Warszawa 1981.

ZN – *Związki naturalne. Szkice literackie*, wyd. 2, zm. i rozsz., Warszawa 1978.

Wprowadzenie

Dotychczasowy stan badań i cele badawcze rozprawy

Minąłbym się z prawdą, gdybym napisał, że Henryk Bereza jest dziś krytykiem zapoznanym. Choćby dla Włodzimierza Boleckiego „Był [on] i jest punktem odniesienia, pozwala myśleć, jak tworzy się literatura w szerokim, historycznym rozumieniu. Tacy ludzie w kulturze zawsze są potrzebni”¹. Autor tych słów nie jest odosobniony w swej ocenie dorobku krytyka. Nie dają nam o nim zapomnieć rozmaite inicjatywy podejmowane przez ludzi, których umysły zapłodniły jego idee i wartości przez niego wyznawane. Dla wielu osób ta spuścizna pozostaje wciąż w jakimś sensie aktualna. Także zamknięcie Berezy na zawsze 21 czerwca 2012 roku nie wyznaczyło kresu oddziaływania jego twórczości. Wręcz przeciwnie – w drugiej i trzeciej dekadzie XXI wieku obserwujemy wyraźny wzrost zainteresowania tym, co pozostawił po sobie². Jako że staje się owo zaciekawienie udziałem także krytyków młodszego pokolenia³, nie można chyba mówić jedynie o chęci spełnienia kronikarskiego obowiązku historycznoliterackiego, a o realnym wpływie i inspiracji. W pewnych kręgach cieszy się dziś Bereza autorytetem mistrza⁴. Świadczą o tym takie przedsięwzięcia jak powołanie do życia szczecińskiej Fundacji Literatury im. Henryka Berezy oraz aż trzy tematyczne

¹ W. Bolecki, *Dziedzictwo „płodnej mierzwy”. O Henryku Berezie i „bereziakach” z profesorem Włodzimierzem Boleckim, badaczem literatury i krytykiem rozmawia Andrzej Śnioszek*, „Odra” 2020, nr 10, s. 64.

² A. Partyka, *Powroty Henryka Berezy*, „Forum Poetyki” 2024, nr 37, s. 96.

³ Tamże.

⁴ D. Kozicka, *Powieściowe obrachunki. Spory wokół rewolucji artystycznej w prozie lat 70. i 80. XX wieku*, Poznań 2024, s. 86. Jak zauważa autorka: „Interesująca obecność Berezy w polu krytyki polega bowiem nie tylko na publikowaniu jego dorobku, ale przede wszystkim na przypominaniu jego strategii krytycznych, tekstów i przekonań w środowiskach młodo literackich”, tamże, s. 87, wyróżnienie – TP.

numery czasopism jemu poświęconych: „Elewatora”⁵, „Małego Formatu”⁶ (z bardzo ciekawą ankietą zatytułowaną „Co po Berezie?”) i „Magazynu Wizje”⁷.

W podtrzymywaniu pamięci i świadomości o niepowtarzalnym zjawisku, jakim była ponadpółwieczna obecność Berezy na arenie zmagania krytycznoliterackich miał niewątpliwie duży udział wysiłek redakcyjny Pawła Orła, który przejął pieczę nad pozostawionym przez autora *Sztuki czytania*⁸ archiwum zgromadzonym w Bibliotece Narodowej⁹ i zajął się systematyczną propagacją jego dorobku. Dzięki redakcyjnej inicjatywie Orła, począwszy od 2018 roku do rąk czytelników trafiły trzy obszerne zbiory tekstów. Cykl ten otworzył wybór recenzji i szkiców (również tych dotąd niepublikowanych), a także przemówień oraz utworów okolicznościowych, zatytułowany *Alfabetyczność*¹⁰. Książka niezwykle cenna i interesująca z uwagi zarówno na wzorową szatę edytorską, staranną i trafną selekcję reprezentatywnej próbki z bardzo obszernego dorobku Berezy (który napisał ponad 1200 samych recenzji utworów prozatorskich!), ale także ze względu na dwa obszerne krytycznoliterackie szkice umiejscawiające ów dorobek w szerszym kontekście i prezentujące w trafny sposób sylwetkę ich autora¹¹. Kolejne dwie godne uwagi publikacje Państwowego Instytutu Wydawniczego stanowią: dwutomowa edycja *Wypisków ostatnich. 2004-2012*¹², w których Orzeł prezentuje recenzje Berezy z okresu, kiedy ten przeniósł swą działalność krytycznoliteracką do prywatnych brulionów¹³ oraz *Sprawa wyboru*¹⁴ kompletująca w jednej książce plon jego dokonań poetyckich w postaci czterech tomików: *Miary*¹⁵, *Względy*¹⁶, *Zgłoski*¹⁷ i *Zgrzyty*¹⁸. O ile w niniejszej rozprawie interesować mnie będą przede wszystkim teksty,

⁵ „Elewator” 2013, nr 5(3).

⁶ „Mały Format” 2018, nr 6, <http://malyformat.com/tag/cykl-co-po-berezie/> [dostęp: 03.06.2025].

⁷ Numer specjalny: 95. urodziny Henryka Berezy, „Magazyn Wizje”, 27 października 2021, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/numer-specjalny-henryk-bereza/> [dostęp: 03.06.2025].

⁸ H. Bereza, *Sztuka czytania*, Warszawa 1966.

⁹ Zob.: <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/757-archiwum-henryka-berezy-w-bibliotece-narodowej.html> [dostęp: 03.06.2025].

¹⁰ H. Bereza, *Alfabetyczność. Teksty o literaturze i życiu*, red. P. Orzeł, Warszawa 2018.

¹¹ Mam tu na myśli przedmowę do wspomnianego tomu autorstwa Magdaleny Rabizo-Birek zatytułowaną *Portret krytyka* oraz posłowie Pawła Wiktora Rysia – *Krytyk zbuntowany, krytyk aktualny*.

¹² H. Bereza, *Wypiski ostatnie. 2004-2012*, t. 1 i 2, red. P. Orzeł, Warszawa 2020.

¹³ A było ich sporo: „Niepozorna orzechowa szafka trzeszczała w szwach, ponieważ od 24 czerwca 1976 r. do śmierci Henryka Berezy »przez właściwie 36 lat nieprzerwanej pracy powstało 56 zapisanych drobnym pismem zeszytów formatu a4, w liczbie stron wahających się między 100 a 500« – ujawnia Paweł Orzeł”, zob. J. Cieślak, *Tajemnice orzechowej szafki*, „Rzeczpospolita” 2020, nr 291, dodatek „Plus Minus”, nr 49, s. 20.

¹⁴ H. Bereza, *Sprawa wyboru. Wiersze zebrane*, Warszawa 2022.

¹⁵ H. Bereza, *Miary. 99 trójwierszy*, Warszawa 2003.

¹⁶ Tenże, *Względy. 66 dwuwierszy plus jeden*, oprac. graf. P. Nowakowski, Szczecin 2010.

¹⁷ Tenże, *Zgłoski. 44 trójwiersze (z przekroczeniami)*, oprac. graf. A. Turczyński, Szczecin 2011.

¹⁸ Tenże, *Zgrzyty*, posł. B. Zadura, oprac. graf. A. Fogtt, Szczecin 2014.

które znalazły lub mogły się znaleźć w *Alfabetyczności* (gdyby zastosować podobny klucz doboru materiału badawczego, ale nie ograniczać się co do jego ilości) – *Wypiski* i *Sprawa wyboru* są niemniej istotne chociażby ze względu na wspomniane cenne wstępy i posłowia¹⁹. Już lektura samych szkiców towarzyszących owym wyborom może dać czytelnikowi dobre wstępne rozeznanie w spuściźnie krytyka i pomóc w sformułowaniu wielu tez dotyczących założeń aksjologii, która przyświecała jego praktyce krytycznoliterackiej. Jednak nie wyczerpuje to oczywiście korpusu przedmiotowych opracowań. Na uwagę zasługują także z całą pewnością artykuły Andrzeja Skrendy²⁰, Zygmunta Ziątka²¹, Piotra Kowalskiego²², Janusza Drzewuckiego²³, Andrzeja Śnioszka²⁴ czy – ostatnio – Macieja Libicha²⁵. Zaś stosunkowo najliczniejszą część tekstów poświęconych Berezie i jego krytyce można by nazwać metakrytyką, czy krytyką krytyki, ponieważ ma ona charakter krytycznoliterackich szkiców, wspomnień bądź recenzji zbiorów recenzji Berezy²⁶.

Zatem, jak widać, Bereza nie tylko nie jest krytykiem zapomnianym, ale wciąż stanowi – przynajmniej w niektórych kręgach – istotny punkt orientacji na mapie krytycznoliterackich rozpoznań i dialogów. Sygnałem tego stanu rzeczy jest wcale nie tak szczupły przecież rejestr różnego gatunku komentarzy, przypisów i podsumowań do jego całozyciowego dorobku (do jego „życioczytania” – chciałoby się rzec

¹⁹ Do *Wypisków* wprowadzenie napisał Andrzej Skrendo, zaś zbiór wierszy w posłowie o tytule nawiązującym do szkicu *Pisanie z Berezowskich Pryncypiów* – „Każdy, kto odnajdzie swoją twarz prawdy...” – zaopatrzył Karol Maliszewski.

²⁰ A. Skrendo, *Genologia Henryka Berezy (kilka wstępnych ustaleń)*, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007; tenże, „Nocny złodziej jabłek” – Henryk Bereza i nurt chłopski w prozie polskiej, „Teksty Drugie” 2017, nr 6; tenże, *Krytyka literacka wobec niewyraźnego. Przykład Henryka Berezy*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

²¹ Z. Ziątek, *Misja odnowienia polskiej prozy (O krytyce Henryka Berezy)*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, Warszawa 2003.

²² P. Kowalski, *Henryk Bereza: program rewolucji artystycznej*, „Regiony” 1983, nr 2.

²³ J. Drzewucki, *Widmo rewolucjonizmu a zdrada krytyki*, [w:] *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 2006; tenże, *Między życioczytaniem a życiopisaniem. (Henryk Bereza 1926-2012)*, „Wyspa. Kwartalnik Literacki”, 2012, nr 3.

²⁴ A. Śnioszek, *Henryk Bereza w świetle uprzedzeń Jana Błońskiego. Kulisy pewnego sporu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio FF” 2018, nr 36.

²⁵ M. Libich, *Literatura o tysiącu twarzy. Roczniki siedemdziesiąte w „Wypiskach ostatnich” Henryka Berezy*, „Przegląd Humanistyczny” 2024, nr 1.

²⁶ Wymienię tu tylko kilka najciekawszych: K. Rutkowski, *Bereziada*, „Twórczość” 1996, nr 10; R. Sulima, *Krytyka heroiczna*, „Regiony” 1979, nr 1; Sz. Wróbel, *Hindenburg. Lekkość i wolność w twórczości Henryka Berezy*, „Twórczość” 2007, nr 12; K. Maliszewski, *Od krytyka przegranego do patrona młodych. Henryk Bereza jako krytyk po 1989 roku*, „Twórczość” 2017, nr 10; J. Pluta, *Henryk Bereza: artysta czytacz/pisarz/mistrz/onirysta*, „Konteksty” 2015; M. Rabizo-Birek, *Romans z autorem*, „Regiony” 1997, nr 3. Ten kompleks tekstów jest bardzo obszerny, dlatego po więcej informacji odsyłam do bibliografii niniejszej pracy.

za Jarosławem Borowcem²⁷). Niemniej zainteresowany żywo wspomnianym *oeuvre* czytelnik, admirator Berezowskiego *Sposobu myślenia* [...] *O prozie polskiej*²⁸ (i nie tylko polskiej!²⁹) zaznajomiwszy się z bądź co bądź rozproszoną i heterogeniczną literaturą przedmiotu na jego temat, pozostaje z pewnym niedosytem. Trudno jest mu stworzyć choćby podmalówkę do pełnego portretu aksjologicznego krytyka.

Korpus dotychczasowych ujęć dorobku Berezy rozpada się zatem zasadniczo na dwie kategorie. Z jednej strony są to wspomniane już cenne i ciekawe szkice krytycznoliterackie o impresyjnym i subiektywnym charakterze (metakrytyka)³⁰. Z drugiej – o wiele mniej liczny zasób opracowań naukowych, których autorzy obierali zwykle strategię polegającą albo na prezentacji skromniejszego acz precyzyjnie wykrojonego obszaru problematyki³¹ (oczywiście głównie przez wzgląd na ograniczoną objętość artykułu naukowego), albo na kreśleniu raczej uogólnionego portretu o funkcji przyczynkarskiej³². Natomiast niniejsza rozprawa zakłada podejście przeciwstawne do obu tych rodzajów tekstów. Z jednej strony wnioski z niej płynące kotwiczyć mają w analitycznym szczególe – argumenty wspierające moje tezy wydobywam z tak zwanego bliskiego czytania, a więc z własnych interpretacji konkretnych recenzji i szkiców Berezy; z drugiej – obserwacje te sadowię na fundamencie dobranego i wypreparowanego specjalnie do tego zadania jednolitego aparatu naukowego. Forma monografii stwarza ponadto szansę na osiągnięcie dwóch wykluczających się do tej pory celów poznawczych: drobiazgowego opisu poszczególnych zjawisk, jakimi są wybrane pisma Berezy i syntetycznego spojrzenia na całość jego dorobku krytycznoliterackiego z lotu ptaka – tak, aby możliwe stało się zaproponowanie spójnej teorii aksjologicznego wymiaru jego sztuki czytania.

²⁷ J. Borowiec, *Życioczytanie*, „Twórczość” 2010, nr 10.

²⁸ H. Bereza, *Sposób myślenia. I, O prozie polskiej*, Warszawa 1989.

²⁹ Wszak Bereza napisał także wiele recenzji dzieł prozy zagranicznej, które ułożyły się w dwa pokaźne wybory w formie książkowej, zob. tenże, *Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Warszawa 1967 i tenże, *Proza z importu*, Warszawa 1979.

³⁰ Zob. przyp. nr 26.

³¹ Takiej, jak na przykład: genologia tekstów Berezy; spór z Janem Błońskim; kodyfikacja i promocja nurtu chłopskiego, „rewolucji artystycznej w prozie” czy sposoby prezentacji prozy roczników siedemdziesiątych w *Wypiskach ostatnich* – zob. przypisy na stronie 6.

³² Jak *Misja odnowienia polskiej prozy* Zygmunta Ziętka (zob. przyp. nr 21), czy szkice publikowane jako przedmowy i posłowania do PIW-owskich wydań dzieł Berezy.

Konstrukcja pracy

Struktura dysertacji odpowiada kategoriom postawionych przeze mnie pytań badawczych. W związku z tym całość podzielona została na pięć części, a w każdej z nich omówiony jest inny aspekt problematyki. Rozdział pierwszy przyjmuje kształt teoretycznych prolegomenów. Zawiera rozstrzygnięcie najistotniejszych dla właściwej części rozprawy problemów natury metodologicznej. W części tej definiuję najważniejsze pojęcia związane z aksjologią. Poruszam zagadnienia ontologii i epistemologii wartości, sięgając do opracowań z zakresu aksjologii jako dziedziny filozofii. Prezentuję narzędziownię aksjolingwistyczną niezbędną do wychwytywania z podmiotowej literatury implicytnych sądów wartościujących. Przyglądam się także pozaracjonalnej, emocjonalnej zawartości aksjologicznych preferencji i rozstrzygnięć. Omawiam typy relacji, w jakie wchodzić mogą ze sobą wartości. Zwracam uwagę na bardzo istotną z punktu widzenia niniejszych rozważań własność sądów wartościujących, a mianowicie na to, że oprócz oczywistej komponenty ocennej, zawierają one także ładunek poznawczy – wiążą się z rozpoznaniem i deskrypcją jakiegoś wycinka rzeczywistości. Następnie konstruuję za Douwe Wesselem Fokkemą indukcyjny model wartości – teoretyczny szkielet sieci inferencyjnej, który przyoblekać się będzie w ciało konkretnych wartości w kolejnych rozdziałach. Na koniec przedstawiam predykcyjny i wyjaśniający potencjał aksjologii jako metodologii w badaniach komunikacji literackiej pomiędzy pisarzem, krytykiem i publicznością literacką.

Po zarysowaniu tła teoretycznego, drugi rozdział sygnalizuje już przejście w sferę *praxis*, inicjuje namysł nad konkretnymi pismami i wypowiedziami Henryka Berezy, którym towarzyszy szereg pytań badawczych. Nadrzędną zasadą kwalifikacji obszarów problemowych do tej partii rozprawy była pojemna pojęciowo kategoria *meta krytyczności*. Zagadnienia te mają pierwszeństwo (przynajmniej w porządku „narracyjnym” wywodu), ponieważ stanowią dogodną introdukcję do założeń aksjologicznych i strategii lekturowych autora *Sztuki czytania*. Naturalnym wydaje się zacząć właściwie rozważania od tego, co znajduje się niejako na zewnątrz interesującej nas problematyki, żeby później sukcesywnie przeć w jej głąb – zmierzać dośrodkowo od peryferii w kierunku rdzenia aksjologicznego (choć zastrzec trzeba, że owych obrzeży nie należy uznawać za marginalia!). Są to kwestie zewnętrzne wyłącznie relatywnie, dotyczą bowiem tego, co znajduje się na zewnątrz wartości literackich. Żeby zrekonstruować i zrozumieć katalog żywotnych dla Berezy walorów literatury, zacząć

należy od jego praktyki czytelniczej i preferencji aksjologicznych z nią związanych. Dlatego w drugim rozdziale stawiam następujące pytania główne (z każdego pytania głównego wynikają zaś pytania szczegółowe): 1) jak Bereza oceniał działalność krytycznoliteracką kolegów po piórze?; 2) za jakim modelem wartościowej krytyki się opowiadał i dlaczego?; 3) czym w swojej istocie jest akt lektury dla czytelnika zawodowego i w jaką relację wchodzi krytyk z pisarzem?; 4) jakie są zobowiązania krytyka w odniesieniu do tekstu, jakie czynności poprzedzają sprawiedliwą w mniemaniu Berezy ocenę dzieła?; 5) czym jest konkretny tekst w odniesieniu do całego dorobku pisarza, jego wyjątkowej indywidualności i jaka jest jego ontologia?

Zgodnie z przyjętym przeze mnie założeniem ruchu dośrodkowego rozdział trzeci stanowi rdzeń rozprawy. Odpowiedziawszy na pytania, które implikowała poprzednia część, przechodzę do sedna. W związku z tym kluczem doboru zagadnień jest tutaj pojęcie założonego i urzeczywistnianego przez Berezę w poszczególnych tekstach systemu wartości dotyczących literatury. Zatem w rozdziale tym odpowiadam na pytania dotyczące się 1) zasadności typologizacji i katalogowania wartości tworzących wspomniany system aksjologiczny Berezy; 2) centralnych dla jego sądów wartościujących założeń; 3) kluczowych binaryzmów, które przyjmują na ogół formę przeciwstawnie waloryzowanych cech (wartość *versus* antywartość); 4) absolutyzacji i relatywizacji tychże kryteriów. Wszystkie te kwestie zaś rozpatruję w ścisłym związku z ustaleniami rozdziału poprzedniego, bowiem przyglądam się także temu, 5) w jaki sposób metakrytyczne kryteria i strategie lekturowe warunkują sądy wartościujące w odniesieniu do konkretnych dzieł.

Zrekonstruowawszy teoretyczny model wartościowej (w rozumieniu Berezy) krytyki literackiej oraz dzieła prozatorskiego (bowiem w tej odnodze pisarstwa bohater rozprawy się specjalizował), którego opis znalazł się mniej więcej pośrodku rozprawy, rozpoczynam ruch odśrodkowy, którego trajektorię wyznaczyłem w taki sposób, by w drodze powrotnej nie cofać się po przemierzonych już szlakach. W czwartym rozdziale wyprowadzam czytelnika znów niejako na zewnątrz – w stronę formalnych właściwości krytyki literackiej Berezy, na które dogodniej jest spojrzeć, usystematyzowawszy wiedzę o wyznawanym przez niego systemie aksjologicznym. Czwarty rozdział stanowi zatem uzupełnienie badań o dwa jakże istotne wymiary praktyki krytycznoliterackiej Berezy. Z jednej strony chodzi komparatywny rys jego sądów wartościujących; zaś z drugiej – o przekształcenia zachodzące w diachronicznym aspekcie jego działalności. Te dwa

problemy trzeba rozpatrywać we wzajemnym powiązaniu, bowiem wraz z rosnącym doświadczeniem czytelnictwem, rozrastało się także uniwersum porównawcze Berezy, co wpływało w istotny sposób na system wyznawanych przez niego wartości i krytycznoliterackie *praxis*. W związku z powyższym w rozdziale tym podniesione zostają kwestie takie, jak: 1) rola lekturowego doświadczenia krytyka i wpływ korpusu uprzednich sądów wartościujących na ocenę danego dzieła, zwłaszcza w aspekcie pojęć wpływu, zależności i nowatorstwa; 2) funkcje i uzasadnienia stosowania komparatywnych strategii oceniających; 3) techniki wartościowania porównawczego oraz kryteria hierarchizacji dzieł i ich autorów; 4) organizacja pojęciowa referencyjnego uniwersum lekturowego Berezy; 5) ewolucja stylu, w jakim krytyk formułował sądy ocenne; 6) konstytutywne cechy jego krytyki na różnych etapach działalności; 7) krystalizowanie się swoistej formy podawczej, która składała się ze zdań równych w długości akapitów i konsekwencje jej metodycznego stosowania; 8) wpływ innych obszarów twórczej działalności Berezy na jego krytykę.

Zaś w ostatnim rozdziale, kontynuując centryfugalny ruch od rdzenia w postaci systemu wartości, podejmuję się zbadania problemu, który w odniesieniu do działalności autora *Takiego układu* pozostaje dziś chyba najbardziej kontrowersyjny, do którego historycy literatury odwołujący się w jakiś sposób do dorobku Berezy sięgają bodaj najczęściej. Chodzi o „rewolucję artystyczną w prozie”, której bohater niniejszej rozprawy był programodawcą, promotorem i żarliwym obrońcą jednocześnie. Temat ten wart jest ponownego rozpatrzenia ze względu na wyjątkowość i niereprezentatywność taktyki Berezy, którą ten zastosował do promocji nurtu. Spór o „rewolucję artystyczną” można rozpatrywać jako przypadek graniczny aplikacji omawianej tu aksjologii krytycznoliterackiej. Część programowych założeń i strategii wykształconych przez Berezę okazała się niewystarczająca do trafnego rozpoznania i oceny zjawiska, któremu sekundował. Bez uwzględnienia tego szczególnego epizodu, którego Bereza był w pewnym sensie głównym bohaterem, niniejsza praca byłaby zwyczajnie niepełna. W rozdziale piątym stawiam zatem następujące pytania zasadnicze: 1) czy sygnowaną „rewolucję artystyczną w prozie” można uznać za prefigurację rodzimego postmodernizmu, a jeśli tak, to co z tego wynika?; 2) jak sytuuje się program artystyczny nurtu w stosunku do ówczesnego głównego konkurenta w tym zakresie?; 3) jaki katalog wartości opisuje prozę rewolucjonistów i dlaczego został on odrzucony przez publiczność literacką właściwie *a priori*?; 4) jakie preferencje aksjologiczne w odniesieniu do zagadnień ontologicznych i epistemologicznych dzieła oraz rzeczywistości wysuwali

pisarze promowani przez Berezę?; 5) jaki rodzaj języka został uznany za wartościowy przez obie strony konfliktu?; 6) jak oceniano oraz jak argumentowano te oceny w przychylnych i nieprzychylnych recenzjach reprezentatywnej dla nurtu twórczości?; 7) w jakim zakresie w sporze o „rewolucję” Bereza konsekwentnie trzymał się założeń swej krytycznoliterackiej aksjologii, a w jakim je przekraczał? Rozdział piąty jest zatem krańcowo zewnętrznym, bowiem spostrzeżenia w nim zawarte dotyczą przede wszystkim literatury zakwalifikowanej do nurtu promowanego przez Berezę, niemniej perypetie pisarzy owego nurtu rozpatrywane są w ścisłym odniesieniu do systemu wartości jego propagatora.

Założony przeze mnie pulsacyjny, dośrodkowo-odśrodkowy ruch podyktowany był chęcią nadania wywodowi przejrzystości, bowiem zagadnienia takie jak formalne przekształcenia krytyki Berezy i jego rosnące w czasie komparatywne uniwersum lekturowe, a także walka o skazany z góry na porażkę nurt prozatorski najdogodniej jest prezentować dopiero po nakreśleniu ogólnego katalogu wartości metakrytycznych i krytycznoliterackich. Metoda dedukcyjna ułatwia przeanalizowanie i zrozumienie zagadnień szczegółowych, a także przemian, wyjątków od reguł oraz sytuacji pogranicznych, nietypowych.

* * *

Dorota Kozicka pisze w artykule *Krytyk w PRL-u*, w którym wspomina także Berezę:

Moim celem nie jest oczywiście sporządzenie listy ważnych krytyków PRL-u, ale zwrócenie uwagi na to, że jedną z istotnych możliwości, jakie mają przed sobą badania nad krytyką literacką, jest analizowanie dorobku takich krytyków, czyli opisywanie krytyki jako indywidualnego języka, idiomu poszczególnych krytyków, przejawu ich twórczych osobowości.³³

W niniejszej pracy korzystam właśnie z możliwości, o której pisze badaczka, ufając, że zaproponowane przeze mnie ujęcie dorobku krytycznoliterackiego Berezy pozwoli w nowy sposób spojrzeć na jego twórczą osobowość.

³³ D. Kozicka, *Krytyk w PRL-u*, „Wielogłos” 2008, nr 1, s. 141.

Rozdział 1

Ustalenia metodologiczne i teoretyczne

1.1 Wstęp

Zdaniem Michała Głowińskiego historyk literatury może myśleć o wartościach zasadniczo w trzech trybach³⁴. Po pierwsze pytać o wartości istniejące w analizowanych dziełach; o to, na jakiej zasadzie się one konstytuują oraz w jakim stosunku pozostają do wartości, którymi zajmuje się filozofia. Po drugie zajmować go może „historia smaku”, czyli rekonstrukcja tego, co było uważane za wartość w danym wycinku czasowym przez jakąś grupę osób. Po trzecie wreszcie może on rozważać wartości jako kwestię metodologiczną, to jest, między innymi, pytać, jak wartości oddziałują na sam sposób stawiania problemu, kierunkują jego analizę, wpływają na działania poznawcze³⁵. W niniejszej rozprawie będę „przełączał” się pomiędzy tymi trybami, ponieważ wszystkie będą dla badań nieodzowne, jednak w tym rozdziale z oczywistych powodów myślał będę głównie w trybie trzecim, z małą modyfikacją, polegającą na tym, że wspomniany przez Głowińskiego związek wartości z tym, jak rozpatruje je filozofia (charakterystyczny jego zdaniem dla trybu pierwszego myślenia o wartościach) uznaję również za zagadnienie metodologiczne.

Dokonał tutaj szeregu wyborów w zakresie metod i narzędzi poznawczych służących do odpowiedzi na pytania badawcze postawione we wprowadzeniu do dysertacji. Założeniem tej części pracy jest opis wspomnianych wyżej założeń teoretycznych i umotywowanie ich wyboru. Ufam, że rozdział ten pozwoli dowieść,

³⁴ Zob. M. Głowiński, *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 179-180.

³⁵ Tamże.

że obrana perspektywa nie jest arbitralna, a wyznaczona w sposób nieuchronny przez przedmiot badań i adekwatna do niego oraz – mam nadzieję – rozwieje narzucające się wątpliwości związane z nieostrymi znaczeniowo terminami i pojęciami aksjologii poprzez ich doprecyzowanie.

Obszary problemowe, jakie tutaj poruszę obejmują kolejno ontologię i epistemologię wartości. W podrozdziale dotyczącym tej kwestii omówię mój wybór stanowiska filozoficznego w kwestii istnienia i sposobu poznawania wartości. W kolejnej części podam i uzasadnię ogólną definicję wartości, która obowiązywać będzie w moich rozważaniach. Następnie przejdę do tematu narzędzi lingwistyki aksjologicznej, które umożliwiają identyfikację i analizę zdań wartościujących. Później omówię afektywną stronę wartości oraz to, w jaki sposób wartości mogą strukturalizować świat podmiotu. W części tej poruszę również kwestię antywartości. W kolejnym podrozdziale skupię się na najważniejszych relacjach, w jakie mogą wchodzić ze sobą wartości oraz na tym, co z tych relacji wynika. Potem przyjrę się sądom wartościującym jako nośnikom wartości o istotnym komponencie poznawczym, żeby w kolejnym podrozdziale postawić tezę, iż wartości mogą tworzyć sieć inferencji, które daje się rekonstruować w obrębie modeli indukcyjno-dedukcyjnych. W ostatniej części przyjrę się możliwościom wykorzystania aksjologii do badań socjologiczno-historycznych, które rozpatrują wartości w perspektywie komunikacyjnej i ekonomicznej.

1.2 Ontologia i epistemologia

Refleksję nad aksjologią w literaturoznawstwie poprzedza w znaczeniu teoretycznym³⁶ nauka o wartościach rozumiana jako dziedzina filozofii, gdzie trudno o konsensus w jakimkolwiek aspekcie, co w przypadku namysłu nad kwestiami fundamentalnymi i uniwersalnymi nie jest zresztą niczym osobliwym. Tak w kwestii ontologii, dotyczącej sposobu istnienia wartości oraz epistemologii, zajmującej się metodami ich poznawania, a także poznawania rzeczywistości poprzez nie, można mówić o mnogości rozbieżnych stanowisk. Celem niniejszych rozważań nie jest drobiazgowy przegląd filozoficznych rozstrzygnięć tego problemu, ale wartym odnotowania we wstępie do dalszych uściśleń jest fakt, że zarówno w przypadku aspektu ontologicznego,

³⁶ To znaczy, że jest od niej nie tyle wcześniejsza w porządku czasowym, co w porządku logicznego dowodzenia. Poprzedza ją w sensie dostarczania teoretycznych uzasadnień, tak jak aksjologie szczegółowe odnoszą się do ogólnej filozofii wartości. Zob. W. Stróżewski, [wstęp do cyklu artykułów pt.] *Filozofia wartości*, „Znak” 1965, nr 4, s. 401.

jak i epistemologicznego owa różnorodność stanowisk daje się sprowadzić do zaledwie dwóch podstawowych opcji. Fundamentalny spór dotyczy bowiem tego, czy uznamy wartości pod względem istnienia za obiektywne czy subiektywne oraz, pod względem sposobu ich poznawania, za absolutne lub relatywne. Przy czym stanowiska obiektywistyczne i absolutystyczne nie wykluczają istnienia wartości względnych, istniejących dzięki relacjom, w jakich pozostają do innych wartości³⁷.

Rozstrzygnięcie tego, jaka jest natura wartości jest zadaniem dla filozofa, ale szczegółowa decyzja podjęta z perspektywy badacza krytyki literackiej wydaje się konieczna i może w tym wypadku być chyba tylko jedna. Mianowicie odtąd, kiedy mowa będzie o wartościach, rozumieć je będziemy z jednej strony subiektywistycznie, co oznacza, że nie są one immanentnymi właściwościami przedmiotów, a zależne są od poznawczych i emotywnych zachowań podmiotu, który przypisuje wartości wolicjonalnie tymże przedmiotom. Z drugiej strony wartości w tym ujęciu będą rozpatrywane jako relatywne, co oznacza, że mogą być one postrzegane przez różne podmioty w rozmaity sposób oraz że są zależne od różnego rodzaju uwarunkowań, zaś przypisany im ładunek emocjonalny³⁸ i charakter mogą się ponadto zmieniać w zależności od kontekstu.

Podkreślmy raz jeszcze, że takie postawienie sprawy nie jest równoważne z rozstrzygnięciem natury wszelkich wartości, a nawet nie rości sobie pretensji do orzekania, w jaki sposób rozwiązywał te kwestie konceptualnie Henryk Bereza i czy w ogóle takie zagadnienie go zajmowało³⁹. Jednak stosowanie przez badacza jego pism minimalizmu poznawczego – traktowanie wartości subiektywistycznie i relatywistycznie – niejako narzucone jest przez obrany problem badawczy. Założenie przeciwnego scenariusza, w którym krytyk nie tyle przypisuje zgodnie z własnymi preferencjami recenzowanemu dziełu określone wartości i opatruje je znakiem dodatnim bądź ujemnym, co stwierdza niezależne od jego władzy sądenia i obiektywne istnienie tychże wartości w tekstach jako absolutnie dobrych lub złych, likwiduje potrzebę – a nawet sensowność – analizowania jego sądów wartościujących. W takim scenariuszu stanęlibyśmy przed kłopotliwą alternatywą: albo 1) musielibyśmy

³⁷ Tamże, s. 404.

³⁸ Chodzi tu o stosunek podmiotu do danej wartości. Może on być pozytywny lub negatywny. Pojęcie wartości zasadniczo wyklucza możliwość obojętnego nastawienia. Wątek ten będzie jeszcze rozwijany w niniejszym rozdziale.

³⁹ Zajmowały go kwestie wartości szczegółowych, np. moralnych, ale brak dowodów na to, by problematyzował zagadnienia sposobu ich istnienia i poznawania, a zatem – by myślał o wartościach w trybie trzecim, wg rozróżnienia Głowińskiego.

weryfikować jego sądy w odniesieniu do jakiegoś niedosiężnego aksjologicznego wzorca z Sèvres i wykazywać ich prawdziwość lub fałszywość, albo 2) dopuścić się już na wstępie wartościowania i uznać wszystkie jego oceny za absolutnie prawdziwe niezależnie od okoliczności. Pierwszy wariant opierający się na strategii falsyfikacyjnej jest niemożliwy do urzeczywistnienia, zaś drugi, wartościujący z góry – jałowy poznawczo. Ocenianie jest co prawda w naukach o literaturze konieczne, choć obwarowane licznymi zastrzeżeniami, powściągane a często nawet utajone⁴⁰, ale w tym przypadku krytyka Berezy opatrzona byłaby najwyższą notą z góry i bez żadnych empirycznych dowodów, ponieważ jego sądy byłyby zabsolutyzowane przez sam wybór metodologiczny. Odwraca to ustabilizowany porządek czynności badawczych względem tekstów, które wypadałoby wszak najpierw przeanalizować i zinterpretować. Ponadto wówczas rzeczywistym przedmiotem badań byłaby nie krytyka, którą chciałbym się tu zająć, a jej obiekt, czyli wartościowa dla Berezy proza⁴¹. Uczyniłoby to z jej komentatora co prawda nieomylnego, ale w równej mierze też niepotrzebnego pośrednika pomiędzy mną a wartościami odnajdującymi swój „bytowy fundament”⁴² w prozie, dajmy na to, Edwarda Stachury. Wówczas recenzja *Calej jaskrawości* mówiłaby o *Calej jaskrawości* i tylko o niej. Nas tymczasem w większym stopniu interesuje, co owa recenzja mówi o Berezie i jego systemie wartości.

Krótko mówiąc uznanie, że sądy wartościujące Berezy są asertoryczne, sprawiłoby, iż analizując je, analizowałbym pośrednio właściwości całego korpusu tekstów, które on recenzował, co stanowiłoby nadużycie w sposobie zakreslenia

⁴⁰ Mam na myśli implicytne wartościowanie zawarte w selekcji i klasyfikacji materiału, jakiej dokonują choćby historycy literatury: „U podstaw każdej syntezy leży selekcja, a więc i ocena. Do literatury powszechnej włącza się już tylko utwory najwybitniejsze, jest ona zbiorem arcydzieł. Wartość decyduje o udziale danej literatury narodowej w kulturze świata, jest czymś decydującym w nauczaniu, w upowszechnianiu literatury”, zob. S. Sawicki, *Ku świadomej ocenie w badaniach literackich*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, dz. cyt., s. 159.

⁴¹ Jest to oczywiście również interesujące zagadnienie, ale wydaje się, że nie powinniśmy mieszać ze sobą kręgów aksjologicznych badań literackich, które Stefan Sawicki dzieli na 1) opisywanie i interpretowanie wartości w różny sposób ujawnianych w literaturze, 2) poznawanie wartości literatury oraz 3) badanie literatury jako wartości „dla” (zob. S. Sawicki, *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 95-96.). W niniejszej rozprawie interesuje mnie ten trzeci krąg. Dwa pierwsze mogą być poruszane jedynie pośrednio i z zastrzeżeniem, że odbywało się to będzie przez filtr percepcyjny aksjologii Berezy.

⁴² Określenie to stosuje Władysław Stróżewski, zob. W. Stróżewski, *Człowiek i wartość w filozofii Romana Ingardena*, [w:] tenże, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 106. Wspomniany fundament bytowy w omawianej przeze mnie hipotetycznej sytuacji zawierałby się w dziele i z nim pokrywał. W wielu koncepcjach aksjologicznych, włączając w to Ingardenowską, ten fundament jest przynajmniej podwójny. Znaczy to, że wartości nie są bytami samodzielnymi, ale materialnie zakorzenionymi na przykład częściowo w przedmiotach, a częściowo w idei, która uniezależnia wartości od działania czasu – przenosi je w wymiar a-czasowy. Ponadto wartości mogą być częściowo zakotwiczone w podmiotach, które je współkonstrytuują.

rozległości obszaru badawczego. Niemniej utrzymuję, że nie należy zawężać wartości sądów Berezy do wymiaru „solipsystycznego” oraz, że istnieją przesłanki, by ich słabą ontologię subiektywistyczną wzmocnić przedrostkiem *inter-*, ale wątki te rozwinę stopniowo w dalszych częściach rozdziału.

1.3 Szeroka definicja wartości

Jak wobec tego zdefiniować wartość na potrzeby tych badań? Możliwie najogólniej. Stanisław Kamiński podaje bardzo inkluzywne w stosunku do rozmaitych desygnatów objaśnienie:

Terminu wartość używa się przeważnie w takim kontekście, że „coś ma lub spełnia wartość” lub „wartość czegoś” lub też „coś jest wartościowe”, a tylko pochodnie i skrótowo, iż „coś jest wartością”. Dlatego wypada przyjąć jako fundamentalne określenie, że wartość to pewna jakość lub cecha (albo zespół cech) czegoś, a mówić, że x jest wartością jedynie ze względu na x-a cechy wartościowe lub jakości aksjologicznie doniosłe.⁴³

Taka definicja pozostawia dużą swobodę dla interpretowania skomplikowanych operacji semantycznych, jakich dokonuje Bereza na wartościach. Mogą one w jego pismach przybierać formę równie prostą jak jednowyrazowe i dość jednoznaczne określenia, ale i tak złożoną, że za wartość uzna on wieloznaczną kategorię opisową jak na przykład „mowa żywa”, całe dzieło literackie lub nazwisko cenionego przez siebie autora właśnie ze względu na „cechy wartościowe lub aksjologicznie doniosłe”⁴⁴ jego pisarstwa. W tym ostatnim przypadku przywołanie jakiegoś pisarza w obrębie tekstu o innym autorze wprowadza porównawczy i deskryptywny potencjał o dużym zasięgu stosowalności. Jest to możliwe tylko założywszy szerokie rozumienie pojęcia wartości, które obejmuje właśnie określony zespół cech przysługujący jakiemuś przedmiotowi. Przykładowo „William Faulkner” w ramach wyżej przytoczonej definicji jest dla Berezy wartością w pochodnym i skrótowym sensie, o którym pisze Kamiński, czyli jako pewien zespół (pozytywnych w tym wypadku) cech przedmiotu. Wówczas określenia „faulknerowski” czy „na miarę Faulknera” stosowane przez Berezę do opisu jakiegoś zjawiska prozy polskiej czy zagranicznej wyznaczają deskrypcję, ale i ocenę⁴⁵, do której zrozumienia

⁴³ S. Kamiński, *Jak uporządkować rozmaite koncepcje wartości?*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, dz. cyt., s. 13.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ O tej dwoistej, deskrypcyjno-oceniającej strukturze sądów wartościujących piszę w podrozdziale siódmym.

potrzebna będzie rekonstrukcja pewnej wiedzy kontekstowej. Można ją odnaleźć w wypowiedziach krytyka na temat amerykańskiego pisarza.

Poza powyższymi ustaleniami brzegowymi potrzebne będą nam również środki stanowiące pewnego rodzaju sito lingwistyczne, umożliwiające praktyczne zidentyfikowanie i wyodrębnienie wartości, o których tutaj mowa. Z perspektywy badacza system aksjologiczny wyłania się bowiem oddolnie, z setek pojedynczych aktów wartościowania, które przyjmują rozmaity kształt językowy. Zatem do analizy tych aktów niezbędne będą narzędzia aksjologicznej teorii językoznawczej.

1.4 Narzędzia aksjolingwistyczne

Pisałem wcześniej o tym, jak w sensie ontologicznym i epistemologicznym postrzegał będę wartości, na potrzeby badań, czyli w jaki sposób one istnieją oraz, jak mogą być poznawane. To jednak nie mówi nic o tym, jak rzeczywiście je rozpoznać już w analizowanym materiale empirycznym. Można założyć, że w obrębie subiektywistycznych i relatywistycznych teorii aksjologicznych wartości jako pewne cechy czy zespoły cech przysługują przedmiotom takim jak recenzowane przez Berezę książki. Krytyk bowiem rozpoznaje i wolicjonalnie przypisuje im te cechy jako właściwości akcydentalne, a nie substancjalne⁴⁶, jednak wówczas zadanie wyodrębnienia i opisania owych właściwości spoczywa na badaczu. Nie można w tym celu kierować uwagi bezpośrednio na wartościowane książki, ponieważ interesującym nas tu przedmiotem są nie tyle wartości literatury samej w sobie, co, jak wspomniałem wcześniej, wartości literatury dla Berezy.

Wartości zakładają z punktu widzenia logiki dwumiejscowy predykat – relację między dwoma przedmiotami, w której coś służy pożytkowi czegoś drugiego⁴⁷. Z jednej strony są, jak chciał Roman Ingarden „bytowo niesamodzielne” i „zawsze są wartością czegoś”⁴⁸, zaś z drugiej – wartość jest tym, co nadawca sądu oceniającego postrzega

⁴⁶ Andreas Urs Sommer tworzy figurę hipotetycznego filozofa, „ontologa wartości”, dla którego jasność w zakresie tego, czym są wartości jest sprawą kluczową i czyni z jego perspektywy następujące rozróżnienie: „[...] w przekonaniu ontologa wartości zachodzi kontaminacja dwóch pojęć wartości albo ekwiwokacja dwóch całkowicie różnych istności. Raz byłyby to wartości jako strukturyzująca zasada moralności w ogóle, raz zaś wartości jako subiektywne przypisania do określonych przedmiotów. W pierwszym wypadku wartości mają być substancjami, czymś, co istnieje samo w sobie, w drugim natomiast jedynie akcydensami – czymś, co innym rzeczom przysługuje wprawdzie jako właściwość, ale bez czego mogą się one również obyć.”. W przykładzie mowa o wartościach moralnych, ale wnioski daje się zastosować również do wartości innych typów. Por. A.U. Sommer, *Wartości. Dlaczego ich potrzebujemy, chociaż ich nie ma*, przeł. i przedm. opatrzył T. Zatorski, Warszawa 2021, s. 16-17.

⁴⁷ Tamże, s. 19.

⁴⁸ R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 92.

w przedmiocie jako dobre lub, w przypadku antywartości, jako złe. Predykat jest zatem dwumiejscowy, ale relacja wartościowania uwzględnia tak naprawdę trzy elementy: 1) przedmiot wartościowania, 2) wartość jako cecha owego przedmiotu i 3) podmiot przypisujący przedmiotowi jakąś wartość.

Tu dochodzimy do istoty tego podrozdziału, konstatacji tyleż oczywistej, co koniecznej: wartości w wypowiedziach krytycznoliterackich realizują się w rozmaitych formach językowych o różnorodnym uporządkowaniu składniowym i kształcie morfologicznym. Nośnikiem dla wartości są, co prawda, sądy o wartościach ale jako że te wypowiedzenia nie mają określonych i stabilnych cech swoistych, do ich identyfikacji konieczna jest pogłębiona analiza kontekstowa. Wyabstrahowanie wartości wymaga zastosowania takich samych środków i nakładów pracy, jak w wypadku wypowiedzi *stricte* artystycznych, ponieważ rzadko kiedy w pismach Berezy, a także innych krytyków, mamy do czynienia z konotowaniem emocji w ramach zastosowania najbardziej typowego rozwiązania językowego, czyli wyrazów o wyłącznym znaczeniu oceniającym, w szczególności przymiotników, jak np. *dobry* czy *wartościowy*. Gdyby krytycy stosowali tak łatwe do namierzenia etykiety wartościujące, ich skatalogowanie można by powierzyć prostym algorytmom. Michał Głowiński podkreśla, że

dzieło interioryzuje wybrane systemy wartości, czy ich elementy, na ogół o nich bezpośrednio nie mówi; nie o tematyzację tutaj chodzi, ale o fakt, że komponenty strukturalne dzieła literackiego łączą się z pewnymi wartościami i tylko na ich tle, czy w powiązaniu z nimi, są zrozumiałe; że konwencje literackie mają swój mniej lub bardziej wyraziście zaznaczony wymiar aksjologiczny.⁴⁹

W praktyce te uwewnętrznione oceny znacznie częściej znamionowane są przez rozmaite formy sugestii, aluzji, ironii, niedopowiedzenia lub nawet wieloznacznego zamiknięcia⁵⁰ niż przez jawne deklaracje aksjologiczne. Wspomniane milczenie może być u Berezy wyrazem – w zależności od kontekstu – zarówno dezaprobaty, jak i krańcowego zachwytu, w którym trudno znaleźć słowa adekwatnie opisujące zjawisko.

Dlatego na tym podstawowym, empirycznym poziomie wypowiedzi językowej proponuję zastosowanie definicji Jadwigi Puzyniny, zgodnie z którą

wypowiedzią wartościującą Y-a nazwiemy wypowiedź, w której Y przypisuje x-owi, x-om czy też ich częściom lub cechom wartości pozytywne i/lub negatywne albo też określa

⁴⁹ M. Głowiński, *Wartościowanie w młodopolskiej krytyce literackiej*, [w:] *Problematyka aksjologiczna...*, dz. cyt. s. 310.

⁵⁰ „[...] dla semiotyki szczególnie interesujące jest milczenie jako wyraz świadomego zahamowania mowy tam, gdzie sytuacja mówienia przewiduje lub nawet zdaje się go domagać. Takie milczenie można nazwać znaczącym lub sygnitywnym w znaczeniu ściślejszym.”. I. Dąmbska, *O funkcjach semiotycznych myślenia*, [w:] *tejże, Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975, s. 95.

je jako aksjologicznie obojętne, tj. nie będące ani wartością pozytywną, ani negatywną. (Trzeba pamiętać, że świat wartości zaczyna się od opozycji tego, co obojętne – i co nieobojętne: ważne, istotne, znaczące, tj. mające lub implikujące w jakimś sensie wartość pozytywną lub negatywną).⁵¹

Zauważmy, że ujęcie to podkreśla składniowy czy komunikacyjny charakter wartościowania, ale jednocześnie nie zawęża sposobów formułowania takich wypowiedzi. Odnotujmy kilka argumentów dla uzasadnienia, że aksjologia językoznawcza jest niezbędna jako składnik „narzędziowni” dla niniejszych badań.

Puzynina w przytaczanym tekście podkreśla, że mechanizmy konotacyjne wyrażane na poziomie kodu językowego są najuboższe z uwagi na ich skonwencjonalizowanie i ściśle językową naturę, natomiast już na poziomie tekstu sfera konotacji ulega rozszerzeniu o takie elementy jak kontekst, konsytuacja oraz asocjacje. Z tego względu poziom tekstu dzięki swojemu potencjałowi przekazywania wartości nie wprost oferuje o wiele większe możliwości wyrazu dla nadawcy. Może on w tym celu korzystać z bogatego repertuaru tropów i figur stylistycznych, a niekiedy nawet przekazywać wartości nie poprzez określone słowa, połączenia wyrazowe czy zdania, ale – emergentnie – poprzez cały tekst⁵². Wobec tego badacz tych wartości musi niejako poruszać się wzdłuż mikro- i makroskali, przyglądając się zarówno środkom językowym, jak i całym konstelacjom aksjologicznym, jakie tworzą jego recenzje we wzajemnym powiązaniu ze sobą.

Szczególnie interesujące dla niniejszych rozważań będą konotacje wartościujące ograniczone środowiskowo, a nawet idiolektalnie. Mam tu na myśli elementy języka, które w swych słownikowych definicjach są aksjologicznie obojętne lub nacechowane pozytywnie czy negatywnie, natomiast w tekstach Berezy albo zyskują ładunek aksjologiczny, którego wcześniej nie było, albo jego wartość zmienia się na przeciwną w stosunku do tej przyjętej konwencjonalnie⁵³. Bereza pisze na przykład o Jarosławie Iwaszkiewiczu w szkicu *Mistrzostwo*, iż w autorze *Sławy i chwały*, mimo

⁵¹ J. Puzynina, *Problematyka aksjologiczna w językoznawstwie*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 68. Zob. też teje, *Jak pracować nad językiem wartości?*, [w:] *Język a kultura. Księga referatów z konferencji naukowej Kazimierz 1986*, red. J. Bartmiński, J. Puzynina, Wrocław 1989. W niniejszej rozprawie korzystam także z wybranych artykułów pomieszczonych w: teje, *Wartości i wartościowanie w perspektywie językoznawstwa*, Kraków 2013.

⁵² J. Puzynina, dz. cyt., s. 61-63.

⁵³ Nie są to dublety środowiskowe czy idiolektalne, czyli nacechowane synonimy zastępujące w słowniku Berezy nienacechowane wyrazy polszczyzny ogólnej, jak zwykle bywa przy okazji wartościowania opartego na elemencie leksykalnym (zob. *Wartościowanie*, [hasło w:] *Słownik terminologii językoznawczej* red. Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, Warszawa 1968.), tylko szczególnie przypadek stosowania innych pod względem semantyki i aksjologii, ale identycznych pod względem kształtu graficznego (i fonetycznego) wariantów neutralnych aksjologicznie jednostek leksykalnych.

imponującej erudycji, nie ma nic z uczonego, a jego bohaterowie myślą i filozofują na najbardziej abstrakcyjne tematy jedynie z pomocą zmysłowych wyobrażeń [TU, s. 13-14]. W tym przypadku bycie uczonym nie jest, wbrew pozytywnej kwalifikacji aksjologicznej tego słowa w systemie języka, jednoznacznie zaletą. Zaś sam „uczony” w języku krytyka modyfikuje swoją semantykę względem słownikowej, bowiem odnosi się konkretnie do spekulatywnego filozofa oderwanego od rzeczywistości, a nie po prostu do człowieka o dużej wiedzy. Warto w takich przypadkach zwrócić uwagę na zasięg obowiązywania takich innowacji. Czy dotyczy ona wyłącznie danego tekstu, jakiegoś aspektu omawianego przez krytyka dzieła czy jest własnością po prostu charakteryzującą jego idiolekt, a więc i system aksjologiczny. Pokrewnym zjawiskiem wartym uwagi są zazwyczaj silnie nacechowane neologizmy Berezy, którymi nierzadko opatrywał on nawet tytuły swych tekstów. Do tego dochodzą liczne inwencyjne przezwiska, którymi adresował krytycznoliterackich adwersarzy, jak „poduczeńcy”, „jołopi”, „służbiści”. Identyfikacja i zdefiniowanie tych neologizmów, a także ogólna filologiczna analiza warstwy lingwistycznej i stylistycznej wypowiedzi Berezy pomoże zrozumieć jego nastawienie do literatury, które manifestował już na poziomie doboru środków językowych.

1.5 Sfera afektywna i antywartości

Przejdźmy teraz do kwestii związanych z interpretacją danych wejściowych pozyskanych opisaną powyżej metodą filologiczną. Przy okazji przeprowadzania wspomnianych zabiegów nasza uwaga kierowała się w stronę tych sformułowań w tekstach Berezy, które znamionowałyby jego afektywne nastawienie do opisywanych przedmiotów. Konstanty Troczyński odróżniał sądy aksjologiczne od teoretycznych właśnie przez wzgląd na to, że tym pierwszym „towarzyszą niezwykle silne emocje, jako że związane są one z trafnością ocen emocjonalnych”⁵⁴. Może to brzmieć tautologicznie, ale hipoteza, że jesteśmy silnie afektywnie przywiązani do twierdzeń wywiedzionych z poznania, w którym bierze udział intuicja oparta na nie do końca zracjonalizowanych i uświadomionych preferencjach, wydaje się uzasadniona. Istotność emocjonalnej sfery sądów o wartościach zdradza aktywną i zaangażowaną postawę podmiotu w stosunku do

⁵⁴ K. Troczyński, *Rozprawa o krytyce literackiej. Zarys teorii*, Poznań 1931, s. 33.

obiektów, których te sądy dotyczą. W koncepcji dzieła sztuki Mikela Dufrenne'a, którą następująco charakteryzuje Maria Gołaszewska:

percepcja estetyczna, wejście w świat dzieła sztuki, jest procesem zarówno o charakterze poznawczym, jak emocjonalnym, angażującym, aktywnym; ma ono oznaczać kontakt z czymś, co będąc pokrewne tej jakości afektywnej, która tkwi w osobowości perceptora, porusza w nim najgłębsze strony jego istoty, prowadzi do uświadomienia sobie nieznanych stron samego siebie.⁵⁵

Zatem w kontakcie z przedmiotem estetycznym intelekt i emocje sprzęgają się w nierozzerwalny sposób, choć można się pokusić o rozróżnienie ich funkcji przynajmniej w pewnym interesującym nas tutaj aspekcie. Takim mianowicie, że intelekt może *ex post* dostarczać mniej lub bardziej racjonalnych uzasadnień dla uprzednich wobec nich emocjonalnych reakcji na przedmiot estetyczny. Wydaje się bowiem, że w sposób co najwyżej ograniczony odpowiadamy jako podmioty takich reakcji za to, na co reagujemy i w jaki sposób, co potwierdzałoby następujące zastrzeżenie Gołaszewskiej:

W związku z koncepcją Dufrenne'a nasuwa się uwaga, że w ostateczności jesteśmy ograniczeni do odkrywania i doznawania wartości estetycznych charakterem tej jakości afektywnej, która cechują naszą osobowość.⁵⁶

Nie uchybia to jednak możliwości poznawania przesłanek, jakie kryją się za tymi wartościami, wspomnianego „uświadamiania sobie nieznanych stron samego siebie” czy też, jak w tym przypadku poznawania tego, co kryje się za wyborami aksjologicznymi Henryka Berezę.

Przywołana powyżej pozaracjonalna sfera wartości jest nie mniej istotna od tej czysto intelektualnej z dwóch zasadniczych względów. Po pierwsze intuicja służy krytykowi (ale i wszystkim ludziom) w wyodrębnianiu z rzeczywistości elementów, które mają dla niego znaczenie, są z jakiegoś względu istotne, relewantne z uwagi na coś. Mówiąc inaczej, dzięki tej stronie wartości pewne aspekty, na przykład dzieła literackiego, pojawiają się nam w ogóle w polu widzenia, co czyni pogłębioną refleksję nad nimi możliwą. Sommer ujmuje to następująco:

Wielka obietnica, wielka sugestia wartości to zatem [...] ich moc strukturyzowania świata. Kto wierzy w wartości, wierzy zwykle, że dają się one uliczbować, że jest ich wiele i że w istotnej mierze określają sposób, w jaki postrzegamy i kształtujemy nasz świat – jaką przypisujemy mu strukturę (nie tylko światu społecznemu, lecz światu w całości: wartości określają, zdaniem wierzącego w nie, postrzeganie faktów

⁵⁵ M. Gołaszewska, *Metafizyka wartości*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, dz. cyt., s. 65-66.

⁵⁶ Tamże, s. 67.

fizykalnych, a mianowicie decydują o tym, czy uzna je za relewantne i czy przez to przekroczą one próg postrzegania świadomego).⁵⁷

Po drugie wartości wprowadzają wspomnianą binarną wartościowość (ocenę) – określony przez podmiot jednoznacznie pozytywnie lub negatywnie ładunek emocjonalny. Warto w tym miejscu rozwinąć nieco kwestię antywartości⁵⁸. W przeciwieństwie do elementów rzeczywistości, którym podmiot nie przypisuje oceny, a zatem nierelewantnych, antywartości są pełnoprawnymi składnikami systemu aksjologicznego jednostki. Andrzej Tyszczyk podaje cztery ogólne przypadki, w których możemy mówić o występowaniu antywartości. Dzieje się tak wtedy, gdy mamy do czynienia z 1) przeciwieństwem wartości pozytywnej, 2) brakiem wartości pozytywnej, 3) pozorną wartością pozytywną i 4) pewnym małym stopniem czy też natężeniem wartości pozytywnej⁵⁹. Jak widzimy, tym co łączy wszystkie te warianty, jest teoretyczna pochodność antywartości względem wartości pozytywnych. Oznacza to, że istota negatywnych wartości daje się definiować tylko w stosunku do tych pozytywnych. Jednakże w porządku praktycznym, a więc w materiale empirycznym, który stanowią teksty Berezy ta relacja jest, by tak rzec, równoczesna i równoważna. Z cech literatury, w których Bereza upatruje wady, możemy wywieść równie dobrze wartości pozytywne przez stosunkowo prostą operację antonimizacji, nawet wówczas, gdy sam krytyk nie definiuje „obu stron równania”, jak w przypadku binarnej opozycji aprobowanej przez niego „mowy żywej” i negowanego „martwego języka”.

1.6 Relacje, w jakie wchodzą wartości

Najprostszą do opisanie i najbardziej typową relacją pomiędzy wartościami jest właśnie zasygnalizowana powyżej przeciwstawność, w ramach której dochodzi do wzajemnego ukonstytuowania się wartości, które swoje znaczenie, a przede wszystkim ładunek emocjonalny uzyskują na skutek porównania ich ze swoim negatywem, brakiem, pozorem lub niedostatkiem. Bynajmniej nie wyczerpuje to jednak katalogu interakcji, z jakimi możemy mieć do czynienia wewnątrz systemu aksjologicznego. Gdyby taki hipotetyczny system dystrybuował jedynie swoje elementy pomiędzy dwie klasy

⁵⁷ A.U. Sommer, dz. cyt., s. 39.

⁵⁸ Termin ten jest poręczniejszy niż „wartość negatywna”, która mimo iż jest logicznie poprawna, brzmi jak paradoks, ponieważ stoi w sprzeczności z potocznym poczuciem językowym, które kałoby utożsamiać „wartość” z czymś choćby subiektywnie pozytywnym. Zob. A. Tyszczyk, *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, dz. cyt., s. 137.

⁵⁹ Tamże, s. 138.

umiejscowione na przeciwnych biegunach, okazałyby się zupełnie statyczny. Nie byłby w ogóle warty rekonstruowania z uwagi na swoją prymitywność, czarno-białość. Krytyka oparta na takim systemie byłaby przewidywalna, ale wyłącznie w negatywnym sensie. Poznawszy zbiór uprzedzeń wynikający bezpośrednio ze zsumowania antywartości oraz predylekcji określanych przez wartości pozytywne, łatwo byłoby się spodziewać tego, co krytyk będzie miał do powiedzenia na temat jakiejś książki bez czytania jej recenzji. Sieć samych opozycji aksjologicznych może być wyrazem silnie emocjonalnego stosunku do literatury, ale nie przejawia większych walorów poznawczych. Nie dostarcza uzasadnień dla takich, a nie innych ocen poza tautologicznym wyjaśnieniem „x jest dobry, bo nie jest y”. Zupełnie binarny porządek wiązałby się z preferowaniem przez krytyka jednego typu literatury, a postponowaniem literatury temu typowi zaprzeczającej. Jak zauważymy, rozpatrując konkretne przypadki, takie binaryzmy nie wyjaśniają istoty preferencji Berezy.

Wartości mogą współwystępować również w bardziej złożonych stosunkach takich jak bliskoznaczność. W skrajnych przypadkach występuje ona, kiedy Bereza wskazuje na pewne na pierwszy rzut oka odmienne cechy, opatrując je odrębnymi etykietami leksykalnymi, ale w praktyce posiadają one wspólny rdzeń aksjologiczno-semantyczny. Tak jest na przykład w przypadku dodatnio waloryzowanych cech „empiryczności” i „podmiotowości”, między którymi zachodzą jedynie subtelne różnice, zaś obie te wartości odsyłają do ogólniejszej zasady, głoszącej, że dobrze jest, gdy autor korzysta w pracy artystycznej z własnych doświadczeń i prezentuje własną perspektywę. Innymi słowy są różnym wyrazem zasadniczo tego samego. Poza tym niektóre wartości bliskoznaczne są precyzyjniejsze w stosunku do swoich ogólniejszych odpowiedników, a więc występuje tu relacja hipo- i hiperonimii. Na przykład negatywnie oceniana przez Berezę „dyskursywność” (hiponim) jest szczególnym przypadkiem „martwego języka” (hiperonim), który jest zjawiskiem ogólniejszym, ale przez to nieco bardziej mglistym. Odnotowywanie takich wariantów w ramach analizy ilościowej pozwala zgrupować wartości wokół ogólniejszych cech, co stabilizuje ich definicje⁶⁰ oraz pozwala wyciągać wnioski, co do tego, na które z takich cech Bereza zwraca uwagę najczęściej, a zatem określić, które z nich są najbardziej relewantne. Jest to istotne z tego względu, że wartości, uznawane deklaratywnie za najważniejsze (na przykład w *Pryncypiach* lub w szkicach niebędących recenzjami) mogą być różne od tych, którym podmiot

⁶⁰ Im więcej bowiem rozpatrzymy przypadków szczególnych, tym pełniejszą będziemy mogli stworzyć definicję esencjalną.

rzeczywiście poświęca najwięcej uwagi. Metodą sprawdzania, które wartości krytyk w praktyce wyodrębnia najczęściej, jest właśnie sumowanie hiponimów i synonimów odsyłających do jednej nadrzędnej kategorii wartościowanej pozytywnie lub negatywnie – w tym przypadku walencja nie jest tak istotna, jak częstotliwość występowania znamionująca stopień istotności danej cechy.

Innym typem relacji zachodzących pomiędzy wartościami jest użyteczność, a więc podrzędność jednych względem drugich. Ta zależność pozwala szeregować wartości w wertykalnym porządku, budować ich hipotetyczne hierarchie. W tego typu relacji pytamy nie tyle o to, dla kogo wartościowe jest coś, co raczej ze względu na jaką inną wartość dana cecha jest istotna. Bereza pochwalał na przykład stosowanie „żywej mowy” i różnego rodzaju eksperymentów językowych nie ze względu na nie same, tylko dlatego, że wierzył, iż w podmiotowym języku zawiera się prawda o człowieku jako indywiduum. I to owa prawda właśnie uprawomocnia czy też użyteczny jest wartość podrzędną. Jednak nie należy zapominać, że praktyka szeregowania wartości ze względu na stopień ich podrzędności jest formą abstraktyzacji niewolną od pewnej dozy relatywizmu. Nie da się bowiem zbudować stabilnej i jedynej drabiny wartości na podstawie krytycznoliterackiego materiału empirycznego z tego względu, że po pierwsze działalność Berezy była procesem, w którym dochodziło do pewnych przetasowań wartości w perspektywie czasowej, a po drugie krytyk prezentował postawę aksjologicznie otwartą i pluralistyczną, co znaczy, że do zjawisk różnego gatunku stosował różnorodne, niekiedy sprzeczne ze sobą hierarchie. Niemniej stosunek podrzędności jest niezwykle istotny nie tyle ze względu na bardziej lub mniej arbitralnie wyłaniane rankingi wartości, co na swój potencjał odnajdywania reprezentantów nielicznej klasy wartości, które niczemu nie służą. Te wbrew pozorom nie są wcale bezwartościowe. Proponuję wręcz nazwać je arcywartościami. Te w przeciwieństwie do reszty, a także wbrew „pożytecznościowej” definicji wartości, nie opierają swej motywacji na konstytuowaniu innych, ponieważ ich motywacja jest absolutyzowana przez krytyka. Znamienne w świetle powyższego jest to, jak pozytywnie we wszystkich kontekstach, w których występuje wartościowany, jest w pismach autora *Sztuki czytania* przymiotnik „bezinteresowny” i rzeczownik odprzymiotnikowy „bezinteresowność” oraz jak rozległe jest pole ich desygnatów.

Odwrotną stroną podrzędności, jest relacja wynikania jednych wartości z drugich. Odnajdywanie znamion użyteczności pozwala na wyłanianie cech „bezinteresownych” czy też wartości samych w sobie, absolutnych, a także na szkicowanie ich względnej

hierarchii. Z kolei opis relacji wynikania pozwala znaleźć cechy składowe konstytutywne dla dodatnio lub ujemnie rozpatrywanych wartości o ogólniejszym charakterze, co umożliwia projektowanie modeli dedukcyjnych, które opiszę w podrozdziale ósmym.

Tym, co łączy wszystkie powyższe relacje jest ich stratyfikacyjny potencjał, który uwyrażnia się w porównywaniu wartości w parach. Odpowiednio dla opozycyjności – wartość pozytywna w parze jest wyżej niż antywartość; dla użyteczności – wartość będąca celem jest wyżej niż prakseologiczna; dla bliskości – wartości w parze są zazwyczaj równe, zaś jeśli tak nie jest, stanowi to swego rodzaju papierek lakmusowy do wychwytywania wartości bliskich semantycznie, a jednak w jakimś zakresie różnych lub do opisywania tego, co wewnątrz złożonych wartości może być aprobowane i tego, co dyskredytowane w danym kontekście, a także globalnie – w całym systemie. Jednak na szczególną uwagę zasługują także wartości, które są ze sobą słabo skorelowane i trudno je zazwyczaj porządkować w hierarchii względem siebie. Ta paradoksalna relacja braku oczywistej relacji lub niewspółmierności umożliwia odróżnianie od siebie klas lub rodzin wartości w porządku typologicznym, co pomoże sortować je ze względu na to, jakie funkcje pełnią one dla krytyka. Mam tu na myśli takie kategorie wartości jak poznawcza, moralna, ludyczna, witalna, autoteliczna czy estetyczna. Co ciekawe, same kategorie wartości, brane już zbiorczo, dają się stratyfikować, co umożliwia wyłonienie najważniejszego typu wartości w literaturze dla Berezy w procesie podobnym do wspomnianego porównywania pojedynczych wartości w parach, choć oczywiście taka komparatystyka grup jest czynnością wtórną i opierającą się na opisanych wcześniej porównaniach wartości poszczególnych. Zaznaczyć trzeba jeszcze, że dana wartość może być skorelowana z innymi w wielu relacjach jednocześnie. Na przykład antywartość „martwy język” z jednej strony będzie współokreślana przez swoje przeciwieństwo, czyli „żywą mowę”, przy zastosowaniu której Józef Łoziński zdaniem Berezy „odkrywa dziką dżunglę wewnętrznej świadomości dzisiejszych Polaków” [BRz, s. 22]. Z drugiej – w mniejszym stopniu niż jej pozytywny ekwiwalent wspierać będzie wartość „bezinteresowną”⁶¹, czyli ukazywać prawdę podmiotu należącego do tej wspólnoty, z trzeciej – występowała będzie jako mniej lub bardziej dokładny synonim a zarazem hiperonim wartości „pisarstwo dyskursywne” czy „literatura XIX-wieczna”, z czwartej – odróżniać się będzie ze względu na przynależność do określonej kategorii od wartości

⁶¹ Znakiem szczególnym antywartości jest właśnie ich niższa użyteczność lub bezużyteczność w stosunku do wartości wyższego rzędu.

ulokowanych w innych klasach, ale nie na zasadzie, którą tłumaczyłaby wystarczająco jakakolwiek z wymienionych wcześniej relacji. W tym wypadku „martwy język” jest wartością formalną czy też estetyczną.

1.7 O zawartości poznawczej sądów wartościujących

Pisałem wcześniej o afektywnym charakterze stosunku podmiotu do wyznawanych przez niego wartości, podkreślając ich rolę w strukturyzowaniu rzeczywistości. Wyłanianiu spośród mnogości heterogenicznych elementów tych, które są dla posiadacza określonego systemu aksjologicznego i przez wzgląd na ten system relewantne, przydatne, pożyteczne oraz – z drugiej strony – elementów istotnych, ale przez swój negatywny potencjał do udaremniania celów podmiotu związanych z jego wizją świata, zagrażających jej. O ile sam system aksjologiczny, czyli zespół wartości wyznawanych, kierujących wyborami i działaniami podmiotu rzadko kiedy jest w pełni uświadamiany i ujawniany wprost, a także ma zasadniczo pozaracjonalny charakter; sądy wartościujące, które możemy uznać za manifestację owego systemu preferencji, praktyczny rezultat ich „roszczenia do bycia urzeczywistnionymi”⁶², różnią się pod tym względem.

Zdania o wartościach poza oczywistą funkcją oceniającą oraz ładunkiem emocjonalnym, zawierają również komponent poznawczy oraz pragmatyczny. Są swego rodzaju raportami werbalnymi podmiotu, które umożliwiają wgląd w jego system wartości, a także w świat wartości dzieła, którego raport ten dotyczy⁶³, mogą zawierać racjonalizację preferowania takich a nie innych wartości⁶⁴ i wreszcie stanowią formę

⁶² Jak ujmuje to Stróżewski: „M[ax] Scheler, a za nim i inni filozofowie, zwrócili uwagę na to, że do istoty wartości należy szczególnie, jej tylko właściwy moment, który w języku polskim najtrafniej oddaje słowo *roszczenie*. Wartość domaga się realizacji; tego, kto ją poznał »zobowiązuje« do jej urzeczywistnienia.”, W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 90. Por. również z tenże, *Logos, wartość, miłość*, Kraków 2013, s. 300: „Nie jest to konieczność determinizmu. Można by powiedzieć obrazowo, że nie działa ona »z dołu«, lecz »od góry«: poprzez roszczenie zawarte w wartości, roszczenie, które musi być spełnione, jeśli analogat tej wartości ma zostać wcielony w naszą rzeczywistość, obojętnie czy będzie to świat tworów intencjonalnych tylko, czy realny świat naszego ducha, czy wreszcie świat materialny”, wyróżnienie autora.

⁶³ „Wydaje się więc – pisze Maria Gołaszewska – że dążność do formułowania wartości, jaką się w dziele dostrzega, jest wrośnięta w sam nurt przeżycia estetycznego. [Gaëtan] Picon idzie jeszcze dalej twierdząc, że sformułowanie sądu o dziele sztuki – a więc z uwzględnieniem jego wartości estetycznych – ma podstawowe znaczenie dla samego dzieła, dla jego istnienia jako dzieła sztuki. Artysta bowiem nie jest w stanie zapewnić swojej sztuce pełnego istnienia – pełnię istnienia dzieło zawdzięcza odbiorcy, jego uznaniu dla zawartych w dziele wartości.”. M. Gołaszewska, *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963, s.76-77, wyróżnienie autorki.

⁶⁴ „Wartość przedstawia hasło będące w stanie zapewnić usensowienie działania poprzez skupienie pozytywnego nastawienia wobec znacząco korzystnego stanu rzeczy”. N. Rescher, *Introduction to Value Theory*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New York 1969, s. 9, cyt. za D.W. Fokkema, *Zagadnienie uogólnienia i sposób wartościowania literatury*, przeł. B. Mądra, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 4, s. 255, przyp. 54.

działania podmiotu w świecie. Służą rozpowszechnianiu w społeczeństwie zjawisk uznawanych przez niego za pozytywne oraz eliminacji tych, które spotykają się z jego dezaprobatą.

Stróżewski w swej propozycji typologicznej wyraźnie oddziela 1) sądy o wartościach od 2) sądów wartościujących i 3) oceniających. Szczególnie interesująca jest w tym kontekście odrębność tej pierwszej grupy wypowiedzi od pozostałych, między którymi granice nie są wyznaczone dość ostro. Niemniej trafna wydaje się jego uwaga, że „sąd o wartości to wszelki sąd opisowy mówiący coś na temat wartości – czy to o wartości w ogóle, czy to wartości idealnej, czy wreszcie o wartości konkretnej”⁶⁵. Zwróćmy uwagę na fakt, że w sądach tego typu nie ma mowy o wartościowaniu w potocznym rozumieniu, czyli takim, które jest równoznaczne ocenie. Teraz powinno być już jasne, co odróżnia te dwa rodzaje zdań, ale dla ścisłości oddajmy raz jeszcze głos Stróżewskiemu:

Różnica między sądem wartościującym a oceniającym polega na tym, że ten ostatni odwołuje się zawsze do pewnych kryteriów (np. skali wartości) zewnętrznych w stosunku do tego porządku, którego realizację stwierdza się w sądzie wartościującym. Ocena jest więc – najogólniej mówiąc – zawsze oceną czegoś ze względu na coś⁶⁶.

Analiza ilościowa pozwala stwierdzić, że w przypadku pism Berezy mamy do czynienia ze znaczącą przewagą sądów o wartościach nad sądami wartościującymi i oceniającymi, co każe mówić o krytyku jako – w pierwszej kolejności – podmiocie odkrywającym, opisującym czy przypisującym wartości dziełom, a dopiero później – i wtórnie – takim, który ocenia rozpoznane wartości i dzieła według zewnętrznych kryteriów⁶⁷.

Nie znaczy to bynajmniej, że Bereza uchylał się od oceniania, które wydaje się nieodłącznym elementem krytyki⁶⁸, ale zwraca to naszą uwagę na fundament każdego trafnego sądu oceniającego. Takiej podstawy należy upatrywać zdaniem René Welleka po prostu w poprawnym rozumieniu dzieła⁶⁹. To konstatacja bliska truizmu, ale rzucająca

⁶⁵ W. Stróżewski, *Wartościowanie a ocena*, „Znak” 1965, nr 4, s. 461.

⁶⁶ Tamże, s. 463.

⁶⁷ Stróżewski podkreśla, że w sądach pierwszego rodzaju, w przeciwieństwie do oceniających, „chodzi nam tylko i wyłącznie o »oddanie sprawiedliwości« tej oto czy tamtej wartości, wedle kryteriów, które ona sama wyznacza i których ze swej istoty się domaga.”, zob. tamże, s. 464.

⁶⁸ Michał Głowiński stwierdza: „Nie będzie zapewne przesadą, gdy się powie, że wartościowanie jest tak głęboko zrośnięte z krytyką, tak ściśle z nią związane, że trudno je wyizolować od tego, co stanowi o jej swoistościach na tle innych form piśmienniczych.”, zob. M. Głowiński, *Wartościowanie w młodopolskiej krytyce...*, dz. cyt. s. 312.

⁶⁹ „Ocena wyrasta z rozumienia, poprawna ocena z poprawnego rozumienia.”, R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. red. i posł. M. Żukrowski, Warszawa 1970, s. 25-26.

światło na fakt, że wszelkie oceny w dobrej praktyce krytycznoliterackiej powinny być wyznaczone przez interpretację i na niej oparte⁷⁰.

Do przedstawionej wcześniej dychotomicznej typologii zdań o wartościach warto dodać kluczowe spostrzeżenie Włodzimierza Galewicza, który różnicę pomiędzy ocenami a sędami o wartościach przedstawioną tu za Stróżewskim, rozpatruje na poziomie składniowym, zauważając przy okazji dwudzielną strukturę zdań drugiego rodzaju. O ile sformułowania typu *Ten obraz jest dobry* „mają – zdaniem Galewicza – naturę czysto oceniającą”⁷¹, sądy rodzaju *Ten obraz jest oryginalny* tezę wartościującą łączą z „wyraźną komponentą opisową”⁷². Czyni to owe zdania zrozumiałymi także dla – jak to ujmuje filozof – „podmiotu czysto teoretycznego”, a więc takiego, który jest zdolny do poznawania stanów faktycznych, jednak nie mogącego przejawiać i rozumieć postaw wartościujących⁷³. Jak widzimy, wbrew potocznej intuicji, to sądy wartościujące są podtypem czy szczególnym przypadkiem sądów oceniających, bowiem ich opisowa zawartość jest fakultatywna. Innymi słowy każdy sąd zawiera ocenę, ale nie z każdego daje się wywieść także deskrypcję ocenianego przedmiotu. W tej perspektywie opisywane przez Stróżewskiego sądy o wartościach są odrębnym przypadkiem meta-wypowiedzi o tych dwóch klasach zdań (sądach wartościujących i oceniających).

Istotne metodologicznie dla niniejszych rozważań jest to, że zdaniem Galewicza przywoływany przez niego hipotetyczny „podmiot czysto teoretyczny”, zdolny wyłącznie do abstrakcyjnego, pozbawionego emocji myślenia, rozumiał będzie zdania oceniające z elementem deskrypcyjnym, choć pomijał będzie w nich ocenę, zaś zdania czysto oceniające będą dla niego zupełnie niepoznawalne.

Wszystko, co w tym podrozdziale zostało dotąd napisane służy mi za grunt do postawienia następującej tezy: recenzje i inne, stanowiące wyjaśniający kontekst dla nich, teksty Berezy, mogą być rozpatrywane jako konstrukcje złożone ze zdań deskrypcyjnych o wartości poznawczej. Wobec tego moim zadaniem jest rekonstrukcja interpretacji,

⁷⁰ Wolfgang Kayser prezentuje metodę interpretacji jako najwłaściwsze kryterium oceny dzieła. Metoda ta kładzie nacisk na odkrywanie „postulat[ów], które wynikają z samego utworu” i zakłada nierozdzielność momentów oceny oraz interpretacji, bowiem, jego zdaniem, „ocena jest zawarta w interpretacji”. Zob. W. Kayser, *Ocena dzieła literackiego, a jego interpretacja*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 227-232.

⁷¹ W. Galewicz, *W kręgu aksjologicznych zagadnień estetyki*, [w:] *Problematyka aksjologiczna...*, dz. cyt., s. 9.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże.

na których ufundowane są te oceny (o czym mówią Wellek i Kayser) oraz wyłuskanie z sądów wartościujących owego elementu opisowego (na który wskazują Stróżewski i Galewicz). Sam ten proces wymaga oczywiście analizy i interpretacji, bowiem modelowe przykłady podawane za Galewiczem są tylko ilustratywnym uproszczeniem. W praktyce krytycznoliterackiej Berezy takie sądy nie są wyrażane wprost, a jak nakreśliłem to wstępnie w podrozdziale 4, w ramach złożonego, aluzyjnego, polisemicznego języka mającego więcej wspólnego z odmianą artystyczną niż naukową czy potoczną. Pozostaje teraz zapytać, o cel tych działań.

1.8 Sieci inferencyjne

Analiza sądów oceniających na warunkach opisanych powyżej pozwoli na odtworzenie modeli indukcyjno-dedukcyjnych, o których wstępnie wspomniałem w podrozdziale szóstym. Skoro dowiedliśmy, że zdania tego rodzaju mogą mieć wartość poznawczą, warto zastanowić się w niniejszej części nad tym, w jakim sensie tworzą one system inferencyjny, z którego wyłania się *summa* przeświadczeń Berezy o literaturze. Zaś w podrozdziale następnym zapytać o to, dla kogo ta wiedza może przedstawiać wartość i w jakim zakresie.

Punktem wyjścia można uczynić następujące słowa Douwe Wessela Fokkemy:

[...] jeśli dąży się do sensownej dyskusji o wartościowaniu literatury, trzeba stworzyć model pozwalający na ścisłe przedstawienie procesu wartościowania. Taki model powinien uwzględniać wartościujący podmiot oraz wartościowany przedmiot, a także kryteria lub wartości, na których podłożu spoczywa sąd wartościujący. [...] Joseph Margolis uważa, że sądy wartościujące można obronić dzięki argumentom odwołującym się do kryteriów. Wierzy on rzeczywiście, że sąd estetyczny może być obiektywny z racji podobieństwa między sędami estetycznymi a obiektywnymi stwierdzeniami.⁷⁴

O ile co do rzekomej obiektywności sądów estetycznych uzasadnione byłyby wątpliwości, sam postulat stosowania podobnych rygorów do ich oceny, jak w przypadku zdań asertorycznych jest ciekawą propozycją. Takie podejście „jak gdyby”, nie dyskwalifikujące z góry „sądów smaku” jest koniecznym warunkiem, by pozostawić je w polu widzenia nauki, która zdaniem Jerzego Kreczmara może do kwestii ocen podchodzić w ogóle trojako:

1) utrzymać [je] wśród tez nauki, traktować jako tezy równorzędne z innymi i szukać oparcia w metodologii uznającej odrębność humanistyki, 2) utrzymać wśród tez nauki

⁷⁴ D.W. Fokkema, dz. cyt., s. 254-255.

i traktować jako tezy uznane, nie posiadające charakteru tez empirycznych (z tego stanowiska odrębność humanistyki jest zbędna, 3) usunąć spośród tez nauki.⁷⁵

Kreczmar w cytowanym wyżej artykule wybiera pośrednią opcję numer dwa, która jako trybut spłacany wymogom neopozytywistycznego scjentyzmu wprowadza element podkreślonej przez niego rozstrzeleniem uznaniowości. Kryterium to służy do sprawdzania wartości logicznej zdań nie w odniesieniu do korespondencyjnej teorii prawdy⁷⁶, a jedynie w obrębie *nomen omen* uznanego systemu wartości, a zatem w ramach koherencyjnej koncepcji prawdy⁷⁷. Proponuję rozpatrywać sądy wartościujące właśnie w takim świetle. To jest ignorując ich pretensje do obiektywności, ale korzystając z potencjału do tworzenia koherentnych i prawdziwych przynajmniej wewnętrznie systemów przekonań. Taka koncepcja jawi się jako najbardziej użyteczna z dwóch względów: idzie za nią najmniej kontrowersyjnych założeń oraz jest najbardziej adekwatna w stosunku do przedmiotu badań⁷⁸.

Na takim teoretycznym gruncie można już konstruować, a właściwie rekonstruować wspomniane na początku podrozdziału modele dedukcyjne Berezy, bowiem „kryteria (normy), na których opierają się decyzje wartościujące, mają ten sam status co aksjomaty w teorii dedukcji”⁷⁹. Przypomnijmy, że pewne wartości w systemie Berezy, które nie mają funkcji prakseologicznej, a zatem absolutyzowane (nieuzasadniane, „bezinteresowne”) w ramach jego systemu aksjologicznego zyskują status aksjomatów. Znamienne jest, że aksjomaty swą etymologią odsyłają nas z powrotem do wartości, ponieważ słowo *aksjom* pochodzi z greckiego *aksjos*, tj. „godny”, „wartościowy”⁸⁰. Sytuacja ta stwarza jak gdyby izolowany układ, w którym większość wartości daje się wytłumaczyć innymi preferencjami, póki nie dojdzie się do ściany w postaci ocen zasadniczo apriorycznych.

⁷⁵ J. Kreczmar, *O postawie ocenającej w badaniach literackich*, „Zagadnienia Literackie” 1946, z. 2, s. 36, wyróżnienie autora.

⁷⁶ Jak pisze Stróżewski, koncepcja ta „doczekała się w filozofii miana »klasycznej« [...]”. Przypomnijmy też jej dwa sformułowania nowoczesne: jedno pochodzące od Romana Ingardena, drugie – od Alfreda Tarskiego. Wedle pierwszej propozycji sąd jest prawdziwy, jeżeli stan rzeczy wyznaczany przez jego treść zachodzi niezależnie od istnienia sądu, w obrębie tej dziedziny bytu, w której sąd go umieszcza, wedle drugiej – »dla dowolnego p – „ p ” jest zdaniem prawdziwym wtedy i tylko wtedy gdy p «. Zob. tenże, *Logos, wartość, miłość*, Kraków 2013, s. 329-330.

⁷⁷ „W skrajnej postaci tej koncepcji żadne z twierdzeń należących do systemu nie musi być poddane jakiegokolwiek weryfikacji empirycznej.”, tamże, s. 331-332.

⁷⁸ „Najmniej zakłada prawda jako *coherencia*, jej ethos związany jest bardziej ze sferą estetyki niż moralności, a polega na spójności i harmonii, prowadzących raczej do piękna niż do dobra.”, tamże, s. 333.

⁷⁹ D.W. Fokkema, dz. cyt., s. 258.

⁸⁰ Tamże.

Układ ten z powodzeniem daje się badać w ramach poniższego paralelnego schematu Fokkemy⁸¹:

Model indukcyjny:		
obserwacje	– hipotezy	– teoria
sądy wartościujące	– kryteria wartościujące	– system wartości

Drugi (dolny) wers schematu dotyczy przedmiotu badań i prezentuje perspektywę Berezy, zaś górny ukazuje sytuację od strony badacza. W ramach tego schematu obserwacja materiału empirycznego w postaci sądów wartościujących ma prowadzić do wysuwania hipotez na temat kryteriów warunkujących owe sądy. Następnie na podstawie zbioru tych hipotez badacz konstruuje teorię dotyczącą systemu wartości, który organizuje kryteria wartościujące.

Jak zauważa Zdzisław Najder „Sąd wartościujący jest to myśl, wyrażona w zdaniu oznajmującym, dla którego udowodnienia niezbędne jest m. in. powołanie się bezpośrednio lub pośrednio na jakąś zasadę wartości”⁸². To, co nazywa Najder „zasadą wartości”, a także, w innym miejscu, wartością w sensie aksjologicznym⁸³, jest w swym znaczeniu bardzo bliskie kryterium wartościującemu w modelu indukcyjnym Fokkemy. Najder umieszcza bowiem wartość w sensie aksjologicznym (zasadę wartości) w tej samej kategorii semantycznej, co leksemy takie jak „zasada”, „reguła”, „prawo”, „wyjaśnienie” czy też „usprawiedliwienie”⁸⁴. Ponadto: „W układzie teoretycznym – pisze krytyk i historyk literatury – wartość aksjologiczna jest to sąd, stanowiący ostateczne uzasadnienie sądów, występujących w obrębie danego systemu wartościowania”⁸⁵. Na płaszczyźnie tekstu krytycznoliterackiego są to zatem pewne ukryte, bądź jawne, aprioryczne założenia, wedle których formułuje się sądy wartościujące. Ich rekonstrukcja jest o tyle istotna, że pozwala uzasadnić, zrozumieć i przewidzieć poszczególne werdykty, przynajmniej w zakresie wewnętrznych założeń podmiotowego systemu

⁸¹ Tamże, s. 259.

⁸² Z. Najder, *Wartości i oceny*, Warszawa 2005, s. 77, wyróżnienie – TP.

⁸³ Formalnie zasadą wartości jest zdanie, w którym formułuje się wartość aksjologiczną. Wartość w znaczeniu aksjologicznym należy odróżnić od wartości w znaczeniu ilościowym (oznaczającej, ile coś jest warte) oraz przedmiotowym (oznaczającej rzecz lub cechę wartościową, np. honor, pieniądze). Wartość aksjologiczna „to myśl, która sprawia, że przedmioty, cechy lub znaczenia uznajemy za wartościowe”, tamże, s. 46.

⁸⁴ Z. Najder, dz. cyt., s. 64.

⁸⁵ Tamże.

wartości. Jak każdy koherencyjny model teoretyczny, powinna umożliwić także ich predykcję.

Istotnych jest tu kilka zastrzeżeń. Po pierwsze wcześniej mowa była o modelu dedukcyjnym, a schemat dotyczy indukcyjnego, ponieważ obie perspektywy można stosować wymiennie⁸⁶, z tym że postępowaniem dedukcyjnym posługuje się ten, kto system wartości stosuje, zaś dowodzenie indukcyjne potrzebne jest badaczowi, który rekonstruuje ów system i go opisuje. Pierwszy wychodzi od przekonań i preferencji dyktowanych przez system wartości i posługuje się nim na zasadzie supozycji, domyślnie zmierzając do konkretnych sądów, zaś drugi punktem wyjścia czyni te sądy i w oparciu o nie odtwarza system już dyskursywnie. Po drugie omawiane wcześniej aksjomaty odnajdziemy nie bezpośrednio w sędach wartościujących, a na poziomie uzasadniających je kryteriów wartościujących. Stanowią one tę ich część, która domyka ciąg uzasadnień. Po trzecie podkreślić trzeba to, co niejako zawarte już w sufiksie nazw dwóch z trzech poziomów przedstawianego wyżej schematu. Mianowicie fakt, że system jest jeden, ale składają się na niego mnogie i różnorodne kryteria, a zatem i sądy wartościujące. Znaczy to, że poszczególne zdania oceniające jako „cegiełki” tworzące u krytyka system, odnoszą się do różnych, niekiedy sprzecznych ze sobą kryteriów. Podobnie z twierdzenia, że aksjomaty nie wymagają *ex definitione* uzasadnień, nie wynika, że aksjomaty te nie mogą się również wzajemnie wykluczać – chociaż nie powinno to mieć miejsca w obrębie jednej recenzji. Z tego względu nader istotne będzie badanie relatywności kontekstualnej wartości w pismach Berezy, które pomoże zrozumieć, dlaczego te same na pozór cechy literatury w różnych warunkach mogą być odmiennie waloryzowane i utrzymać mimo to status składowych dynamicznego, acz stabilnego systemu aksjologicznego.

Wszystko, co zostało tu powiedziane ukazuje krytykę literacką oraz jej opis naukowy w sposób mechanicystyczny. Ujawnia na razie wyłącznie immanentny aspekt zjawiska, jakby było one układem izolowanym, którego rozumienie sprowadzało się do analitycznego rozkładu na czynniki pierwsze. Jednak Fokkema zastrzega, że „teorie aksjomatyczne i normatywne systemy wartości tylko wtedy mogą być i będą trwałe, gdy posłużą naszym wysiłkom zrozumienia i zorganizowania świata, w którym żyjemy. Nie unikną one żadnej konfrontacji z doświadczeniem”⁸⁷. Aksjologia bowiem może

⁸⁶ „[...] niemożność dalszego wgłębiania się w kwestię pierwszeństwa wartościowanych właściwości lub wartościującego kryterium może być spowodowana przez fakt, że zarówno dedukcyjny, jak i indukcyjny, model ma w praktyce skłonność do zdążania ku temu samemu.”, zob. D.W. Fokkema, dz. cyt., s. 259.

⁸⁷ Tamże.

pomóc ująć badane zjawisko także od strony komunikacji międzypodmiotowej oraz reprezentowania interesów różnych grup w ramach swego rodzaju ekonomii społecznej, co nakreślę w kolejnej części rozdziału.

1.9 Perspektywa komunikacyjna

Zacznijmy od podkreślenia, iż

wbrew tradycyjnej aksjologii nowsze dyskusje wykazały że ocen literackich nie należy opierać na niejasnym, niedyskursywnym i oderwanym „poczuciu wartości”, lecz traktować je trzeba zawsze jako językowo i instytucjonalnie określone przekazy. Krytyka i wartościowanie w obrębie nauki o literaturze i poza nią są aspektami kompleksowej komunikacji literackiej, która z kolei ze swej strony mieści się w „łożysku” społecznych struktur i procesów.⁸⁸

Uznanie słuszności powyższej konstatacji jest równoznaczne z koniecznością badawczego zdystansowania się wobec aksjologii badanego podmiotu, przyjęcia perspektywy zewnętrznej oraz historycznej⁸⁹. Zilustruję to na przykładzie: na mocy analizy sądów wartościujących powinniśmy wyodrębnić i ulokować wysoko w rekonstrukcji systemu wartości Berezy takie cechy pisarstwa jak na przykład „niedyskursywność” czy „bezinteresowność”, podkreślając skądinąd, że i sam krytyk dbał o to, by jakości te charakteryzowały jego teksty. Bynajmniej nie znaczy to jednak, że z założenia niedyskursywna krytyka nie daje się opisać naukowym językiem, ani że była ona rzeczywiście zupełnie bezinteresownym społecznie działaniem. Jednak do uchwycenia tego potrzebne jest stosowanie podwójnej, czy poszerzonej perspektywy, która kreśląc ramy dla Berezowskich pojęć, nie może sama tymże pojęciom ulegać. Badania nad krytyką literacką, nie powinny być kolejną „krytyką towarzyszącą” jej.

Wspomniana dwoistość perspektywy obejmuje zatem stronę „wewnętrzną”, czyli to, co było już częściowo w niniejszym rozdziale omawiane: analizy z zakresu logiki, pragmatyki języka i teorii komunikacji, ale jest równoważona i dopełniana przez stronę „zewnętrzną”, a więc analizy socjologiczno-historyczne⁹⁰, którym przyjrę się teraz. Warto jeszcze zaznaczyć, że obie te strony powinno się badać zarówno same dla siebie, jak i we wzajemnym związku, ponieważ „rokuje to nadzieję na uzyskanie wskazań dla analizy kształtowania się smaku, sądów i norm literackich w ogólności, a w szczególności

⁸⁸ N. Mecklenburg, *Wartościowanie i krytyka jako praktyczne zadania nauki o literaturze*, przeł. J. Kubiak, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 4, s. 359.

⁸⁹ Edward Balcerzan nazywa aksjologię „ontologią historii”. Píše on w artykule *Przymusy aksjologiczne*, że „Cokolwiek wyodrębnia się w procesie historycznym – wyodrębnia się w nim jako wartość.”, zob. *O wartościowaniu w badaniach literackich...*, s. 260.

⁹⁰ N. Mecklenburg, dz. cyt., s. 359.

– dla weryfikacji ważności naukowych dyskursów krytycznoliterackich oraz dla dydaktyki literackiego wartościowania”⁹¹.

W filozofii dociekania ontologiczne dotyczące wartości są rozległe i przesłaniają bardziej interesującą zwłaszcza literaturoznawców perspektywę komunikacyjną aksjologii⁹². Na wstępie niniejszego rozdziału przyjąłem subiektywistyczne i relatywistyczne rozumienie wartości, zaznaczając, że to rozstrzygnięcie nie dotyczy sposobu, w jaki postrzegał wartości krytyk, którego dzieło badam. Prawdopodobnie należałoby przyjąć, że zajmował on stanowisko wręcz przeciwne, a wynika to z narzucającej się mu sytuacji komunikacyjnej w praktyce krytycznoliterackiej, które najlepiej oddaje sformułowanie „subiektywne przeświadczenie o ich [wartości] obiektywizmie”⁹³. Wartości ze swym „roszczeniem do bycia urzeczywistnionymi” są bytami nader ekspansywnymi. Ściśle zakorzenione w sferze emocjonalnej z jednej strony, a jawiące się jako naturalne i racjonalne – z drugiej, angażują społecznie podmiot, którego system aksjologiczny tworzą. To zaangażowanie wyraża się „w naturalnym i powszechnym dążeniu do rozszerzania zasięgu aktualnie uznawanych pewników aksjologicznych, a więc potrzebie perswazji zwróconej ku nie partycypującym w określonym pojmowaniu wartości, co wymaga skomunikowania się z nimi”⁹⁴.

Sądy wartościujące mają zatem charakter poznawczy (te, które nie są czysto oceniające, zob. rozróżnienie Galewicza), ponieważ są oparte na interpretacji. Zawarta w nich ocena dotyczy jakiejś odkrytej i opisanej przez podmiot właściwości. Ale nie mniej istotną ich funkcją jest perswazyjna, pozwalająca na przykład krytykowi poprzez akt komunikacji rozszerzyć ich zakres obowiązywania. Zanim jednak opiszę komunikację międzypodmiotową, którą prowokuje świat wartości konieczna jest krótka dygresja.

Na uwagę zasługuje tu bowiem również szczególna, uwewnętrzniona forma takiej komunikacji, w której podmiot ulega jakby rozszczepieniu i prowadzi za pośrednictwem medium literatury dialog sam ze sobą. Ta charakterystyczna dla obcowania z dziełami sztuki forma samopoznania nie ogranicza się wyłącznie do trywialnego dobierania

⁹¹ Tamże.

⁹² R. Handke, *Komunikacja aksjologiczna – nośniki wartości w dziele literackim*, [w:] *Problematyka aksjologiczna...*, s. 199.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże, s. 200.

i aprobowania lektur w oparciu o wyznaczone przez osobistą aksjologię preferencje. Jak zauważa Elżbieta Wolicka:

To raczej świat tekstu przyczynia się do modyfikacji – niekiedy dość radykalnej – świata odbiorcy. Stanowi swego rodzaju wyzwanie, a przynajmniej propozycję innej egzystencji, innego zamieszkiwania, innej skali wartości dla czytelnika, który dzięki lekturze odkrywa w samym sobie nowe, nieznane, nieprzewidziane dotąd możliwości bycia oraz widzenia rzeczywistości i samego siebie. To rozszerzenie horyzontu egzystencji ma sens wieloraki: rozumiejącej penetracji niedostrzeganych dotąd obszarów rzeczywistości, powiększania i intensyfikacji wrażliwości oraz afektywno-wyobraźniowego przeżywania świata, a przede wszystkim wzbogacenia uniwersum aksjologicznego; ilościowego, jakościowego pomnożenia skali percepcji wartości.⁹⁵

Dlatego właśnie nie należy kwestii aksjologicznych w krytyce literackiej redukować do prostej zgodności pomiędzy systemem wartości odbiorcy a tym realizowanym w dziele, bowiem sytuacja ta jest o wiele bardziej dynamiczna. Po pierwsze aksjologia podmiotu ma swój wymiar diachroniczny, ulega przekształceniom, wzbogacaniu wraz z ilością przeczytanych książek – i zmienność tę należy badać. Po drugie wrażenie odrębności czy obcości wartości, z którymi konfrontuje się krytyk w powieściach wcale nie musi być jednoznaczne z ich zdyskredytowaniem. W praktyce oceniający komponent sądów Berezy dotyczy niemal wyłącznie wartości, które można by najogólniej nazwać formalnymi, a więc związanymi ze sposobem artystycznej „obróbki” i komunikowaniem wartości pozostałych kategorii. Poza tak rozumianą komunikacją „intrapodmiotową” formułowanie sądów o dziełach może być motywowane po prostu własnym pożytkiem ich autora⁹⁶.

Wracając jednak do relacji interpodmiotowych, wspomniana funkcja perswazyjna nie oznacza nakłaniania przez Berezę czytelników do podzielania wyłącznie wyznawanych przez niego wartości, a związana jest reprezentacją interesów podmiotów, grup oraz mediacją w skomplikowanych relacjach nadawczo-odbiorczych. Jak bowiem pisze Barbara Herstein Smith „Wszelka wartość jest na wskroś uwarunkowana, nie jest bowiem ani inherentną własnością przedmiotów, ani też arbitralną projekcją podmiotów,

⁹⁵ E. Wolicka, *Komunikacja literacka jako źródło samowiedzy*, [w:] *Problematyka aksjologiczna...*, s. 181. Zob. też na ten temat W. Panas, *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska i J. Sławiński, Wrocław 1983 oraz M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

⁹⁶ Maria Gołaszewska dążność do formułowania zdań o dziele sztuki tłumaczy – poza oczywistym przypadkiem próby nawiązania kontaktu z innymi odbiorcami tegoż dzieła – celami takimi jak: 1) chęć wyrażenia aktywnego stosunku do tekstu, który prowadzi do pełniejszego przeżycia estetycznego, 2) chęć sprecyzowania i utrwalenia wiedzy o dziełach, 3) stworzenie sytuacji do powstania i rozwinięcia zupełnie nowych myśli i „testowania” ich w słowie pisanym. Zob. M. Gołaszewska, *Filozoficzne podstawy krytyki...*, dz. cyt., s. 74-75.

stanowi natomiast wytwór pewnego systemu ekonomicznego”⁹⁷. W świetle takiego uwarunkowania nie powinniśmy brać na przykład abominacji Berezy w stosunku do rynku „produkcji literackiej” wyłącznie za dobrą monetę, ponieważ dla poczytnego krytyka nie było ucieczki od systemu. Autor *Sztuki czytania* pozostaje istotnym współtwórcą literackiej ekonomii, nawet gdy uwzględni się fakt, że sekundował emancypacji grup marginalizowanych przez jej (ekonomii) główne siły. Jako że sam nie był w środowisku literackim zjawiskiem ubocznym, mógł przyczyniać się do „podnoszenia wartości akcji” na przykład pisarzy nurtu chłopskiego, co poza tym rynkiem nie byłoby możliwe.

Tę dynamikę ścierania się – upraszczając nieco problem – interesów reprezentantów *statusu quo* z „rewolucjonistami” pokroju Berezy w ramach systemu ekonomicznego doskonale obrazuje następujący fragment:

Struktura ogólnie uznanych gustów i upodobań (i związane z nią złudzenie zgodności ocen opierającej się na wartości obiektywnej) będzie zawsze zagrożona pośrednio lub wprost kwestionowana przez odmienny smak i upodobania niektórych podmiotów w obrębie danej społeczności (np. tych niezupełnie jeszcze ukształtowanych przez kulturę, takich jak ludzie młodzi, i innych o gustach „niekulturalnych”, np. ludzi z prowincji i ludzi z awansu społecznego), jak również większość podmiotów spoza niej, czy bardziej jeszcze, przez ludzi z jej pogranicza, którzy mogą oddziaływać na jej członków i sami ulegać ich oddziaływaniu [...]. Instytucje reprezentujące autorytet w zakresie wartościowania będą zatem nieustannie stawały wobec konieczności wynajdywania argumentów i sposobów postępowania, które uprawomocniałyby ustalone gusty i upodobania społeczności i odwracania w ten sposób grożącego stale barbarzyństwa oraz niebezpieczeństwa załamania się wzorców, a tym samym uzasadniać będą swój normatywny charakter.⁹⁸

Powyższe formułowane w sposób ogólny i teoretyczny spostrzeżenia o grze na rynku wartości literackich wydają się modelową sytuacją, dla tej, w której znalazł się Henryk Bereza. Z łatwością daje się tu zidentyfikować strony nieodłącznego dla kształtowania się przestrzeni literackiej konfliktu, a potem „wypełnić” ten teoretyczny szkielet rzeczywistymi aktorami, co pomoże zrozumieć dynamikę relacji pomiędzy nimi. Zwróćmy uwagę, jak celnie grupa desygnowana przez zbiorczą charakterystykę „młodzi, o gustach niekulturalnych, z prowincji, z awansu społecznego” trafia w kręgi pisarzy, którzy byli Berezie szczególnie bliscy. Z kolei za reprezentantów autorytetu w zakresie wartościowania i normatywistów broniących reguł sztuki literackiej przed „barbarzyństwem” można uznać – na razie na prawach tezy – krytyków

⁹⁷ B.H. Smith, *Uwarunkowania wartości*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 4, s. 318.

⁹⁸ Tamże, s. 326-327.

i badaczy zaangażowanych w kampanię likwidatorską⁹⁹ skierowaną w autora *Sztuki czytania*.

Niemniej międzypodmiotowych relacji w zakresie tworzenia i upowszechniania się wartości nie wyczerpują dwustronne przepychanki pomiędzy przedstawicielami postępowych i emancypacyjnych aksjologii oraz zwolennikami wartości przysługujących sztuce „zachowawczej” formalnie czy obyczajowo. Sieci powiązań, jakie generuje świat wartości są znacznie bardziej złożone. Jak zostało wcześniej powiedziane, krytyk jest zdolny z jednej strony do rozpoznawania i opisywania rozmaitych jakości dzieła, zaś przez „dociążanie” tych cech pozytywnym lub negatywnym ładunkiem emocjonalnym wpływa – o ile popyt na jego recenzje to umożliwia – na gust czytelników. Przyjrzyjmy się teraz interakcji na linii twórca dzieła – krytyk literacki – grupa odbiorcza.

Przy takim postawieniu sprawy konwencjonalnie mamy skłonność do opatrywania powyższej trójęzłonowej relacji jednym wektorem przebiegającym od lewej do prawej, w taki sposób że pisarz nasycza dzieło wartościami lub sprawia, że będzie ono ewokować pewne wartości rozpoznawalne dla krytyka pośredniczącego w komunikacji pisarza z odbiorcami. Zastrzec trzeba, że troska o to, jak krytyk odczyta ten jednostronny komunikat w zasadzie jest fakultatywna i nie każdy twórca musi mieć te kwestie na uwadze, jednak w przypadku Berezy do czynienia mamy z wyjątkową sytuacją, ponieważ recenzował on utwory wewnątrzredakcyjnie, a zatem nie był on jako ogniwo komunikacji pomijalny, a często występował wręcz w charakterze redaktora tekstu w istotny sposób wpływając na jego ostateczny kształt. Poza tym decydował o tym, czy dojście do czytelnika masowego będzie w ogóle możliwe. Jest to istotny element rzeczywistości literackiej sprzed internetu, w którym metody *self-publishingu* były w najlepszym razie ograniczone.

To, co z opisanych tu względów jest szczególnie jaskrawe w przypadku Berezy, nie ogranicza się jednak wyłącznie do jego sytuacji komunikacyjnej. Mam tu na myśli rozszerzenie owego prostego schematu z jednym wektorem przepływu wartości o zjawisko swoistego aksjologicznego sprzężenia zwrotnego. W celu wyjaśnienia, na czym rzecz polega, wróć do teorii B.H. Smith, której fragment z uwagi na istotność dla tych rozważań zacytuję *in extenso*:

⁹⁹ W ten sposób ujmuje to Krzysztof Uniłowski. Spór zainicjował jego zdaniem Jan Błoński artykułem *Dwie groteski – i pół* („Literatura” 1987, nr 5). Zob. K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999, s. 159.

Doświadczenie dzieła przez czytelnika jest z góry zawarte – tzn. zarówno zamierzone, jak i odtworzone – w doświadczeniu autorskim będącym jego prefiguracją również w tym sensie, że wybierając takie a nie inne słowo, poprawiając pewne zwroty, dobierając takie a nie inne rymy, autor przez cały czas sprawdza lokalny i całościowy efekt każdej z tych decyzji, wchodząc w rolę tych różnych przypuszczalnych odbiorców; tym samym biorą oni udział w kształtowaniu dzieła, które będą później czytać. Każde dzieło literackie – i ogólniej, każde dzieło sztuki – jest zatem rezultatem pewnego złożonego sprzężenia zwrotnego, obejmującego nie tylko nieustanne zmiany w ekonomii interesów i możliwości samego artysty, zachodzące w toku procesu twórczego i pod jego wpływem, ale także wszelkie zmieniające się ekonomie jego założonych i wyobrażonych odbiorców, łącznie z tymi, którzy jeszcze nie istnieją, lecz których ewentualne interesy, zmienne warunki zetknięcia z dziełem i konkurencyjne wobec niego źródła satysfakcji artysta będzie się starał przewidzieć – bądź intuicyjnie odgadnąć – i od których uzależnione będzie w pewnej mierze jego własne poczucie trafności każdej decyzji¹⁰⁰.

Zatem krytyk może występować jako instytucja pośrednicząca w obustronnym przekazywaniu wartości na takiej zasadzie, że prefiguruje on z kolei reakcje grup czytelniczych potencjalnie zainteresowanych zarówno jego recenzjami, jak i przedmiotami tych recenzji, a więc dziełami literackimi. Ujmując rzecz w ten sposób, nietrudno dostrzec, że Bereza mógł nie tylko wspierać emancypację pewnych „niekulturalnych” podmiotów na rynku literatury, ale w równym stopniu reprezentował wówczas interesy swoich odbiorców, których oczekiwań nie chciał zawieść. Interesy te zakładały pewną niesformułowaną dyskursywnie, „przeczuwaną” wizję literatury, która krystalizowała się na przecięciu interakcji wszystkich tych podmiotów. To każe nam patrzeć na cały dorobek krytyka w kontekście rozwijania i umacniania więzi z czytelnikami. Warunkiem koniecznym dla tego procesu jest równoległe rozwijanie stabilnego, przewidywalnego, spolegliwego systemu wartości, na którym opiera się i który spaja opisywana tu trójstronna komunikacja.

Powyższe ustalenia rzuciły, mam nadzieję, nieco światła na to, dlaczego skłaniałbym się ku rozumieniu wartości inter-subiektywnie. Z jednej strony – z omówionych już względów – rezygnuję z uznania ich za obiektywne cechy dzieł sztuki, ale z drugiej – ograniczenie zasięgu ich stosowalności wyłącznie do jednostki byłoby równie chybione. Zwłaszcza w perspektywie komunikacji międzypodmiotowej i ekonomii rynku literackiego są powody, by sądzić, że wartości są czymś, co wiele podmiotów uznaje umownie w ramach wyłaniania się pewnych wspólnot interesów oraz, że są one szczególnie istotne w identyfikacji jednostek przynależących do tych wspólnot. Ponadto w tym kontekście wyłania się możliwość objęcia wartościowaniem

¹⁰⁰ B.H. Smith, dz. cyt., s. 335.

również sądów wartościujących krytyka, ze względu na kryterium przydatności dla grupy interesów¹⁰¹.

1.10 Podsumowanie

Ustalenia tego rozdziału tworzą ramy konceptualne dla opisanego czegoś, co Władysław Stróżewski nazywa aksjologiczną strukturą człowieka¹⁰². Owa struktura powinna wyłonić się z analizy i interpretacji pism krytycznych Berezy (a także, kontekstowo, z innych jego wypowiedzi) na warunkach szczegółowo tutaj opisanych. Dokonajmy na koniec skrótowego przeglądu tez, jakie zostały sformułowane w ramach wywodu.

Wartości będą w niniejszej rozprawie rozpatrywane jako byty (inter-)subiektywne i relatywne. Ich definicja jest szeroka, opiera się na ogólnym twierdzeniu, iż chodzi tu o pewną jakość lub cechę (albo zespół cech) czegoś dla kogoś. W tym przypadku oczywiście mam na myśli cechy krytyki literackiej oraz literatury dla Henryka Berezy. Nośnikiem tychże wartości są w materiale empirycznym zdania wartościujące, które, jako że nie posiadają wyraźnych cech dystynktywnych, identyfikowane będą przy użyciu narzędzi aksjolingwistyki i standardowej metody filologicznej. Sądy o wartościach mają dwoistą strukturę: wskazują z jednej strony na afektywny i częściowo pozaracjonalny, intuicyjny charakter stosunku podmiotu do wartości, ale, z drugiej strony opierają się na interpretacji przedmiotu, któremu są przypisywane, a więc posiadają także komponent

¹⁰¹ „Wprawdzie to, że wszelka wartość jest na wskroś uwarunkowana, niewątpliwie oznacza, że żaden sąd wartościujący nie może być słuszniejszy czy bardziej prawomocny niż inny w takim sensie, że byłby bliższym prawdy stwierdzeniem rzeczywistej wartości jakiegoś przedmiotu (bo to ostatnie pojęcie zostaje wtedy pozbawione sensu), nie wynika z tego jednak, że wszystkie sądy wartościujące są równoważne czy równie prawomocne. Przeciwnie, wynika z tego, że pojęcie »prawomocności« jest nie stosowne w odniesieniu do ocen i że pod żadnym istotnym względem nie mogą one być »równoważne«. Nie znaczy to, by niektóre sądy oceniające nie mogły być lepsze czy gorsze od innych. Trzeba wszakże podkreślić, że wartość oceny — to, czy jest ona »dobra«, czy »zła« — tak jak wartość wszystkiego innego (łącznie z każdym innym typem wypowiedzi) sama jest uwarunkowana, a zatem zależy nie od jej abstrakcyjnej »prawdziwości«, lecz od tego, jak dobrze spełnia ona różne pożądane funkcje dla różnych ludzi, dla których może mieć kiedykolwiek konkretne znaczenie.”, tamże, s. 332, wyróżnienie autorki.

¹⁰² W. Stróżewski, *Aksjologiczna struktura człowieka*, [w:] *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002, s. 29-30. Do scharakteryzowania, czym jest owa struktura Stróżewski wymienia dziesięć twierdzeń, które pokrywają się z ustaleniami tego rozdziału: „1) struktura aksjologiczna człowieka jest radykalnie indywidualna; 2) struktura ta obejmuje różn[e] rodzaje wartości (a więc nie tylko wartości ściśle moralne); 3) struktura ta jest hierarchiczna; 4) struktura aksjologiczna obejmuje jakości wartości zarówno pozytywne, jak i negatywne; 5) struktura aksjologiczna zawiera w sobie czynniki deterministyczne i indeterministyczne; 6) struktura aksjologiczna jest dynamiczna; 7) struktura aksjologiczna jest dialektyczna; 8) na strukturę aksjologiczną składają się zarówno wartości aktualne, jak i potencjalne, a także urzeczywistnione i postulowane; 9) strukturę aksjologiczną charakteryzować może tak harmonia, jak i dysharmonia jej elementów (wartości); 10) struktura aksjologiczna ma charakter teleologiczny: najważniejszym jej »wyznacznikiem« jest stanowisko człowieka wobec wartości”.

deskryptywny. Ten składnik sądów wartościujących warto badać z uwagi na to, że motywuje i uzasadnia on oceny, a także odsyła nas do aksjomatyki, która pozwala rekonstruować sieci inferencyjne organizujące system wartości. Ponadto wartości złożone wewnętrznie mogą być kategoriami opisowymi wyjaśniającymi to, jak Bereza rozumiał rolę krytyka, powinności literatury, zależności i pokrewieństwa pomiędzy pisarzami. Dla uporządkowania i opisania owego systemu kluczowe będzie rozpatrywanie tego, w jakie relacje wchodzi ze sobą rozmaite wartości oraz to, jak (i czy?) można je typologizować.

Badania te można zasadniczo podzielić na problematykę, która dotyczy wewnętrznych aspektów aksjologii i jest związana przede wszystkim z modelami indukcyjno-dedukcyjnymi Fokkemy i zasadami wartości Najdera oraz problematykę zewnętrzną, która ujmuje aksjologię od strony socjologiczno-historycznej, jako środowisko komunikacji wewnątrz- i międzypodmiotowej, reprezentacji grup interesów literackich, arenę starć i aksjologicznych emancypacji.

Podkreślmy na koniec, że kwestie omówione w tym rozdziale dotyczyły metodologii i perspektywy badawczej, a nie punktu dojścia badań. Aksjologię należy rozumieć – by posłużyć się terminologią tu stosowaną – jako wartość utylitarną wobec celu poznania. Narzędzia te mają przybliżyć nas do zrozumienia wewnętrznych i zewnętrznych uwarunkowań krytyki literackiej Henryka Berezy. Uznałem je za najstosowniejsze, ponieważ umożliwiają opis sposobów, w jakie krytyk wartościował; pozwalają zapytać o interpretacje i przekonania, które są fundamentem sądów wartościujących oraz o to, jakich interesów podmiotowych oraz społecznych Bereza mógł bronić w ramach swej wieloletniej działalności.

Rozdział 2

Aksjologia metakrytyczna. Dobrze pojęty warsztat krytyka

2.1 Bereza w roli krytyka krytyków

Założenia krytycznoliterackie Henryka Berezy można odsłaniać, poruszając się od peryferii w kierunku dośrodkowym. Zacznę od tego, co znajduje się niejako na marginesach jego własnej praktyki. Kwestie tu poruszane nie dotyczą bezpośrednio samych recenzowanych przez niego dzieł prozatorskich, ale wydały mi się warte omówienia, ponieważ mogą stanowić wprowadzenie do analizy wartości literackich w ścisłym sensie. Autor *Sztuki czytania* był bowiem – a może raczej bywał – również krytykiem krytyków. Dlatego zanim przejdę do analizowania tego, co na temat „sztuki czytania” miał do powiedzenia we własnym imieniu, może warto wczytać się w to, jak oceniał warsztaty krytyczne niektórych kolegów po fachu. Nietrudno domyślić się, że także w przypadku omawiania ich twórczości nie stronił od wartościowania wybranych przez siebie zagadnień zarówno *in plus*, jak i *in minus*, ujawniając mimochodem własne predylekcje krytycznoliterackie. Przyglądając się tym zagadnieniom, możemy uzyskać wstępne rozeznanie w jego własnym warsztacie, założywszy – jeszcze hipotetycznie na tym etapie dociekań – że działał on w myśl zasady *practice what you preach*, a więc unikał we własnych recenzjach praktyk, które ganił w recenzjach innych krytyków. Z kolei starał się wprowadzać rozwiązania, które w ich dorobku aprobował.

We wspomnianej wyżej *Sztuce czytania* wydanej w 1966 roku, będącej wyborem recenzji wyłącznie polskiej prozy z pierwszych piętnastu lat działalności krytyka, pojawia się – obok wstępnego szkicu *O czytaniu* oraz dominującego pod względem objętości działu *Z lektur prozy polskiej* – interesująca nas tutaj szczególnie część trzecia książki,

zatytułowana *Z lektur polskiej krytyki*¹⁰³. Zbiór ten otwiera tekst poświęcony *Zmianie warty*¹⁰⁴, głośnej książce Jana Błońskiego opisującej pojawienie się nowej grupy pisarzy znanej później jako pokolenie '56 czy też pokolenie „Współczesności”¹⁰⁵. Stosunek Berezy do rozstrzygnięć Błońskiego chyba najlepiej wyjaśni aktualizacja tytułu recenzji, który w *Sztuce czytania* brzmiał jeszcze *Tęsknota za wartą*, ale po przedrukowaniu tekstu w niezmienionej formie w 1989 r. w *Sposobie myślenia 1. O prozie polskiej*, zgodnie z narzuconą sobie przez krytyka zasadą jednowyrazowości tytułów¹⁰⁶, zyskał kształt bardziej dobitny, jednoznaczny, a przy okazji wyraźnie wartościujący: *Generalizowanie* [SM1oPP, s. 366].

Warsztat dobrego krytyka rekonstruować można, przewrotnie, również w oparciu o wzorce negatywne. Zgodnie z tym, co zostało powiedziane w pierwszym rozdziale, wartości (pozytywne) są charakteryzowane między innymi w opozycji do antywartości lub własnego braku¹⁰⁷. Biorąc pod uwagę fakt, że tytuły Berezy miały często funkcjonować jako jak najlapidarniej sformułowana esencja¹⁰⁸ tego, czym jest rozpatrywana przez niego książka, „generalizowanie” można traktować jak słowo klucz, w którym zawiera się dominanta aksjologiczna i znaczeniowa tej recenzji. Aksjologiczna, ponieważ sugeruje zasadniczo nieprzychylnie nastawienie recenzenta do przedmiotu, a znaczeniowa, bo jednoznacznie dookreśla powód tej niechęci.

Oczywiście ze słownikowej definicji *generalizowania* nie wynika jednoznacznie, że słowu temu należałoby przypisać negatywne konotacje. Znaczy ono tyle, co „odnosić wnioski lub spostrzeżenia, uczynione w stosunku do pojedynczych zjawisk, na całą

¹⁰³ Wybór sześciu tekstów o krytykach Berezy traktuję jako godny uwagi, ale jednak margines jego działalności, ponieważ po opublikowaniu go właściwie zaprzestał takich praktyk i z reguły nie poświęcał już później innym krytykom całych recenzji. Niemniej i od tego zaniechania są dwa wyjątki warte odnotowania. Po pierwsze Bereza omówił studium poświęcone dziełu i życiu Marka Hłaski autorstwa Bogdana Rudnickiego (zob. B. Rudnicki, *Marek Hłasko*, „Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich”, Warszawa 1983). Zostało ono zamieszczone – podobnie jak sześć szkiców o krytykach w *Sztuce czytania* – na końcu *Biegu rzeczy*. Po drugie pierwszy rozdział *Doświadczeń z lektur prozy obcej*, zatytułowany *W oczach trzech krytyków*, poświęcił kolejno *O prozie. Rozważania i analizy* Wiktora Szklowskiego (przeł. S. Pollak, Warszawa 1964), *Bilansowi literatury XX wieku* René-Marilla Albérèsa (przeł. M. Tazbir, Warszawa 1958) oraz Zbigniewa Bieńkowskiego *Pieklom i Orfeuszom. Szkicom o literaturze zachodniej* (Warszawa 1960).

¹⁰⁴ Zob. J. Błoński, *Zmiana warty*, Warszawa 1961.

¹⁰⁵ Zob. na ten temat A. Legeżyńska, *Jaka zmiana warty? Problem pokolenia w dzisiejszej literaturze*, „Teksty Drugie” 1997, nr 5.

¹⁰⁶ Poczynając od zbioru *Taki układ* (1981) Bereza będzie nadawał swym recenzjom i szkicom właściwie bez wyjątku nazwy jednowyrazowe, nawet gdyby miało to oznaczać konieczność wynalezienia *ad hoc* jakiegoś neologizmu. Więcej na ten temat piszę w rozdziale trzecim.

¹⁰⁷ Zob. A. Tyszczyk, *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, dz. cyt., s. 137-138.

¹⁰⁸ Na pytanie, czym jest esencja utworu odpowiadam w podrozdziale trzecim tej części pracy.

grupę”¹⁰⁹. Niemniej gdy rzecz dotyczy formułowania sądów wartościujących i hierarchizowania pisarzy zgodnie z osobistymi preferencjami, według Berezy na generalizowanie zwyczajnie nie można sobie pozwolić:

Klnę się na własną duszę, że nie tylko w sztuce, ale nawet w życiu nie wybieram nigdy i niczego według rodzaju, zbiorowo, grupowo, czy w ogóle stadnie. Sztukę tak jak przyjaciół zaliczam do zjawisk, przy których prawo indywidualnego wyboru jest nienaruszalne. W przyjaźni nie wybiera się w ogóle mężczyzn czy kobiet, artystów czy robotników, fideistów czy materialistów, czterdziestolatków czy zgrzybiałe staruszki. Dlaczego w sztuce czy literaturze miałyby się dokonywać jakichkolwiek zbiorowych wyborów? [SC, s. 296]

Wygląda na to, że autor *Sztuki czytania* swoje indywidualizujące podejście w ocenie pisarzy wywodzi wprost z praktyki życiowej. Jednak jest to tylko pozór. Wydaje się, że aksjologiczna ekstrapolacja przebiega u niego często w przeciwnym niż w podanym wyżej kierunku oraz ma bardziej fundamentalny charakter. W powyższym cytacie mamy do czynienia z formą aplikacji zdroworozsądkowej codziennej aksjologii do kwestii nieco bardziej abstrakcyjnych – preferencji krytycznoliterackich. Z pryncypium czerpanym z „aksjologii powszedniej” brzmiącym: płeć, zawód, wiek czy pogląd na metafizykę nie rozstrzyga o wartości człowieka, oczywiście trudno polemizować. Wartość takiego ujęcia polega przede wszystkim właśnie na wyzyskaniu jego funkcji retorycznej. Berezie chodzi o efektowne i efektywne wsparcie własnego argumentu w polemice z innym krytykiem. Niemniej gdy pozbawi się ów argument funkcji retorycznej, podda krytyce, można dojrzeć tam coś, co dotyczy realnych wartości wyznawanych przez Berezę. Krytyk wbrew temu, co mówi w przytoczonym fragmencie, czyli parafrazując: „dokonuję takich ocen w sztuce, ponieważ tymi zasadami kieruję się również w życiu”, zwykle raczej przenosił swoje wybory krytycznoliterackie do pozaliterackiego życia albo – sięgając głębiej – przestrzenie te wręcz utożsamiał. Nie bez powodu jednym z największych aksjologicznych superlatywów, którym Bereza określił twórczość Edwarda Stachury było „życiopisanie”. Nie bez powodu również – analogicznie – Jarosław Borowiec w tytule swojej recenzji wywiadu rzeki z Berezą nazwał jego egzystencję „życioczytaniem”¹¹⁰. Uczynił to zresztą na prawach cytatu z wypowiedzi głównego zainteresowanego, który wyznaje:

Moje odejście od pracy akademickiej, naukowej, wiązało się właśnie z radykalną zmianą stosunku do literatury, co nie znaczy, że ja, powiedzmy, czytając Tolstoja w okresie studenckim nie czytałem go po swojemu, ale po rezygnacji z tego już moje

¹⁰⁹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/78942/generalizowac> [dostęp 03.01.2024 r.]

¹¹⁰ J. Borowiec, *Życioczytanie*, „Twórczość” 2010, nr 10.

czytanie literatury stało się czytaniem zupełnie innym. To, co się stało – tak można powiedzieć analogicznie do terminu życiopisanie, który wymyśliłem dla Stachury – można nazwać życioczytaniem, w każdym razie to było czytanie współtwórcze, kreacyjne, może trzeba by powiedzieć. [KHBM, s. 55]

Może dlatego przy wyborze tak przyjaciół, jak i najwartościowszych pisarzy nie kierował się Bereza *ratio* historycznoliterackiej syntezy, która organizowałaby artystów słowa w pokolenia i formacje, a raczej zdawał się na analityczną intuicję. Podchodził do każdego z osobna jak do indywiduum, nie odnosząc go *a priori* do większej całości. Tym bardziej, że nierzadko jego ulubieni pisarze zostawali również jego najbliższymi przyjaciółmi¹¹¹. Nie oznacza to bynajmniej, że z dążenia do syntez rezygnował. Budował on w swych cyklach recenzji wielopiętrowe i wielostronne porównania. Wątek ten rozwinę w rozdziale IV. W tym miejscu chciałbym jedynie podkreślić zasadniczą różnicę, jaką Bereza zauważał pomiędzy swoim wyjściowym nastawieniem do pisarza, a nastawieniem Błońskiego. Dla tego pierwszego autor był najpierw niepowtarzalnym indywiduum, a dopiero wtórnie ujawniały się w jego twórczości rozmaite pokrewieństwa (o niekoniecznie generacyjnym charakterze), zaś dla drugiego – reprezentantem jakiejś wspólnoty wartości, która już przedustawnie warunkowała kształt jego pisarstwa, a w konsekwencji także sąd o nim.

Trzeba jednak zastrzec, że nie znaczy to wcale, iż Bereza nie myślał i nie pisał nigdy w kategoriach pokoleniowości. Na przykład w *Zwizdkach naturalnych*, w drugiej części szkicu *Nurt chłopski w prozie*¹¹², nie tylko wprowadził w ogóle wymieniony

¹¹¹ Wymieńmy choćby kilka takich przypadków: poza wspomnianym już Stachurą byli to na przykład Marek Hłasko – jak mówi sam Bereza: „Z całą pewnością to było coś, do czego pasuje słowo miłość, i właściwie każde inne jest niestosowne” [KHBM, s. 35]; Stanisław Jerzy Lec – „Spotykaliśmy się często codziennie i mój stosunek może był najbardziej synowski, synowski stosunek do starszego człowieka, a jednocześnie stosunek jak gdyby mentorski w sensie literackim” [KHBM, s. 70]; Andrzej Łuczeńczyk – „dzwonek do drzwi, otwieram, w drzwiach stoi z resztką niedopitej wódki Andrzej Łuczeńczyk, rodzaj zaskoczenia we mnie, ale w twarzy Łuczeńczyka wyczytałem jedno, że nasze stosunki duchowe, powiedzmy są tak bliskie, że ja mam prawo tu przyjść” [KHBM, s. 89]; Janusz Rudnicki – „No i ta wzajemna życzliwość z roku na rok się potęguje i już nie wiem, czy to nie jest najprawdziwsza miłość, i to wzajemna, bo ja za Januszem Rudnickim przepadam i on robi wszystko, żebym ja myślał, że on też bardzo mnie lubi, że on też za mną przepada” [KHBM, s. 100]; Wiesław Myśliwski – jak pisze autor *Kamienia na kamieniu*: „z Henrykiem Berzą przyjaźniliśmy się od roku 1962. Wielka liczba lat. Przyjaźnił się też z całą moją rodziną. [...] To były relacje niemal rodzinne”, zob. W. Myśliwski, *Każdy pisarz chciał się przyśnić Henrykowi*, „Rzeczpospolita” 2020, nr 291, dodatek „Plus Minus” nr 49, s. 19; Jan Drzeżdżon – następujące słowa wypowiedział Bereza w 1992 roku nad grobem Drzeżdżona: „Kochany Janie, w tej postaci należy wypowiadać Twoje imię, żeby nie mogło utracić niż ze swej szlachetności. W tej postaci łączy się ono najlepiej z Twoim niepowtarzalnym kaszubskim nazwiskiem o tajemniczym pięknie” [A, s. 634]; Janusz Głowacki – tak komentuje Bereza ich czterdziestoletnią znajomość: „nasza przyjaźń literacka jest trwalsza niż zwykle, chociaż jej fundamentem nie jest nasza identyczność, lecz nasza odmienność”, H. Bereza, *Epistoły*, Szczecin 1998, s. 54.

¹¹² H. Bereza, *Nurt chłopski w prozie*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 12.

w tytule termin do historii literatury, kodyfikując ów nurt¹¹³, ale zaproponował też od razu podział jego składu osobowego na dwie generacje¹¹⁴. Niemniej zauważmy, że klasyfikacja ta ma u niego czysto porządkujący charakter. Dotyczy to nie tylko podziału, ale i samego zebrania pisarzy w jeden nurt. Krytyk znajduje co prawda dla tych kilkudziesięciu autorów wspólny mianownik. Jest nim czynnik pozaliteracki: „chłopska genealogia społeczna lub szczególnie ściśle związki z chłopskością” [ZN, s. 12], ale jednocześnie stanowczo podkreśla, że „nie łączą [ich] natomiast ani rodzaj i jakość ambicji literackich, ani hierarchia pisarskich osiągnięć, ani wspólnota literackich czy pozaliterackich programów.” [ZN, s. 12].

Omawiana tu zasadnicza opozycja koncepcji twórcy jako indywiduum kontra twórcy jako reprezentanta grupy przesądza o niekompatybilności aksjologii krytycznoliterackich obu krytyków, która w języku Berezy znajduje odzwierciedlenie w antynomii: kryterium ilościowe *versus* jakościowe:

O wszystkim u Błońskiego decyduje kryterium ilościowe. Nawet geniusz nic by u niego nie znaczył, ponieważ zostałby „przyłatany” do pięciu czy dziesięciu grafomanów, a pięć czy dziesięć to – wiadomo – więcej niż jeden. W ten sposób dałoby się uśmiercić nawet Szekspira. Na szczęście kryterium ilościowe – bardzo ważne w socjologii kultury – w estetyce jest zupełnie do niczego nieprzydatne i trudno się domyślić, dlaczego autor *Zmiany warty* w nim szuka jedynego klucza do zjawisk literackich. [SC, s. 298]

I o ile kryterium jakościowego Bereza w tej recenzji wprost nie definiuje, łatwo się domyślić, jaki krytycznoliteracki program pozytywny przemycany jest w tej filipice. Wystarczy znów zastosować zasadę deskrypcyjnej antynomiczności wartości w stosunku do antywartości. Poza tym w cytowanych już tu *Końcówkach* ujmuje Bereza po latach rzecz dosłownie: „[...] mnie po prostu zdziwiło socjologizowanie Błońskiego, który tam niby posługiwał się mitografią, ale w gruncie rzeczy traktował, powiedzmy, literaturę

¹¹³ Jak pisze Andrzej Zawada: „Henryk Bereza, kreując samodzielne estetycznie i światopoglądowo zjawisko literackie i nazywając je nurtem chłopskim w prozie współczesnej, był zmuszony je wyodrębnić, udowodnić tę odrębność, pokazać jego rozległość i ważność. Wkrótce potem, bo już od początku lat siedemdziesiątych, zaczęły się ukazywać dziesiątki, jeśli nie setki studiów i szkiców o poszczególnych pisarzach, książkach, rzadziej zagadnieniach, jakie nurt chłopski wprowadził w obieg współczesnej myśli literackiej.”, A. Zawada, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa 1983, s. 8-9; zob. też A. Skrendo, „Nocny złodziej jabłek” – Henryk Bereza i nurt chłopski w prozie polskiej, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 38.

¹¹⁴ Do pierwszej zaliczając między innymi: Stanisława Piętaka, Wilhelma Macha, Henryka Worcella, Józefa Mortona, Jana Bolesława Ożoga, Juliana Kawałca, Stanisława Czernika, Jalu Kurka, Wincentego Burka, Józefa Ozgę Michalskiego, Antoniego Olchę, Władysława Machejka, Zofię Dróždź-Satanowską. Do drugiej zaś: Tadeusza Nowaka, Edwarda Stachurę, Mariana Pilota, Urszulę Kozioł, Ernesta Brylla, Wiesława Myślińskiego, Jana Drzeżdżona, Henryka Jachimowskiego, Bogusława Koguta i Zygmunta Trziszkę. [ZN, s. 11].

z kręgu »Współczesności« jako pewne zjawisko socjologiczne bez większej wartości» [KHBM, s. 107].

Co jednak w tym wszystkim najistotniejsze i być może zaskakujące, w swej *nomen omen* generalnej ocenie zjawiska obaj krytycy byliby, jak sądzę, w stanie dojść do porozumienia. Okazuje się bowiem, że i Bereza »Współczesność« nieszczególnie cenił [KHBM, s. 107]. Co więcej nie odmawiał samemu Błońskiemu sprawności warsztatowej i zwracał uwagę na trafność jego inteligentnych analiz twórczości poetyckiej Białoszewskiego, Harasymowicza, Nowaka i Grochowiaka [SC, s. 300]. Rzeczywista kość niezgody stanowi rozbieżność założeń m e t a -krytycznych, czy też, jak sygnalizuje tytuł niniejszego podrozdziału – warsztatowych u obu krytyków. Berezie czyta się „nie bez przyjemności” i „z pożytkiem intelektualnym” analizy Błońskiego poświęcone poezji wspomnianych autorów właśnie dlatego, że Błoński nie podporządkował tychże lektur „generalnym syntezom pokoleniowym”. Dlatego też Bereza nie odrzuca wszystkich pisarzy z góry, ponieważ dla niego nie jest ono środowiskiem jednolitym. Krytyk różnicuje swoje oceny: „[...] Co innego Magda Leja, od początku grafomanka, a co innego Marek Nowakowski” [KHBM, s. 107], w innym miejscu zaś pyta retorycznie, ale chyba nie bezzasadnie: „Dlaczego wybór Adolfa Rudnickiego miałby jednocześnie zobowiązywać mnie do wyboru Jana Dobraczyńskiego [...]” [SC, s. 296], sugerując rzecz jasna, że za pozytywną oceną twórczości Rudnickiego nie musi iść dodatnia waloryzacja dorobku Dobraczyńskiego.

Podsumowując tę część analiz można uznać, że w formułowaniu sądów o pisarzach Bereza uznawał za istotne i właściwe (a więc za swego rodzaju wartość dyrektywną) stosowanie metodologicznego indywidualizmu, przeciwieństwa swojej krytycznoliterackiej antywartości – socjologizującego generalizowania, którego dopatrywał się w działalności krytycznoliterackiej Jana Błońskiego.

Jako drugi przykład tego, w jaki sposób Bereza przygląda się pracy innego krytyka oraz jak ocenia jego strategie czytelnicze proponuję bliższe przyjrzenie się recenzji *Opinii i wróżb* Włodzimierza Maciąga¹¹⁵ zamieszczonej również w *Sztuce czytania*. Podobnie jak w przypadku krytycznej lekcji książki Błońskiego i tutaj tytuł mógłby stanowić klucz interpretacyjno-wartościujący: *Pochwała Maciąga*. Już na wstępie, a nawet przed nim, bo w obrębie tego swoistego inicjalnego znaku delimitacyjnego recenzji, czytelnikowi narzuca się intuicyjne założenie, że tym razem

¹¹⁵ W. Maciąg, *Opinie i wróżby. Proza i krytyka polska dnia bieżącego*, Kraków 1963.

tekst będzie pieśnią pochwalną opiewającą rozpoznania i oceny estetyczne drugiego krakowskiego krytyka. Byłoby tak, gdyby nie fakt, że Bereza nadał tytułowi znaczenie nieco ironiczne. „Nieco” ironiczne, ponieważ nie mamy tu do czynienia z krańcową dla tej figury retorycznej formą – antyfrazą¹¹⁶, w ramach której „ukryty” ładunek aksjologiczny sądu zmieniałby się w przeciwny w stosunku do „jawnego”. Ironia jest tu wehikułem ucieczki z zerojedynekowej aksjologii dobre/złe, daje okazję do zniuansowania oceny. Na czym to uszczegółowienie polega zrozumiemy, gdy odróżnimy przesłanki krytycznoliterackiego wnioskowania od jego rezultatów.

O ile z Błońskim Bereza generalnie się zgadzał, przynajmniej co do treści sądów wartościujących – przypomnijmy, że obaj twórczości pokolenia „Współczesności” nie cenią najwyżej – tak z Maciągiem w kwestiach ocen się zasadniczo różnił. Jednocześnie o wiele bliższy jest autorowi *Sztuki czytania* jako krytyk właśnie Maciąg, mimo iż Bereza „potrafił[y] sprzeczać się z nim niemal na temat każdego pisarza i każdej książki [...]” [SC, s. 318]. Pozornie zakrawa to na paradoks, ale tymi upodobaniami i animozjami rządzi swoista logika.

Konieczne będzie tu umieszczenie krótkiej dygresji dotyczącej wartości *stricte* literackich. Patron nurtu chłopskiego i „rewolucji artystycznej w prozie” nie kierował się w swych ocenach kryterium zgodności światopoglądów i prywatnych systemów wartości zachodzących pomiędzy krytykiem a pisarzem. O wiele bardziej interesowało go to, czy ten drugi potrafił swoją wizję świata w sposób autentyczny przetworzyć artystycznie i umotywować intelektualnie. Mówiąc inaczej: krytyk mógł zupełnie nie zgadzać się prywatnie z subiektywnym ujęciem prawdy i rozstrzygnięciami moralnymi danego pisarza, jednocześnie uznając jego dzieło za wybitną próbę zobiektywizowania tychże wartości w przedmiocie artystycznym. Pod tym względem Bereza był „dogmatycznym” relatywistą, a w artystach widział jednostki predestynowane do odkrywania własnej, subiektywnej i niepowtarzalnej prawdy. Jego koronne wśród *Pryncypiów* pryncypium, *credo* krytycznoliterackie brzmi:

Jacy mają być pisarze? Tacy, żeby nieznani inni chcieli i mogli ich czytać nie z jakiegokolwiek obowiązku, lecz z wewnętrznej potrzeby obcowania z prawdą. Tę prawdę, która ma milion twarzy, odnaleźć musi dla siebie ten, kto chce i może być pisarzem. Każdy, kto odnajdzie swoją twarz prawdy, stanie się potrzebny innym. Amen. [P, s. 51]

¹¹⁶ Zob. C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 292.

Dlatego też w przypadku pisarzy uwagę przywiązywał do artyzmu, zagadnień formalnych i to te kwestie czynił kryteriami wartościowania literatury. Ocena treści ostatecznie zawsze okaże się w głównej mierze uznaniowa, bowiem „twarzy prawdy” nie można wybrnąć, ją się odnajduje. Wątek ten będzie jeszcze w niniejszej dysertacji rozwijany, ale warto w tym miejscu zauważyć analogiczne podejście Berezy do krytyków. Również w przypadku ich twórczości istotniejsze od tego, jakie są ich konkretne preferencje, jest to skąd się one biorą oraz jakie zyskują uzasadnienie. Jeśli szczegółowe oceny są raczej rzeczą gustu niż orzekają obiektywnie o przedmiotach, uwagę powinniśmy przenieść ponownie na wartości metakrytyczne, czyli takie, które dotyczą dobrze pojętego (w oczach Berezy) warsztatu krytyka.

Proponuję ruch od szczegółu do ogółu. Wymieńmy najpierw punkty sporne pomiędzy krytykami. Najbardziej razi Berezę odmiennosc sądu Maciąga na temat *Przygody w kolorach* Bohdana Czeszki oraz *Benka Kwiciarza* Marka Nowakowskiego. Czeszce Bereza nie szczędzi pochwał, uważa go w swej recenzji za „najbardziej wyczulonego na wagę słowa pisarza swojej generacji”¹¹⁷ [SC, s. 61], a jego książka stanowi dla niego najpełniejszy i przede wszystkim rzetelny zapis literacki argumentacji konformizmu i oportunistów minionych lat. Z kolei w przypadku tomu opowiadań Nowakowskiego, w którym „większość opowiadań to utwory literacko bezbłędne” [PP, s. 75], dostrzega przy okazji Bereza próby przełamania przez pisarza przyjętego wcześniej stylu [PP, s. 77]. Z jednej strony spotyka się to z aprobatą krytyka, bowiem wypracowany wcześniej w *Tym starym złodzieju* behawioryzm zaczął autora ograniczać, z drugiej jednak – zauważa on jeszcze niepewność ręki pisarza przy stosowaniu nowych rozwiązań. W konkluzji recenzji Bereza nie wygłasza jednoznacznego werdyktu, ale broni prawa Nowakowskiego do poszukiwań formalnych, które mogą uchronić jego twórczość od poznawczej stagnacji. Zatem o ile nie wszystkie rezultaty eksperymentów są pomyślne, Bereza chwali Nowakowskiego z uwagi na jego odwagę porzucania zużytych formuł na rzecz poszukiwania innych sposobów wyrazu nowych treści.

Tymczasem Maciąg postępuje *Przygody w kolorach* Czeszki ze względu na brak odkrywczości, banalność treści, zaś Nowakowskiego w zbiorze *Benek Kwiciarz* posądza o życiowe nieprawdopodobieństwo, które powstaje w wyniku zgubnego

¹¹⁷ „Czeszko lubi pięścić słowa jak stary snycerz swoje wytwory. Jest w nim zresztą więcej rozkochania w kształcie słów niż przebiegłości w ich używaniu, choć i tej mu nie brak. Smakoszostwo formalne rzuca się jedynie bardziej w oczy.” [SC, s. 61].

podążania za modą intelektualną [SC, s. 317]. To każe mu umiejscowić Kornela Filipowicza wyżej w swym osobistym rankingu prozaików niż Nowakowskiego.

Bereza jest świadomy, że te rozbieżności w ocenach wynikają z tego, iż hierarchie wartości literackich zestrojone są u obu krytyków w odmienny sposób. Krytyk warszawski kładzie większy nacisk na kwestie językowe, stylistyczne, podczas gdy krakowski skupia się na treści i sposobie jej uporządkowania, zawłaszcza takich kwestiach jak kompozycja i fabuła: „Fabularność ma tę boską zaletę, że sprawdza każdą wizję. Uwierzę autorowi, jeśli to wszystko fabularną konstrukcją udowodni.”¹¹⁸.

Można zaryzykować stwierdzenie, że różnica fundamentalna w systemach aksjologicznych obu krytyków zasadza się na odmienności wizji tego, co stanowi podstawowe tworzywo literatury. Również z tych względów Berezę bardziej fascynuje lingwistyczna odsłona Marii Dąbrowskiej, którą pisarka prezentuje w *Ludziach stamtąd*¹¹⁹ niż *Noce i dnie*, preferowane przez Maciąga.

Mimo wszystkich tych różnic natury ogólnej – dotyczących literackich (a nie: krytycznych!) postulatów, jak i wynikających z nich ocen szczegółowych, Maciąg pozostaje znacznie bliższy Berezie niż Błoński. Obu krytyków zbliżają bowiem do siebie podobne zestawy przekonań (wartości) dotyczących sposobu uprawiania krytyki. Zgadniają się oni w sprawie samych „rudymenów”, a przynajmniej przekonany jest o tym sam Bereza:

W tym wszystkim chodzi mi o zwyczajne rudymenty. Co do mnie, zgadzam się z Maciągiem niesłychanie rzadko w sposobie rozumienia pisarzy i ich dzieł. Zaufanie nie polega jednak na tym, żeby rzeczy identycznie rozumieć. Wystarczy wierzyć, że ktoś drugi mówi to, co myśli i to myśli z dobrą wolą poznania jakiegoś faktu czy zjawiska. [SC, s. 316]

Jest więc w tej pochwalie Maciąga, pomimo pewnej dozy ironii i przepychanek, których stawką jest oddanie sprawiedliwości ulubionym pisarzom i ich dziełom, coś szczerego. Coś, co sięga głębiej niż powierzchowne spory i sprowadza się do samej filozofii czytania.

¹¹⁸ W. Maciąg, dz. cyt., s. 156.

¹¹⁹ W Marii Dąbrowskiej dostrzegał Bereza w pewnym sensie prekursorkę nurtu chłopskiego: „[Jan Bolesław] Ożóg – pisze krytyk w recenzji zbioru opowiadań *Chustka* – jest na tropie rzeczywistego nowatorstwa w zakresie literackiej eksploatacji kultury duchowej. W tym zakresie widziałbym nieprzeczuwaną szansę literatury. Nie przeczuwają jej przede wszystkim tak zwani chłopscy pisarze. Szansę tę dostrzegła raz jeden autorka *Ludzi stamtąd* i wyniknęła z tego jej największa książka, jedna z największych w polskiej literaturze współczesnej.” [ZN, s. 111].

Prześledziwszy drobne idiosynkrazje, wymienimy teraz to, co sugerować może istnienie ważniejszego od nich wspólnego rdzenia. Na skarbiec respektowanych przez Berezę wartości z tej dziedziny składa się u Maciąga po pierwsze to, że chce on zawód krytyka potraktować serio, po drugie, że rzetelnie pracuje¹²⁰ [SC, s. 315], po trzecie – każdym napisanym słowem udowadnia, że nie kłamie, po czwarte – buduje mozolnie zaufanie u czytelników, po piąte nie pisze o tym, na czym się nie zna [SC, s. 316]. Do tego można by dodać jeszcze szczegółowe zalety dotyczące samego pisarstwa, takie jak to, że Maciąg nie używa pojęć, których nie rozumie i unika słów, które nic nie znaczą [SC, s. 316].

Wyodrębnienie przez Berezę takiego zbioru krytycznoliterackich walorów nie jest chyba przypadkowe. Zestawmy z punktem pierwszym powyższego zestawu (o traktowaniu serio zawodu krytyka) następujące słowa samego autora *Obrotów*, który w tekście *Obrachunek*, poświęconym kwestii odpowiedzialności krytyka, mówi przecież śmiertelnie poważnie, że:

Literatura (i sztuka w ogóle) bywa, jeśli jest sobą, równoważna z życiem, osobista odpowiedzialność wszystkich, którzy o czymkolwiek w literaturze decydują, jest identyczna jak odpowiedzialność lekarzy i sędziów.

Znaczy to tym samym akurat tyle, że decydując o czymkolwiek w literaturze igrą się z życiem i śmiercią. [O, s. 26]

Z drugim punktem (postulującym rzetelną pracę) porównajmy zaś nieco dalszy fragment tego samego *Obrachunku*: „Robiłem zawsze wszystko, co mogłem, stosownie do mojego rozpoznania literackich wartości w ich ogromnym zróżnicowaniu i nieskończonej hierarchii.” [O, s. 26] lub, jeśli deklaracje samego zainteresowanego nie stanowią przekonującego dowodu, słowa Leszka Bugajskiego o „katorżniczym”¹²¹ czytaniu Berezy: „W każdej innej literaturze ktoś taki, jak Bereza, kto czyta bez przerwy, bada i weryfikuje w niezależny sposób nieomal wszystko, co się pisze prozą w języku polskim, byłby szanowany, hołubiony i doceniany w najróżniejszy sposób.”¹²².

¹²⁰ Również u Zbigniewa Bieńkowskiego zwraca uwagę na bliskoznaczny zestaw walorów „[...] uczciwość, znajomość rzeczy, fachowość i kompetencję. Te wszystkie cnoty można bez zmruczenia oka przypisać Bieńkowskiemu. I na dodatek jeszcze jedną, rzadko idącą w parze z tym zawodem: żywiołowy i niekłamany entuzjazm.” [DzLPO, s. 21]. Entuzjazm ten bierze się zdaniem Berezy u Bieńkowskiego z poczucia dobrze spełnionego obowiązku.

¹²¹ To określenie samego Berezy, które rzucił przy okazji wspomniania postaci Jana Kotta. Myślę, że warto przywołać tu fragment tych reminiscencji, ponieważ odsłoni on również jedną z podstawowych wartości budujących warsztat dobrego krytyka – dobrą orientację w bieżącej literaturze: „[...] a Kot miał ogromną [znajomość literatury], bo najprawdopodobniej czytał od najwcześniejszego dzieciństwa, i myślę, że Kot był niesłychanie wyczulonym czytelnikiem nowej literatury także. On nie czytał tak k a t o r ż n i c z o jak ja, natomiast miał nosa i orientował się we wszystkim, co stanowiło przedmiot refleksji intelektualnej [...]” [zob. KHBM, s. 107, wyróżnienie – TP].

¹²² L. Bugajski, *Różnorodność*, „Twórczość” 1997, nr 6, s. 105.

W przypadku powiązanych ze sobą bardziej niż wszystkie pozostałe punktów od trzeciego do piątego, a więc tych dotyczących etyki poznawczej i odpowiedzialności za sądy, przypomnijmy słowa Berezy zapisane w szkicu *Krytyka*:

Oceniając, osądzając i wartościując krytyk, sam jest przez to, co ocenia, osądza i wartościuje, poddany pod ocenę, osąd i wartościowanie. Analizując daje materiał do analizy. Interpretując tworzy jedynie kolejny przedmiot do zinterpretowania.

W rezultacie krytyk w większym stopniu sam zdaje egzamin, niż egzaminuje, tylko naiwność pozwala na szukanie u niego jakichkolwiek definitywnych rozstrzygnięć i orzeczeń. [P, s. 32]

Do – przynajmniej deklarowanej tu przez krytyka – odpowiedzialności za analizy, interpretacje i wreszcie sądy wartościujące, należałoby dodać znamioną cechę jego pisarskiej strategii, która ujawnia się dopiero na wyższym poziomie organizacji tekstów. Analizując drukowane w książkowej odsłonie zbiory recenzji Berezy, wyraźna staje się spójność poszczególnych tekstów tworzących coś na kształt mikromonografii poświęconej danemu pisarzowi. Co istotne, spójność ta nie wynika z interpretacji i podsumowań dokonanych przez krytyka *a posteriori*, ponieważ recenzje o czasopiśmiennej genezie w zbiorach przedrukowywane były zasadniczo niezmodyfikowane. Pozwala to zaobserwować, jak Bereza diagnozował pierwociny literackie, jaką przyszłość prognozował debiutantom, a później kontrolował, czy weryfikował swoje oceny. Wątek ten rozwijany będzie w dalszej części rozdziału, w tym miejscu podkreślmy, że również autor *Sztuki czytania* starał się różnymi środkami budować czytelnicze zaufanie.

Jeśli zaś chodzi o środki krytycznoliterackiej ekspresji (unikanie słów, które nic nie znaczą, itp.), porównajmy zalety krytyki Maciąga do fragmentu przemowy Berezy wygłoszonej z okazji wydania książeczki *Pryncypia*: „W pisaniu przez całe życie starałem się, żeby nikt mnie nie posądził o słowotok” [A, s. 656] oraz zwróćmy uwagę na to, jak charakteryzuje styl Berezy Krzysztof Mętrak: „[Bereza] kontakt z literaturą widzi w bezpośredniości zderzenia dwu partnerów duchowych, stąd ostentacyjnie unika fajerwerków erudycyjnych, bazy scjencyficznej, mediacji kulturowych [...]”¹²³. Dodajmy do tego, iż sam Bereza cytował z upodobaniem antyfrastyczną wersję znanej maksymy Hipokratesa: „W przekształconym porzekadle

¹²³ K. Mętrak, *Sztuka bezinteresownej lektury*, „Twórczość” 1967, nr 4, s. 104, wyróżnienie – TP. Dotyczy to skądinąd również poezji. Bereza jako poeta debiutował w wieku siedemdziesięciu lat (B. Zadura, „Miary” [w:] H. Bereza, *Miary*, Warszawa/Izabelin 2003, s. 111.) i „pociągała go w niej [poezji] także możliwość redukcji słowa aż po zamilknięcie, którego wstrząsające spełnienie znajdziemy w *Zgrzytach*.”, zob. K. Maliszewski, „Każdy, kto odnajdzie swoją twarz prawdy...”, [posłowie do:] H. Bereza, *Sprawa wyboru. Wiersze zebrane*, Warszawa 2022.

łacińskim – mówi krytyk – *ars brevis, vita longa* widzę prawie tyle samo sensu co w pierwowzorze, w krótkości doszukuję się ideału sztuki.” [A, s. 656].

Zestawiając pochlebne sądy wypowiedziane przez Berezę pod adresem Włodzimierza Maciąga z postulatami formułowanymi przez niego samego, a także z tym, co można przeczytać o jego warsztacie krytycznoliterackim, starałem się wydobyć niekolizyjność strategii czytelniczych tych krytyków dostrzegalną na głębszym poziomie. Zdaje się, że Bereza chwalać Maciąga, chwali w sposób niejawni sam siebie w myśl zasady *practice what you preach*. Owszem, obaj pragną zasadniczo odmiennej literatury. Jeden chce powieści – owoców egzystencjalnej¹²⁴ lub „intelektualnej autopsji”¹²⁵, w ramach której także wszelkie lektury i inne teksty kultury, do których się nawiązuje, powinny być przez pisarza duchowo osobiście przeżyte¹²⁶, a filozofię lepiej uprawiać „zgrzebną” i chłopską¹²⁷ niż abstrakcyjną i akademicką à la Tomasz Mann¹²⁸: „Zawsze zresztą wydawało mi się – pisze Bereza – że więcej filozofów jest wśród dziadów wiejskich niż wśród profesorów filozofii” [ZN, s. 115]. Drugi – Włodzimierz Maciąg – pragnie prozy o bardziej spekulatywnie intelektualnym zacięciu, „[...] jak przystało na

¹²⁴ Pisze Bereza na przykład: „Świat Marka Bukowskiego [w maszynopisie powieści *Nic się nie zmienia*] jest z całą pewnością światem zredukowanym do całkowitej sprawdzalności, niesprawdzałe nie istnieje, wszystko, co trąci abstrakcją to metafizyka, słowo »metafizyka« zostało w narracji użyte, nie w kanonicznym znaczeniu jednak, lecz dla określenia granicy sprawdzalności, znaczy ono tyle samo, co *ubi leones*, tam nie byłem, o tamtym nie mam nic do powiedzenia.” [O, s. 204-205]; w innej recenzji zaś: „Najlepsze rezultaty pisarskie osiąga Zygmunt Trziszka zwykle w tych utworach, w których towarzyszy pisarsko swoim bezpośrednio własnym doświadczeniom społeczno-egzystencjalnym.” [ZN, s. 295].

¹²⁵ Zdaję sobie sprawę, że „intelektualna autopsja” może brzmieć jak oksymoron, jednak, możemy chyba nazwać tak doświadczenie, o którym mówi Bereza w recenzji *Palacu* Wiesława Myślińskiego: „Możliwości takiej [opisu perspektywy *homo novus*, człowieka z awansu] nie stoi na przeszkodzie, ponieważ sprzyja temu poetyka *Palacu*, w którym doświadczenie rzeczywiste jest zastąpione doświadczeniem przez wyobraźnię i myśl. Dzięki swobodom, które taka poetyka umożliwia, »człowiek nowy« może bez trudu przekroczyć tę granicę, którą określa epitet i sugerowana nim rodzajowość” [ZN, s. 249, wyróżnienie – TP].

¹²⁶ Tu z kolei przykład negatywnego sądu Berezy: „Po swoim największym sukcesie pisarskim [opowiadaniu *Samotność długodystansowca*] poddał się [Alan] Sillitoe wyczerpanej pracy nad własną edukacją intelektualną, przede wszystkim światopoglądową i literacką. Tak należało zrobić, chociaż jest wątpliwe, czy należało jednocześnie robić bezpośredni użytek literacki z rezultatów tej edukacji. One powinny zostać najpierw przetrawione i podporządkowane sobie samemu.” [PzL, s. 299, wyróżnienie – TP].

¹²⁷ Jak na przykład w recenzji *Utopii* Leszka Bakuley, w której już sam tytuł (*Zgrzebnosc*) na to wskazuje: „Dla odróżnienia od literackiej tradycji wielkich utopii filozoficznych ma to być w utworze Leszka Bakuley filozofowanie zgrzebne i jakby całkiem amatorskie.” [O, s. 48]. Metoda myślenia Bakuley zyskuje jednoznaczną aprobatę krytyka: „Ta zgrzebność chroni autora przed literacką repetycją tradycyjnej retoryki utopii społecznych i ma wdzięk intelektualnej charakterystyczności prowincjonalnej, nauczycielskiej i czysto indywidualnie Bakułowej.” [O, s. 48].

¹²⁸ W swej recenzji *Doktora Faustusa* Bereza nie krył się z negatywnym stosunkiem do tego rodzaju dyskursywności: „[...] obca mi jest niemiecka przemądrzałość tego arcydzieła. Przemądrzałością niemiecką nazywam nigdy nie wyczerpaną u Niemców zdolność akademickiego filozofowania na każdy temat. [...] U nich niczego nie nazywa się po imieniu prostym ludzkim językiem, bo na wszystko są filozoficzne terminy, pojęcia, kategorie, więcej, różne systemy terminów, pojęć, kategorii.” [DzLPO, s. 68].

krakowianina jest [Maciąg] najzupełniej przekonany, że prawdziwy pisarz wymyśla literaturę, zmieniając co najwyżej miejsce przy biurku na miejsce w bibliotece uniwersyteckiej.” [SC, s. 317]. Niemniej, pomimo odmienności wizji literatury, Bereza nie podważa poszczególnych wyborów aksjologicznych Maciąga, a jedynie zgłasza swoje odrębne zdanie, wynikające raczej z różnic zachodzących na poziomie aksjologii literackich, ponieważ wydaje się, że ich systemy wartości metakrytycznych, dotyczących tego, jak uprawiać samą krytykę literacką są w wielu istotnych punktach zgodne.

2.2 Krytyka jako „kontakt dwóch duchowości”

W poprzednim podrozdziale naświetliłem kilka wybranych aksjologicznych miejsc wspólnych oraz różnic w warsztatach krytyków. Nie wyczerpuje to oczywiście zbioru wartości krytycznoliterackich, które odnajdziemy w pismach Henryka Berezy. Dlatego w dalszej części niniejszej pracy przejdę już do niepodnoszonych w analizach *Pochwały Maciąga* i *Tęsknoty za wartą/Generalizowania* właściwości uprawiania tej swoistej dziedziny literatury¹²⁹. Wcześniej mowa była przede wszystkim o przykazaniach dotyczących postawy etyczno-poznawczej krytyka. Wyróżnione miejsce pośród wartości zajmowały czytelnicza rzetelność, odpowiedzialność za własne słowa, poważne traktowanie zawodu krytyka. Z kolei w ramach antyprzykładu – deskrypcji pozytywnej wartości w odniesieniu do jej przeciwności¹³⁰ – wyróżniony został pewien przejaw podejścia krytyka do pisarza. Przypomnijmy, że Bereza w kontrze do Błońskiego preferował prymarnie indywidualizującą lekcję dzieł autora, żeby ewentualnie później rzutować swoje wnioski z czytania na szerszy plan. Szukać powiązań z innymi twórcami. Nie rozpatrywał pisarza przede wszystkim jako reprezentanta pokolenia czy kolektywu¹³¹.

W tym miejscu chciałbym uzupełnić rozważania nad wartościami dotyczącymi uprawiania krytyki literackiej o kwestię tego, w jaki sposób Bereza konceptualizował trójczłonową relację: pisarz – tekst – krytyk. W niniejszym podrozdziale postaram się

¹²⁹ Można by nawet powiedzieć: właściwości uprawiania tej dziedziny literatury pięknej, bowiem „[Bereza] zawsze był zdania, że krytyka nie różni się niczym od literatury pięknej.”, M. Rabizo-Birek, *Portret krytyka*, [przedmowa do:] H. Bereza, *Alfabetyczność. Teksty o literaturze i życiu*, Warszawa 2018, s. 9.

¹³⁰ W myśl zasady, iż „na wartości nie ma lekarstwa – poza innymi wartościami.”, A.U. Sommer, dz. cyt., s. 65.

¹³¹ „[...] Bereza jest przeciw stadnym uogólnieniom, łączeniom pisarzy w pęczki [...]”, K. Nowicki, *O Henryku Berezie. Z okazji siedemdziesięciolecia urodzin*, „Regiony” 1996, nr 4.

zrekonstruować dodatnio waloryzowany przez krytyka model sytuacji komunikacyjnej. Umożliwi to, jak sądzę, zrozumienie roli i powinności zawodowego czytelnika, którymi kierował się autor *Sztuki czytania*.

Bereza w swojej koncepcji literatury dokonuje przede wszystkim pozornego¹³² ubezpośrednienia kontaktu pomiędzy jej nadawcą i odbiorcą. Czytając jego sfragmentaryzowane i rozproszone po recenzjach oraz szkicach uwagi teoretyczne, możemy odnieść wrażenie, że materialny aspekt tekstu w jego myśli zostaje niemalże unieważniony. Materialność albo całkowicie wyparowuje, albo przynajmniej schodzi na dalszy plan ontologiczny i aksjologiczny. Uwagę Berezy zaprzęta raczej duchowy ekwiwalent taktylnego tekstu w postaci zabsolutyzowanej podmiotowości pisarza. Jak czytamy w szkicu *Krytyka*:

Dla uproszczenia wolno byłoby – może – przyjąć, że dzieło sztuki jest sztuczną i niezależną istnieniowo formą funkcjonowania osobowej (indywidualny twórca) i ponadosobowej (cały świat lub cała rzeczywistość) podmiotowości.

Takie założenie – jeśli je przyjąć, a jest ono lepsze od innych – przekształca relację między krytykiem i dziełem z relacji podmiot – przedmiot w relację podmiot – podmiot. [P, s. 31]

W takim ujęciu dzieło, owszem, autonomizuje się, ale głównie z uwagi na to, do czego odsyła. Nie jest znakiem autotelicznym, a prędyj „antropowskazem”¹³³. Usamodzielnia się ze względu na pewną homologiczność w stosunku do pisarza i jego systemu wartości. Zatem, jak twierdzi Bereza, jest niezależne istnieniowo od swojego twórcy, ale zauważmy, że nie znaczy to, że jest autonomiczne pod względem genetycznym ani sprawczym. Nie powstało i nie rozwinęło się samo z siebie¹³⁴. To autor nadał mu ostateczny kształt, a podstawową funkcją dzieła jest odnoszenie się z powrotem do twórcy. Bereza przydaje zatem podmiotowości dziełom literackim warunkowo. Ze względu na to, iż dostrzega tę jakość w pisarzach, którzy dopiero wtórnie przenoszą ją na wytwory swojego rzemiosła¹³⁵. Może stąd bierze się u Berezy podkreślany przez

¹³² Dlaczego pozornego uzasadnię nieco dalej.

¹³³ „[...] antropowskaz będzie przykładem przedmiotu zredukowanego do roli ludzkiego świadka [...]” Zob. A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021, s. 21.

¹³⁴ Roman Ingarden wyróżnił w *Sporze o istnienie świata* cztery antynomie pomiędzy momentami bytowymi: „1) bytowa autonomia (samoistność) – bytowa heteronomia (niesamoistność), 2) bytowa pierwotność – bytowa pochodność, 3) bytowa samodzielność – bytowa niesamodzielność, 4) bytowa niezależność – bytowa zależność.”, zob. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, *Ontologia egzystencjalna*, wyd. 3, przyg. i przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1987, s. 83–84. Filozof jednocześnie podkreślał, iż nie zachodzi pomiędzy nimi logiczna sprzeczność (tamże).

¹³⁵ Założenie to jest zbieżne z podstawowym pryncypium krytyki personalistycznej w ujęciu Tymona Terleckiego. Jak pisze Joanna Winnicka-Gburek: „Krytykę personalistyczną można wyprowadzić z prostego i raczej niespornego założenia: każdy akt twórczy jest aktem osobistym, każde dzieło jest znakiem

Rocha Sulimę „szacunek dla tekstu, traktowanego jako zapis osobowości, ogniwo losów pisarza”¹³⁶.

Jeśli krytykowi zależy najbardziej na zbliżeniu się do Innego¹³⁷ i jego poznaniu¹³⁸, rodzi się pytanie, do czego w ogóle potrzebuje on literatury, tej sztucznej formy funkcjonowania podmiotowości? W tym miejscu wyjaśnić trzeba, na czym polega wspomniana pozorność ubezwzględnienia kontaktu poprzez literaturę. Otóż z pism Berezy możemy wywieść jego autorską i oryginalną koncepcję spotkania z Innym, zasadniczo odmienną od dialogiki Levinasowskiej. Krytyk twierdzi, że „relacj[a] człowiek – człowiek oznacza niesłuchanie rzadko relację podmiot – podmiot. W rzeczywistości jest to w stosunkach między ludźmi relacja tak trudna, że staje się ona w powszedniości prawie niemożliwa, prawie nieosiągalna.” [P, s. 31]. Poza kręgiem oddziaływania literatury ludzie na ogół nie pozostają w relacjach partnerskich, tylko albo wzajemnie się uprzedmiotawiają, albo dobrowolnie zrzekają się swojej podmiotowości na rzecz Innego. Wbrew temu, co moglibyśmy sądzić, krytyk nie ubolewa jednak wcale nad tym stanem rzeczy. Wręcz przeciwnie, jest to być może najlepsza z możliwych rzeczywistości społecznych, ponieważ wyeliminowanie przymusu bezpośredniej i otwartej konfrontacji może zagwarantować względne bezpieczeństwo i ład¹³⁹.

W tym nieco pesymistycznym, acz trzeźwym poglądzie na ludzką naturę pozostaje jednak miejsce na wydzielenie w przestrzeni społecznej enklawy dla – wedle uznania – literackiej gry albo literackiego *sacrum*¹⁴⁰. Chodzi oczywiście o pole oddziaływania sztuki, bowiem, jak chce Bereza: „Relacja podmiot – podmiot spełnia się twarzą w twarz częściej poprzez sztukę niż w bezpośrednim doświadczeniu.” [P, s. 31].

danym przez osobę ludzką i utrwalonym w jakimś materiale.”, zob. J. Winnicka-Gburek, *Znaczenie personalistycznej krytyki artystycznej w poszukiwaniu sensu sztuki*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 2, s. 168.

¹³⁶ R. Sulima, *Krytyka heroiczna*, „Regiony” 1979, nr 1, s. 56.

¹³⁷ Mam tu na myśli Innego w rozumieniu Emmanuela Levinasa, czyli kogoś absolutnie odmiennego od „ja” Berezy: „relacja Ja-Ty polega na postawieniu się przed istotą z zewnątrz, to znaczy istotą kompletnie inną i na rozpoznaniu jej jako innej”, zob. E. Levinas, *Imiona własne*, przeł. J. Margański, Warszawa 2000, s. 26.

¹³⁸ Magdalena Rabizo-Birek pisze nawet, że jego recenzje, mimo iż upubliczniane, miały tak naprawdę charakter *quasi*-korespondencji prywatnej: „Odnoszę także wrażenie, że owe teksty, mimo pozorów mówienia w trzeciej osobie, mają jednego tylko adresata – osobę autora.”, M. Rabizo-Birek, *Romans z autorem*, „Regiony” 1997, nr 3, s. 131.

¹³⁹ „Jest możliwe, że tylko dzięki temu możemy z sobą na co dzień obcować, nie zabijając się i nie umierając ze strachu.” [P, s. 31].

¹⁴⁰ Jak pisze Johan Huizinga: „Spośród formalnych cech zabawy najważniejszą było przestrzenne wyodrębnienie czynności ze sfery potocznego życia. Pewna zamknięta przestrzeń zostaje oddzielona w sposób materialny lub idealny, odgradzona od codziennego otoczenia. Tam, wewnątrz, toczy się zabawa, tam obowiązują jej reguły. Odgródzenie uświęconego miejsca jest także pierwszą cechą charakterystyczną wszelkiej czynności sakralnej.” J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007, s. 38-39.

To miejsce radykalnego rozejścia się filozofii Levinasa i poglądów Berezy na temat warunków spotkania z Innym. Ten pierwszy pisze w *Istniejącym i istnieniu*, iż

zbiorowość, jaką tworzą „ja” i „ty” [...] nie zakłada uczestnictwa jakiegoś trzeciego członu – pośredniczącej osoby, prawdy, dogmatu, dzieła, zawodu, interesu, wspólnego zamieszkiwania, posiłku – to znaczy nie jest ona wspólnotą. Jest budzącą grozę relacją twarzą w twarz, w której nie ma żadnego pośrednika, żadnej mediacji.¹⁴¹

Tymczasem Bereza godzi się na wspomnianą konieczną dozę powierzchowności i rezerwy w kontaktach twarzą w twarz, a także idącą za nią niedostępność poznawczą uprzedmiotawianych podmiotów, zaś literatura jest wydzieloną z tego powszechnego porządku sferą wprost sakralną, ponieważ wyłącznie owo medium pozwala na ubezwzględnienie kontaktu z Innym.

W szkicu o wiele mówiącym w tym kontekście tytule *Pryncypium. Łaska* Bereza stawia sztukę na piedestale z uwagi na jej usensawiającą, a niekiedy wręcz usprawiedliwiającą życie ludzkie dyspozycję: „Alibi, jakie otrzymujemy w sztuce i poprzez nią, jest przejawem łaski, jakiej nam udziela Opatrzność, którą sami dla siebie stwarzamy, którą stwarza – niejako przez wymuszenie – rozpacz istnienia.” [P, s. 48]. Uchwycony został tu przez krytyka moment inicjacyjny egzystencji pisarza. Moment ten oznacza bycie obdarzonym, a niekiedy również przeklętym przez łaskę sztuki słowa¹⁴². Każdy traktujący poważnie swoje piarstwo artysta wcielony zostaje w tym dobrowolnym akcie do wspólnoty obdarzonych/przeklętych: „Uprawianie sztuki nie stwarza żadnej rzeczywistej i istotnej wspólnoty środowiskowej. Najwyższa szansa sztuki to szansa prawdziwej wspólnoty z wszystkimi, którym ta sztuka jest potrzebna.” [PP, s. 117].

Wspólnota ta ma zatem charakter inkluzywny i egalitarny, ale jej *conditio sine qua non* jest zdobycie się uczestników na odwagę możliwie daleko posuniętej autodemaskacji. Bereza w jednym z nieopublikowanych za swojego życia tekstów znalezionych i przepisanych z maszynopisu przez Pawła Orła z wielką atencją pochyla się nad zapiskami Stanisława Piętaka z marca 1957 roku. Zacytujmy je *in extenso*, ponieważ wyznaczają one jakby pozytywne maksimum dążeń uczestnika tak pojmowanej wspólnoty, są przejmującym wyznaniem twórczej wiary, pod którym Bereza mógłby się z pewnością podpisać:

¹⁴¹ E. Levinas, *Istniejący i Istnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 154, wyróżnienie – TP.

¹⁴² „Literatura, choć jest łaską dla wszystkich, którzy świadomie lub nieświadomie poprzez nią doświadczają sensu, dla niektórych, którzy znajdują się całkowicie w jej władzy, bywa łaską i przekleństwem jednocześnie.”, [P, s. 48-49.]

Tworzenie dla układania pięknych, lotnych jak powietrze zdań. Dla dziwienia się z samej gry słów – jakże to mało i jak nie dla mnie. Bo ja nigdy nie byłem poetą formy, lecz rewelatorem życia duchowego.

Wzruszenie, przeżycie musi bić, i to wyraźnie, natarczywie w skorupie słowa – wtedy tylko mój wiersz coś daje, coś znaczy.

Muszę dać z siebie wszystko, muszę sięgnąć, jak kiedyś, w początkach, do nieskorygowanej wyobraźni, do obszarów przeżyć, których nikt nie dotknął.

Z następnym tomem poezji trzeba poczekać – to musi być już to najważniejsze, to, co mnie wywyższy albo strąci w nicość. [A, s. 542]

Najwartościowsza dla Berezy literatura wiązała się z podjęciem skrajnego ryzyka. Ryzyko to polegało na groźbie bycia niezrozumianym¹⁴³ lub, w skrajnych, choć nierzadkich przecież przypadkach, w ogóle niewysłuchanym¹⁴⁴, mimo podjęcia trudu obnażenia się przed Innym. Przypomnijmy krytycznoliterackie *credo* Berezy zamykające szkic *Pisanie*: „Każdy, kto odnajdzie swoją twarz prawdy, stanie się potrzebny innym. Amen.” [P, s. 51]. Właśnie na byciu potrzebnym drugiemu człowiekowi oraz łasce świadomości tragicznej opierała się literacka wspólnota cierpienia.¹⁴⁵ Obdarzeni łaską/niełaską pisarze mogą stworzyć egzystencjalne alibi nie tylko dla siebie, lecz także dla wszystkich, którzy z własnej woli zechcą ich przeczytać i znajdą w ich twórczości jakąś formę oparcia, choćby paliatywną. Bereza odnalazł wielu takich pisarzy, sam podaje jako przykład pisarstwo Olava Duuna:

Czyż Olav Duun, który zmarł przed samą wojną, mógł wiedzieć, że stanie się dla kogoś takiego jak ja bardziej życiodajny niż chleb i wino tylko dlatego, że na skutek okoliczności stał się tym jedynym pisarzem, którego chciałem i mogłem czytać w stanie rozpaczy. [P, s. 50]

Szukanie duchowego pokrewieństwa z Innym było jednym z głównych motorów całowyciowego, „katorżniczego” czytania autora *Pryncypiów*, ale w równej mierze także lepszemu lekturowej wspólnoty, na której istnienie się powoływał. Nie byłoby jednak tej wspólnoty, gdyby nie konieczne pośrednictwo tekstu. Przewrotnie pośrednictwo to okazuje się najwyższą formą bezpośredniości, ponieważ:

¹⁴³ Jak twierdził Bereza: „Zrozumienie niektórych osiągnięć twórczych bywa niekiedy trudniejsze i rzadsze niż one same.” [A, s. 659]

¹⁴⁴ Jedną z podstawowych motywacji uprawiania krytyki przez Berezę była właśnie chęć udzielenia literackiego głosu niewysłuchanym, którzy do głosu nie byli dopuszczeni, ponieważ nie wpisywali się w doraźne potrzeby rynku wydawniczego: „Dziesiątki maszynopisów, które leżą lub krążą, dyskwalifikuje się za sprawą odmienności od tego, co biurokracja wydawnicza przyzwyczaiła się lubić lub cenić”. [A, s. 593].

¹⁴⁵ Bereza przyznawał, że jego rozumienie człowieka i świata jest u podstaw tragiczne, że „człowiek może nie czuć tego tragizmu istnienia właściwie wyłącznie wtedy, gdy jest głupi. Jeśli nie jest głupi, jeśli ma wrażliwość, ma wyobraźnię, to tragizm musi być fundamentem jego stosunku do świata [...]”, [KHBM, s. 152]. Poza tym w recenzji *Dziennika błazna* Henryka Janickiego pisał: „Dla nosiciela świadomości tragicznej wspólnota w cierpieniu jest ostatnią i jedynie niezawodną ludzką wspólnotą” [O, s. 107].

Poznanie przez sztukę jest nie tylko bardziej bezpieczne od jakiegokolwiek innego, ono jest – za jej tajemniczą sprawą – bardziej naoczne i bardziej dostępne niż poznanie bez jej pośrednictwa. [P, s. 33]

Warunkiem urzeczywistnienia się tej bezpośredniości jest to, co najbardziej ryzykowne – radykalne odsłonięcie się przed innymi, które dotyczy także krytyka¹⁴⁶:

Prawom, dzięki którym niedostępność poznawcza staje się dostępna, podlega każdy podmiot twórczy (a więc i krytyk).

Decydując się na działanie wystawia na widok całego siebie i wszystko, co jego jest, ujawnia nie tylko swoją duchową potencję, ale i wszystkie jej mankamenty, wymierza sam sobie niepodważalną sprawiedliwość. [P, s. 34]

Zatem, jak widzimy, w czytaniu dostrzegał Bereza szczególną formą duchowego kontaktu z drugim człowiekiem. Kontaktu, który – wbrew temu, co pisał Levinas¹⁴⁷ – bez pośrednictwa sztuki, w tym przypadku literatury, nie mógł w pełni się urzeczywistnić, ponieważ paradoksalnie tylko poprzez obcowanie z tą sztuczną, (*quasi*-)niezależną i przedmiotową formą funkcjonowania podmiotowości możemy mówić choćby o szansie bezpośredniego spotkania dwóch podmiotów. Takiego spotkania, w którym nie dojdzie do wzajemnych uprzedmiotowień ani dobrowolnego poddania się żadnego z podmiotów temu drugiemu.

Deskrypcji wartości szczegółowych realizujących się (bądź nie) w dziełach poświęcę rozdział następny, zaś tu chciałbym jedynie podkreślić obserwację, iż w kręgu wartości dotyczących nie tyle samej literatury, co pisarstwa znajdującego się o jeden rząd wyżej w skali intencjonalności¹⁴⁸ (pisarstwa o pisarstwie), jakim jest w pewnym sensie

¹⁴⁶ Wskazuje na to Rabizo-Birek w cytowanej już trafnej recenzji *Obrotów*: „Poza wszystkim można czytać *Obroty* także obok literatury, jako osobliwe i dramatyczne świadectwo życia tego, kto się sztuce słowa oddał i poświęcił bez reszty. Tego, czyje wzloty i upadki, sny, marzenia, skryte myśli, prywatne listy są od lat poddane weryfikacji bezlitosnego drukowanego słowa i zdane na łaskę i niełaskę czytelników. Tego, który doradzając »swoim« autorom odwagę i absolutną szczerłość w pisaniu sam odważył się publicznie odsłonić i to aż po śmieszność (co przecież najtrudniejsze)”. M. Rabizo-Birek, dz. cyt., s. 132-133, wyróżnienie – TP. Warto dodać, że podobnie o krytyce w sensie ogólnym pisze Roland Barthes: „Każda krytyka winna w swoją wypowiedź (*discours*) – choćby w najbardziej zakamuflowany i wstydlivy sposób – włączyć wypowiedź *implicite* o sobie; każda krytyka jest krytyką utworu i krytyką samej siebie. Nawiązując do powiedzenia Claudela, jest to poznanie (*connaissance*) drugiego i współ-wydanie na świat (*co-naissance*) siebie.” Zob. R. Barthes, *Czym jest krytyka*, przeł. J. Lalewicz [w:] *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, przeł. W. Błońska i in., Warszawa 1970, s. 284-285, wyróżnienie autora.

¹⁴⁷ W *Rzeczywistości i jej cieniu*, najważniejszym tekście Levinasa dotyczącym estetyki, filozof „przedstawia sztukę, w tym także literaturę, jako istniejące poza życiem, a więc jako takie, które nie pozwalają ukonstytuować się podmiotowości w oparciu o to, co jest dla niej istotowe, a więc relację z innym”, M. Murawska, *Sztuka i jej cień. Sztuka w ujęciu Emmanuela Levinasa w kontekście zwrotu estetycznego w fenomenologii francuskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2022, t. 47, s. 24.

¹⁴⁸ Mam na myśli intencjonalność w rozumieniu teorii Johna Searle’a: „definiuje [on] intencjonalność jako »tę własność wielu stanów i zdarzeń umysłowych, dzięki której są one skierowane na lub są o obiektach i sprawach w świecie«”, P. Bankiewicz, *Johna Searle’a opis intencjonalności pragnień*, „Studia

krytyka, Bereza absolutyzował podmiotowość pisarza. Gdybyśmy mieli opisać tę wartość znowu przez odniesienie do jej antywartości metakrytycznej, zaproponowałbym następującą definicję apofatyczną: podmiotowość w nastawieniu krytyka do tekstów jest przeciwieństwem przedmiotowości i to dotyczącej zarówno tekstu, jak i jego twórcy. Jest to więc przeciwieństwo rozpatrywania tekstu-przedmiotu jako płodu autora-przedmiotu.

Powyższe założenie jest istotne z uwagi na to, iż otwiera Berezie drogę do tak cenionej przez niego możliwości identyfikacji z podmiotem. Autor *Takiego układu* zdradza, na czym miałyby takie utożsamienie polegać jakby mimochodem podczas omawiania *Wniebowstąpienia* Tadeusza Konwickiego. Uczynimy z poniższego fragmentu punkt wyjścia:

Jeśli odrzucić rzeczy nieistotne, wszelki kontakt z dziełem sztuki jest możliwy wtedy, jeśli możliwe jest przeżycie wyobraźniowej identyfikacji własnego doświadczenia z utrwalonym w dziele sztuki w taki czy inny sposób doświadczeniem ludzkim, jeśli – inaczej mówiąc – stając się dzięki przeżyciu estetycznemu kimś innym, potrafimy nie przestać być sobą. Poza przeżyciem tego typu identyfikacji nie istnieje żaden kontakt ze sztuką. Na szczęście nasze możliwości wyobraźniowych przeżyć identyfikacyjnych są olbrzymie. [TU, s. 237]

Możliwość identyfikacji z przeżyciami przedmiotu nie wchodziłaby w grę z dość prozaicznych względów. Z uwagi na zasadniczą odmiennność i nieprzystawalność ludzkiego doświadczenia do egzystencji – o ile w ogóle może być o czymś takim mowa – obiektralnej¹⁴⁹. Z kolei jeśli chodzi o ludzi-podmioty, to według Berezę potencjał identyfikacyjny wydaje się być nieograniczony. Jedynym warunkiem jego zaistnienia jest

Philosophiae Christianae” 2009, nr 45, s. 156. Cyt. za J.R. Searle, *Intentionality, An essay in the philosophy of mind*, Cambridge 1985, s. 1. Zatem jeśli, jak chce Bereza, powieść Bernarda Sztajnera *Ulica Wilcza* „jest powieścią o ocaleniu przez wyobraźnię” [TU, s. 245] i to jest jej intencjonalnością, recenzja Berezę jest tekstem o powieści o ocaleniu przez wyobraźnię. Recenzja zyskuje intencjonalność wyższego rzędu.

¹⁴⁹ Choć i to próbuje się czynić w filozofii. Jednym z rozwiązań, które daje podobne efekty, co upodmiotowienie, choć zwróconym jakby w przeciwnym kierunku, jest uznanie wszystkich podmiotów za przedmioty, które postuluje ontologia zwrócona ku przedmiotom. Z zastrzeżeniem jednak, że w teorii tej bycie uznanym za obiekt nie znaczy wcale uprzedmiotowienia. W ramach założeń tej koncepcji żaden podmiot nie jest centralnym, wyjątkowym bytem, który usprawiedliwiałby istnienie innych. Zaś wszystkie podmioty uznane zostają za realnie istniejące przedmioty o różnym stopniu sprawczości, różnych formach bycia. Przedmioty te tworzą demokrację obiektów. Zob. L. Bryant, *Democracy of Objects*, Ann Arbor 2011, s. 19. Co ciekawe teorie ontologii zwróconej ku przedmiotom oraz realizmu spekulatywnego nie stoją w sprzeczności z opisywaną tutaj lekturą pojmowaną jako spotkanie dwóch podmiotów, do którego dochodzi za koniecznym pośrednictwem przedmiotu (dzieła sztuki literackiej). Realisci spekulatywni utrzymują bowiem, że estetyka opiera się na przyczynowości zastępczej. Sztuka pomaga kontaktować się ze sobą na przykład dwóm przedmiotom na odległość za pośrednictwem trzeciego – przedmiotu zmysłowego (dzieła sztuki). Niemal wszystkie nasze interakcje są relacjami na odległość, czyli zawsze zapośredniczonymi, T. Morton, *Realist Magic. Objects, Ontology, Causality*, Ann Arbor 2013, s. 20. Zob. również na ten temat: G. Harman, *O przyczynowości zastępczej*, przeł. M. Rychter, „Kronos” 2012, nr 1; tenże, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, London 2017; tenże, *Speculative Realism: An Introduction*, Cambridge 2018. Por. z polskim opracowaniem: A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.

dobra wola odbiorcy oraz – ponownie akcentowana – symetria zasadzająca się na równouprawnieniu. Równouprawnienie polega tu z jednej strony na nieuprzedmiotawianiu nadawcy, zaś z drugiej – na konieczności zachowania również własnej podmiotowości („nie przestać być sobą”). Bereza był niechętny wszelkim redukcjonizmom, katalogowaniu kryteriów wartościowania w swojej krytyce. Z tego względu kryterium naczelnym i niezmiennym czynił własną nieredukowalną podmiotowość, która generowała podczas każdej identyfikacji kryteria „przygodne”:

Nie mam kryteriów w formie katalogu, nie umiałbym wymienić takiego zbioru zasad. Myślę, że kryterium jestem ja jako osobowość intelektualna, jako wrażliwość, jako wyobraźnia, jako doświadczenie literatury. Siebie zderzam z ukrytą w tekście osobowością intelektualną autora, z tego zderzenia dopiero wynikają możliwości rozpoznawcze i możliwości wartościowania. [KHBM, s. 162]

Wróćmy tymczasem do cytatu z recenzji *Wniebowstąpienia*. Poza wszystkim wypowiedź ta sytuuje również styl lekturowy Berezy bardzo blisko programu krytyki identyfikującej się. Georges Poulet mówi wprost: „Nie ma prawdziwej krytyki bez spotkania dwóch świadomości.”¹⁵⁰. Poza tym podkreśla niezwykle ważną w tej identyfikacji rolę pośrednictwa dzieła sztuki¹⁵¹ oraz szczególną dozę autentyczności, które to pośrednictwo gwarantuje¹⁵².

Słowa przytaczane powyżej zostały wygłoszone w 1966 roku podczas paryskiego odczytu Pouleta na temat najnowszych tendencji w krytyce. Belgijski krytyk i historyk literatury wskazał przy okazji na jeszcze dwie inne istotne metody krytycznoliterackiego działania. Pierwsza dotyczyła krytyki identyfikującej się, druga – tematycznej. Najpierw je wymienię, a później wyjaśnię, do czego będą potrzebne. W tej pierwszej celem wysiłków intelektualnych krytyka literackiego powinno być poznawcze uchwycenie świadomości drugiego człowieka. W jaki sposób ma to zrobić krytyk? Poulet podpowiada: „Analiza krytyczna powinna zawsze szukać jądra psychicznej jedności. Toteż jedynym jej zadaniem nie jest zbieżność z mnogością ruchów niezorganizowanych, lecz odnalezienie, przez powtarzanie tych ruchów, głębokiej przyczyny, która sprawia, że trzymają się razem.”¹⁵³. Drugą autor referatu podpatruje u Marcela Prousta, który

¹⁵⁰ G. Poulet, *Krytyka identyfikująca się*, przeł. J. Zbierska-Mościcka, [w:] *Szkola Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak i in., przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 158.

¹⁵¹ „Wszystkie sztuki zapraszają do utożsamiania się z człowiekiem, który poprzednio utożsamiał się z przedmiotem przez niego wyrażonym”, tamże, s. 166.

¹⁵² Tamże, s. 167.

¹⁵³ Tamże, s. 164.

zapisuje w swym eseju stanowiącym przedmowę do jednego z dzieł Ruskina następujące słowa:

Jeżeli w tym szkicu cytowałem tyle fragmentów z innych niż *Bible d'Amiens* książek Ruskina, oto powód. Przeczytać tylko jedno dzieło danego autora, to mieć z nim tylko jedno spotkanie. Rozmawiając z jakąś osobą jeden raz, można zauważyć w niej pewne szczególne cechy. Ale jedynie wtedy, gdy te cechy powtórzą się w rozmaitych okolicznościach, można uznać je za charakterystyczne i istotne.¹⁵⁴

Otóż krytyka Berezy również była zorientowana przede wszystkim na poznanie drugiego człowieka poprzez jego dzieło, a dopiero wtórnie na jego wartościowanie, co ujawniało się w dążeniu autora *Związków naturalnych* do uchwycenia esencji komentowanego utworu w możliwie lapidarnej formie. Esencja ta wyraźnie korelowała z obsesjami twórczymi pisarza, które przypominać mogą wspomniane „jądro psychiczne” jego osobowości. Zazwyczaj uchwycenie tej esencji nie było jednak możliwe, gdyby odczytywać dane dzieło w izolacji od całokształtu pisarstwa albo gdy tekst ów stanowił debiut¹⁵⁵, dlatego Bereza starał się rozpatrywać każdy utwór w odniesieniu do całego *continuum* twórczego. Te dwie istotne właściwości krytyki Berezy: dążenie do wydobywania esencji z dzieła oraz rozpatrywania tego ostatniego na planie całego kompleksu utworów autora opiszę w dwóch kolejnych podrozdziałach.

2.3 Esencja dzieła i *modus operandi* pisarza

Przez całe życie pisałem recenzje, dbając, żeby były recenzjami i jednocześnie czymś zupełnie innym, żeby były nierecenzjami.

Zdarzają się czytelnicy, którzy nierecenzyjność moich tekstów odkryli, rozumieją ją i czasem – odważę się na to słowo – kochają [A, s. 656]

W powyższym fragmencie przemówienia Berezy wygłoszonego przy okazji ukazania się *Pryncypiów* krytyk przyznaje się być może do programowej premedytacji w umieszczaniu w swych tekstach jakiegoś naddatku niekoniecznie kojarzonego jego zdaniem z gatunkiem recenzji. Jednak o nierecenzyjności wypowiedzi Berezy świadczyć mogłyby równie dobrze pewne gatunkowe niedostatki, wielorakie świadectwa wymijania tego, co uznalibyśmy za cechy swoiste krytyki literackiej. Niedoborów tych

¹⁵⁴ Tamże, s. 167.

¹⁵⁵ Jak pisze Bereza w szkicu *Powieść. Opowiadanie. Reportaż*: „Debiuty właściwie w przeważającej liczbie są takie, że wystarczającą doraźnie sprawiedliwość oddaje im opis bibliograficzny. Mogą one znaczyć to czy owo w wypadku kontynuacji pisarstwa przez ich autorów, same w sobie nie upoważniają jednak do żadnych jako tako miarodajnych opinii krytycznych. Próby literackie, nieśmiałe manifestacje uzdolnień literackich, zapis jakiegoś doświadczenia, pierwsze oznaki jakiegoś określonego gustu.” [A, s. 262]. Pierwodruk tekstu w „Roczniku Literackim”, 1962 r.

nie musimy jednak oceniać jednoznacznie *in minus*. Te odrębności składające się na kod kierowany do wtajemniczonych czytelników wydawały się zresztą szczególnie cenne samemu Berezie.

Zacznijmy od rozpatrzenia definicji recenzji Michała Głowińskiego:

Recenzja przybiera różne formy: od suchej, parozdaniowej informacji o danym wydarzeniu kulturalnym do swobodnego felietonu. Charakter recenzji zależy od miejsca publikacji; w prasie codziennej recenzje mają zazwyczaj zadanie przede wszystkim informacyjne, w pismach literackich stanowić mogą wielostronne omówienie dzieła, mają niekiedy charakter polemiczny, zbliżają się też do eseju.¹⁵⁶

Suchą dziennikarską sprawozdawczość w przypadku Berezy możemy od razu odrzucić z uwagi na wyrazisty styl krytyka, osobisty i emocjonalny ton jego wypowiedzi, niestronienie od potocyzmów, ale również z powodu anachronicznej objętości tych tekstów, które nierzadko układały się jakby w „recenzje w odcinkach”, ponieważ omówienia kolejnych utworów danego pisarza były ściśle ze sobą powiązane¹⁵⁷.

W ogóle o wpisywaniu się w podstawowe wyznaczniki gatunkowe recenzji trudno w przypadku tekstów Berezy mówić. Wypowiedzi tego gatunku mają przede wszystkim powiadomić czytelnika o ukazaniu się książki, dać mu jakiejś wyobrażenie o jej zawartości (w ramach pobieżnego streszczenia) i przekonać lub zniechęcić do zakupu (dzięki kompetencji oceniającej)¹⁵⁸. Zaś w przypadku rubryki *Czytane w maszynopisie* w „Twórczości” omawiano książki, które jeszcze się nie ukazały, w dodatku wcale nie było pewne, że w ogóle będzie można je nabyć, ani jaki będzie ich ostateczny kształt, bowiem krytyk nie szczędził pisarzom bardzo konkretnych porad redakcyjnych, które często wiązałyby się z dość znaczną ingerencją w kształt dzieła. Spójrzmy na przykład na pomieszczoną w recenzji *Dialogu* Bogusława Jasińskiego wiadomość do autora:

Tę budowaną konsekwentnie [w utworze] sytuację egzystencjalną i komunikacyjną uogólniają filozoficznie *Poemat o dialogu* (na początku) i *Poemat o istnieniu* (na końcu).

¹⁵⁶ M. Głowiński, *Recenzja* [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław—Warszawa—Kraków 1988, s. 464.

¹⁵⁷ To zbliżałoby format recenzji Berezy do krytyki XIX-wiecznej. Jak pisze Paweł Matoga: „Daje się zaobserwować, że w drugiej połowie XIX wieku recenzje są stosunkowo długie – często mieszczą się na dwóch stronach w odcinkach, co obrazują choćby poszczególne numery »Kłosów« z 1874 roku, »Niwy« z 1873 roku czy też »Ruchu Literackiego« z 1875 roku.” P. Matoga, *Od czego zależy charakter recenzji? Analiza funkcjonowania gatunku w czasopiśmie XIX i XX wieku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 17, s. 137.

¹⁵⁸ „Zdefiniowanie recenzji z reguły nie przysparza większych kłopotów. Za wyznaczniki gatunkowe uznaje się występowanie w tekście trzech głównych segmentów: informacyjnego, streszczającego i oceniającego. Przy czym najważniejszy zdaje się element oceniający.” M. Pietrzak, *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 2014, t. 60, s. 252, wyróżnienie – TP.

W obydwu przypadkach radziłbym autorowi zastąpienie słowa „poemat” słowem „traktat” lub, jeszcze lepiej, słowem „repetycja”. Radziłbym także zastąpienie zapisu wierszowego tych tekstów zapisem zwykłym, nie zaszkodziłoby to ich podniosłości i rytmiczności, uchroniłoby je natomiast od istotniejszych pretensji i posądzeń. [O, s. 236]

Dodajmy istotną informację kontekstową: *Dialog* się ostatecznie nie ukazał, więc lektura jego recenzji ma dziś chyba więcej wspólnego z czytaniem eksperymentu literackiego Stanisława Lema, który w *Bibliotece XXI wieku* opublikował swoje recenzje i wstępy do fikcyjnych, istniejących wyłącznie w sposób teoretyczny tekstów¹⁵⁹. Chociaż w przypadku Berezy funkcja pisania o tekście, do którego czytelnik nigdy nie dotrze była chyba nieco inna. Jak tłumaczy sam krytyk:

To wynikało z tego, że chciałem zostawić ślad po tym, co nie miało szans publikacji przy takiej komplikującej się sytuacji wydawniczej, przy takich oporach wobec nowej literatury, i pierwszy tekst, który rubrykę zapoczątkował, to był tekst dotyczący opowiadań Stachury *Się*, które miały olbrzymie, rzeczywiście olbrzymie kłopoty. [KHBM, s. 108-109]

Innym reprezentatywnym przykładem tej samej funkcji recenzji Berezy może być fragment omówienia *Horroru pruskiego* Stanisława Piechockiego:

Plan narracji refleksyjnej, który w intencjach autora ma być może rodzajem monologu wewnętrznego sędziego Korna, stanowi literackie obciążenie powieści. Za monolog wewnętrzny trudno uznać referatowo-publicystyczną narrację, inkrustowaną wstawkami: „myślał”, „zastanawiał się” lub podobnie. Widzę dwie możliwości korekty najuciążliwszych partii tego planu narracji, trzeba je albo radykalnie skrócić, albo uznać, dając stosowne wyjaśnienie w narracji, za zapiski sędziego w trakcie choroby i unieruchomienia w łóżku. [O, s. 185]

Horror pruski również nie został ostatecznie wydany¹⁶⁰. W obu recenzjach rzuca się w oczy konkretność mentoringu. Bereza wskazuje precyzyjnie miejsca w tekście, które wymagają jego zdaniem dopracowania, a nawet sugeruje określone usprawnienia¹⁶¹. Oczywiście przyczyn formułowania zarzutów w ten sposób można upatrywać w fakcie, że pierwotnie były to recenzje wydawnicze, które Bereza dopiero wtórnie upowszechniał w ramach wieloletniego rozwijania swojej rubryki.

¹⁵⁹ S. Lem, *Biblioteka XXI wieku*, Kraków 1986.

¹⁶⁰ Choć fragment powieści można przeczytać w „Gazecie Olsztyńskiej”, zob. S. Piechocki, *Horror pruski. Fragment nowej powieści*, „Gazeta Olsztyńska” 1986, nr 196.

¹⁶¹ Co ciekawe niekiedy Bereza wskazywał na pewne usterki tekstu, uznając je przy tym za walor dzieła, przejaw oryginalności, autentyzmu językowego. Wówczas odradzał ingerencje korektorskie, które mogłyby obniżyć tekstu wartość lub sprzeniewierzałyby się autorskim intencjom. Na przykład w recenzji *Statku na Hel* Mariusza Paska Bereza notuje: „Ze względu na programowość tego przeciwstawienia nie widzę potrzeby żadnych korektur jego narracji, nie zaaprobowałbym nawet korekty błędnego *homo humanum* (takich błędów jest w tekście bez liku), ponieważ ten błąd mówi wiele o narratorze, poprawność natomiast nie powiedziałaby o nim niczego” [O, s. 113].

Wskazana wyżej cecha recenzji gospodarza „Czytanego w maszynopisie” wydaje się potwierdzać tezę Rabizo-Birek, iż jego teksty, mimo pozorów trzecioosobowości, mają w istocie jednego adresata – autora recenzowanego tekstu¹⁶². Także tę właściwość skłonni bylibyśmy zapisać po stronie „nierecenzyjności” krytyki Berezy, bowiem nie jest ona nastawiona na informowanie czytelnika o treści i wartości dzieła, a przynajmniej nie jego przede wszystkim. W wyżej wymienionych przypadkach *Dialogu* i *Horroru pruskiego* stawia się ponadto odbiorcom warunek drobiazgowej znajomości omawianych powieści, który spełnić mogą właściwie wyłącznie krytyk i pisarz. Sądy wartościujące mają tu zbyt szczegółowy charakter, dla odbiorcy niezaznajomionego z treścią dzieła nie przedstawiają istotnego referencyjnego waloru. Orzekają nie tyle o dziele (które istnieje raczej hipotetycznie), co przede wszystkim o predylekcjach estetycznych krytyka, dlatego w tym aspekcie zainteresują w większym stopniu historyka literatury niż nieprofesjonalnego czytelnika, który chce wyrobić sobie zdanie o twórczości danego pisarza.

„Nierecenzyjność” tych tekstów związana jest z opisaną wcześniej szczególną sytuacją komunikacyjną, jaką jest duchowe spotkanie dwóch podmiotów, bowiem poza umieszczeniem pisarza w roli wirtualnego odbiorcy, wyraźne jest w tej krytyce również pozorne sprywatyzowanie kontaktu. Jakby te wypowiedzi nie były konstruowane z myślą o upublicznieniu.

O ile niekomunikatywny z perspektywy zwykłego czytelnika naddatek szczegółowości można było wytłumaczyć genetycznie – tym, iż były to pierwotnie recenzje wydawnicze, a więc wewnątrz-redakcyjne, tak prywatyzację można rozpatrywać prospektywnie, odwołując się do tego, w co na późniejszym etapie przekształcił się trzon pracy twórczej Berezy. Mam tu na myśli jego wypiski, które bardziej od sprawozdań prasowych przypominają dzienniki lektur¹⁶³. Pod względem genologicznym są też zjawiskiem pogranicznym, łączącym literaturę, krytykę literacką i filozofię¹⁶⁴. Co prawda przedmiotem niniejszych rozważań pozostają recenzje, ale i w nich dostrzec można zapowiedzi najistotniejszych składników formuły wypisków. Podkreśliłbym w tym miejscu zwłaszcza pokrewieństwo z lekturowym raptularzem,

¹⁶² M. Rabizo-Birek, dz. cyt., s. 131.

¹⁶³ A. Skrendo, *Wprowadzenie* [do:] H. Bereza, *Wypiski ostatnie 1. 2004-2012*, red. P. Orzeł, Warszawa 2020, s. 15.

¹⁶⁴ Tamże.

który stanowi świadectwo czytania dla siebie: bezinteresownego i niezobowiązującego, co nie znaczy jednak niezaangażowanego.

Bezinteresowność dotyczy zwłaszcza doboru lektur, których nikt Berezie już od młodości nie narzucał [KHBM, s. 107], ale też samej strategii zapisywania wrażeń z nich. Recenzjom nie przyświecała teza, ponieważ pisanie o książce było nie sprawozdaniem, a procesem, w którym poznanie zachodziło *in statu nascendi*. Rozwijało się także – a może przede wszystkim – podczas pisania o nim. Nie było prezentacją wyników badań, a samą formą doświadczenia. To nastawienie poznawcze miało wyraźnie odróżniać styl pisania i myślenia Berezzy od akademickiego:

[...] Moje rozumienie utworów literackich jest stopniowe, ono nie jest bezpośrednio po przeczytaniu, ono jest przy myśleniu o utworze po przeczytaniu i ono jest przy pisaniu, w każdym razie ja zupełnie nie piszę tak, jak piszą pracownicy naukowcy teksty z tezą, teza jest znana i oni mają to udowodnić. Dla mnie to, co mi wyjdzie w tekście, który ja piszę, w każdym razie, który pisałem, bo ja teraz tak mało takich tekstów piszę, to nie jest mi wiadome, to się wytworzy w dialogu pewnych konsekwencji syntaktycznych, słownych i tak dalej. Z tego, co narzuca tekst, który już powstaje i z dalszego ciągu, który jest, musi być dalszym ciągiem, musi mieć związek z tym, co już powstało i musi mieć związek z tą materią, której dotyczy. Znaczący, ja nie mogę napisać, mając pięć zdań, zdania szóste, siódme i ósme, nie mając świadomości, że szóste siódme i ósme pasuje do tych pięciu zdań poprzednich i że nie kłóci się z prawdą o tym, o czym ja piszę, bo ta materia, o której ja piszę, ona mi stawia warunki, staram się być uczciwy w tej procedurze pisania. [KHBM, s. 148-149]

W ujęciu Berezzy pisanie następujące po czytaniu jest swego rodzaju przedłużeniem, dopowiedzeniem albo – może bardziej trafnie – odpowiedzią krytyka w dialogu z tekstem. Sytuacja komunikacyjna przypomina tu coś, co Timothy Morton nazwał muzyczną kategorią strojenia (*attunement*). Zakłada ona żywą i dynamiczną relację z przedmiotem (w tym przypadku z powieścią, której – jak powiedzieliśmy wcześniej – pisarz „użycza” podmiotowości). Strojenie pomaga wytworzyć z dziełem (a zatem i pisarzem) szczególny rodzaj bliskości¹⁶⁵. Podobnie jak w przypadku krytyki identyfikującej się, dostrajając się, krytyk przedłuża, ale i moduluje w istotny sposób we własnym tekście brzmienie tekstu obcego, oswajając go i zostawiając na nim własną sygnaturę. Krytyk kontynuuje myśl autora co prawda w kierunku nieznanym sobie w trakcie pisania, ale zdeterminowanym przez kolejne znaki ciągu syntaktycznego.

Tym, co inicjuje ów bieg i określa jego kierunek jest składnia powieści czy opowiadania rozpatrywanych jako zwarta całość, reguły ich swoistej gramatyki

¹⁶⁵ T. Morton, *Being Ecological*, Cambridge, Massachusetts 2018, s. 89.

wewnętrznej¹⁶⁶. Dostrojenie i kontynuacja rodzą się ze zrozumienia czy przeczucia, czym jest w danym tekście formalne *modus operandi* pisarza, jak przylega ono do tematyki, z jaką pisarz się zмага twórczo i poznawczo oraz gdzie leżą jego ograniczenia.

Bereza zasadniczo nie sprzeciwiał się rozdzieleniu sfer tematycznej i tej, która dotyczyłaby wszelkich rozwiązań formalnych stosowanych w dziele¹⁶⁷, ale podkreślić trzeba, że rozpatrywał je w ścisłym wzajemnym powiązaniu. Być może ekwiwalencja formalno-treściowa jako kryterium wartościowania utworu nie wydaje się wyjątkowo odkrywczym czy kontrowersyjnym założeniem krytycznoliterackim, ale Bereza rzeczywiście kładł szczególny nacisk na zharmonizowanie „gramatyki utworu” oraz jego tematu. Zarysowuję tylko w tym miejscu wątek postulowania przez krytyka odpowiedniości tych dwóch aspektów i pozostawiam go do rozwinięcia w rozdziale trzecim, który dotyczy kwestii kryteriów oceny dzieła literackiego. W tym miejscu zaś chciałbym przyjrzeć się bliżej temu, skąd w ogóle brał się materiał poddawany ocenie. W jaki sposób krytyk wyłuskiwał z dzieła jego temat i czym było dla niego twórcze *modus operandi*.

Bereza opozycyjność swojego pisanie o literaturze w stosunku do trybu akademickiego widział poza wspomnianymi nawartościowanymi przeciwstawnie parami: 1) aprioryczna teza kontra dostrajanie się do tekstu *in statu nascendi* oraz 2) przyporządkowywanie pisarza do pokolenia czy grupy (*vide* Błoński) kontra podejście indywidualizujące; także w opozycji 3) analityczne rozpatrywanie wybranego szczegółu w danym tekście kontra syntetyzujące doświadczenie całości dzieła:

[...] Otóż wydaje mi się, że w krytyce akademickiej właściwie samo dzieło jest w gruncie rzeczy obojętne, dzieło rozkłada się na jakieś czynniki, wybiera jeden z nich, jeden element, jedną strukturę dla siebie i w gruncie rzeczy całościowe przeżycie dzieła literackiego nie wchodzi w rachubę. Oczywiście, wyłączam tutaj niektóre przejawy krytyki anglosaskiej, gdzie właśnie to jest centralnym założeniem. W moim rozumieniu doświadczenie literatury takie, jakie jest pewnego rodzaju obowiązkiem

¹⁶⁶ Jak pisze Barthes w przywoływanym już tekście: „Można by powiedzieć, że dla krytyki jedyny sposób uniknięcia »czystego sumienia« czy też »złej wiary«, o której była mowa na początku, to przyjąć za cel moralny nie rozszyfrowanie sensu badanego utworu, lecz odtworzenie reguł i ograniczeń wypracowywania tego sensu. Pod warunkiem uznania natychmiast, że utwór literacki to taki szczególny system semantyczny, którego celem jest »usensowienie« świata, ale nie nadanie mu określonego »sensu«”. R. Barthes, dz. cyt., s. 237.

¹⁶⁷ Za wyjątkiem szczególnego i absolutyzującego podejścia Berezy do kwestii prawdy zawierającej się w języku. Dla krytyka autentyczny język właściwie utożsamiany był z treścią. Jak pisze w recenzji *Trenta tre* Ryszarda Schuberta o znamienym tytule *Prawda języka*: „W języku każdego zawarta jest cała artystyczna prawda o nim, gdyby było inaczej, nie byłoby żadnej prawdy językowej, czyli nie byłoby żadnej prawdy, bo prawda dostępna człowiekowi może zaistnieć tylko w języku.” [ZN, s. 374]. Do tych kwestii powrócę jednak w dalszej części wywodu.

krytyka, polega na tym, że kontakt z dziełem literackim musi odpowiedzieć na bardzo zasadnicze kwestie związane z istnieniem dzieła, musi jak gdyby postawić sobie pytanie i odpowiedzieć na to, jaka jest relacja między elementami powtarzalnymi i elementami niepowtarzalnymi w dziele, jaka jest relacja niepowtarzalności, unikalności w dziele literackim. [KHBM, s. 128-129]

Narzucające się od razu pozytywne skojarzenia związane z epitetem „unikalny”¹⁶⁸ zastosowanym we fragmencie powyżej, mogłyby dać czytelnikowi mylne wyobrażenie o zasadniczej strategii interpretacyjnej Berezy. Otóż autor *Sztuki czytania* tropił w swych lekturach zwłaszcza wszelkie sygnały inwariancji, która manifestowała się raczej w repetycjach niż niepowtarzalności. Owszem, na płaszczyźnie porównań do tekstów innych autorów uzasadniona poznawczo i artystycznie wyjątkowość jakiegoś rozwiązania była dodatnio waloryzowana¹⁶⁹, ale kiedy krytyk rozpatrywał ten sam utwór indywidualnie lub wyłącznie w obrębie *continuum* twórczego danego pisarza, o wiele częściej stosował jako aksjologiczny kamień probierczy konsekwencję w trzymaniu się wypracowanych strategii pisarskich¹⁷⁰.

Owa konsekwencja przejawiająca się w powtórzeniach i ciągłościach stanowi nie tylko literacki walor sam w sobie, ale jest wektorem, który wskazuje krytykowi drogę do „jądra psychicznej jedności” autora¹⁷¹. Uchwycenie powtarzalności nierzadko obnaża obsesję twórczą pisarza. Weźmy na przykład recenzję zbioru opowiadań *Zwalony więz* Juliana Kawałca:

¹⁶⁸ Nawiasem mówiąc słowu temu poświęcił Bereza osobny szkic zawarty w *Pryncypiach*. Sprzeciwiał się w nim między innymi zaleceniom językoznawców, by stosować raczej słowo *unikatowy*, a *unikalny* zachować dla znaczenia „taki, którego da się uniknąć”. Krytyk odwołuje się do argumentu z pragmatyki językowej: „Argumentem przeciwko temu słowu jest, zdaje się, teoretyczne istnienie homonimicznej formy przymiotnikowej od czasownika unikać. W ciągu całego mojego życia nie udało mi się spotkać ani jednego naturalnego przypadku użycia słowa unikalny w znaczeniu dającego się uniknąć. Nie spotkałem się także ani razu z jakimkolwiek przejawem nietolerancji wobec któregośkolwiek z licznych przecież w polszczyźnie słów homonimicznych.” [P, s. 20].

¹⁶⁹ „Samoswojość”, nieporównywalność dzieła (którą paradoksalnie można wykryć jedynie na drodze porównań z innymi) oraz niemożność zaklasyfikowania pisarza Bereza uważał wręcz za pozytywne aksjomaty, których właściwie nie trzeba uzasadniać. Na przykład: „Iwaszkiewicz we wszystkim, co wychodzi spod jego pióra, jest samoswój, jest natychmiast rozpoznawalny, tej rozpoznawalności nie są w stanie utrudnić jakiejkolwiek związki jego pisarstwa ze starymi lub nowymi stylami i konwencjami sztuki pisarskiej. Stwarzałby sobie wymyślone problemy każdy, kto by sztukę pisarską Iwaszkiewicza chciał zaklasyfikować według rozróżnienia tradycji i nowatorstwa czy według szczegółowych rozróżnień stylów i konwencji literackich.” [TU, s. 61].

¹⁷⁰ Za przykład może posłużyć recenzja *Kochanków z Marony* pomieszczona w tym samym, co w poprzednim przypisie cyklu ośmiu tekstów poświęconych twórczości Iwaszkiewicza: „Jakie to słowa [bohaterów] szare, powszednie, zużyte, ubogie i kalekie. Te słowa nic właściwie nie są w stanie wyrazić, a przecież są jedynym wyrazem i m u s z ą wyrazić wszystko. [...] Spodziewam się, że wielu głośno czy po cichu będzie się wyrzydzać na tę szarzyznę słów zniszczonych i wytartych, słów nic już nie znaczących. A tymczasem na tym właśnie polega aż przewrotna uroda opowieści Iwaszkiewicza, jej konsekwencja stylistyczna, jej artystyczny smak” [TU, s. 54-55, wyróżnienie – HB].

¹⁷¹ G. Poulet, dz. cyt., s. 164.

Zwalony więz nie jest równej miary osiągnięciem jak obydwie powieści Kawałca [*Ziemi przypisany* i *W słońcu*]. Ten zbiór opowiadań jest jednak pierwszą pozycją tego pisarza, w której objawia się jego prawdziwie własny świat pisarski. *Zwalony więz* zawiera coś w rodzaju kilkunastu wstępnych szkiców do obydwu powieści. W tych szkicach widać już prawdziwą pisarską obsesję Kawałca. Za taką obsesję uznać można jedynie to, co się nazywa polską sprawą chłopską. Kawalec znalazł także właściwy dla rodzaju swego talentu wyraz literacki tej obsesji. [ZN, s. 123, wyróżnienie – TP].

Jak wiemy, *leitmotiv* jest powtarzalnym elementem struktury utworu zarówno w zakresie treści, jak i stylu¹⁷². W przypadku *Zwalonego więzu* Bereza wskazuje na zharmonizowanie obu tych wymiarów. Tematyczną dominantą jest sprawa chłopska, zaś formalną – stosowanie wyobraźni psychologicznej do zobrazowania tego, co dzieje się w duszy chłopskiej [ZN, s. 123].

Z analiz ilościowych recenzji Berezy również wyłania się pewien nawracający wręcz refrenicznie motyw. Jest nim właśnie nieodparta skłonność do tropienia u pisarzy ich twórczych obsesji albo przynajmniej do rozpoznawania zadania pisarskiego, zamysłu, celu dzieła, jego idei przewodniej. Krytyk nazywał to rozmaicie, ale za każdym razem miał na myśli zasadniczo to samo. Odnalezienie semantycznego centrum, które organizowałoby wysiłki twórcze pisarza stanowiło podstawowe zadanie krytyka. Wywiązywanie się z tego obowiązku Bereza traktował bardzo poważnie, ponieważ było ono fundamentem wartościowania. Istotną właściwością jego interpretacji była także lapidarność. Z równą determinacją dążył do rozpoznania, (o) czym jest dzieło, jak do zamknięcia swych wniosków w możliwie jak najbardziej skondensowanej formule. Jakby chciał wyodrębnić z dzieła jego e s e n c j ę . Niemniej, równolegle do poszukiwań podstawy tematycznej, Bereza starał się określić fundamentalną zasadę formalną organizującą tekst, pisarski *modus operandi*, który krystalizował się na jakimś etapie drogi twórczej, a później był przez autora eksploatowany i udoskonalany. Żeby zilustrować, na czym oba te powiązane ze sobą procesy destylacji polegają, przyjrzyjmy się bliżej nieco dłuższemu wyimkowi z recenzji *Zegara czasu* Jana Drzeżdżona *in extenso*:

Dopiero w *Zegarze czasu*, dopiero wtedy, gdy Drzeżdżon stał się pisarzem tak pod każdym względem suwerennym, jak jest, udało mu się znaleźć własny kształt literacko-artystyczny dla tego wszystkiego, co chciał w tamtych utworach wyrazić (głównie w *Cierpieniach więźnia Feliksa* i w *Balladzie o leśnej Dąbrowie*, utworach literacko jednoznacznie złych, ale sygnalizujących, co się kłębi w tym próbującym

¹⁷² J. Sławiński, *Leitmotiv* [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław—Warszawa—Kraków 1988, s. 273.

podówczas pisać człowieku). Literacki chaos tamtych utworów zamienił się w *Zegarze czasu* w literacki ład dzieła, nad którym jego twórca we wszystkim panuje.

Przy najrozmaitszych parantelach literackich, które dałoby się wykryć, jest to dzieło pisarsko jak najbardziej własne. Technika w narracji w *Zegarze czasu* ma na przykład wiele wspólnego z technikami narracji filmowej, nie oznacza to jednak żadnej – częściej przecież w prozie – scenariuszowości. Widzenie Drzeżdżona jest poetyckie i malarskie zarazem, widzi się tu jednak głównie to, co niewidzialne dla mechanicznego lub zmechanizowanego oka.

Filmowość oznacza u Drzeżdżona filozoficznie uprawomocnioną widzialność prawdy o człowieku, chodzi tu – chciałoby się powiedzieć – o widzialność dusz ludzkich, *Zegar czasu* jest powieścią o widzialności dusz ludzkich i o widzialności ich losów. Jeśli się tę podstawową prawdę o dziele Drzeżdżona uchwyci, znikają wszystkie jego dziwności i osobliwości, znika jego – według konwencjonalnych kryteriów – niewiarygodność. [ZN, s. 326, wyróżnienie – TP]

W cytacie powyżej wyróżniłem esencję, to, co autor recenzji uznał za temat utworu. Zwraca w tym fragmencie uwagę stopniowość wyłaniania się owego rdzenia. Wywód biegnie w kierunku dośrodkowym. Począwszy od tego, co znajduje się właściwie poza utworem i co odnaleźć możemy na wcześniejszych (zresztą dość nisko ocenianych przez krytyka) etapach drogi twórczej Drzeżdżona. Następnie, wartościująco, ale wciąż nieprecyzyjnie stwierdza Bereza, że z chaosu debiutanckich poszukiwań wreszcie wyłania się jakiś rys formalnej izomorfii. Wówczas dopiero dochodzi do pierwszych prób określenia tej swoistości. Polegają one na dobieraniu i odrzucaniu kolejnych schematów poznawczych w jakiś sposób trafnych, ale zbyt jeszcze ogólnych, niechwytających w całości unikalności tego oto zjawiska. Filmowość techniki narracyjnej u Drzeżdżona okazuje się etykietą tylko z grubsza trafiającą w sedno, wymaga ona pewnych zastrzeżeń, doprecyzowania. Kiedy wreszcie pojawia się wyróżniona przeze mnie w tekście jednozdaniowa formuła w ostatecznej, niemodyfikowanej już przez krytyka postaci, domyka ona etap poszukiwań.

To charakterystyczne dla eseju wypróbowywanie określeń¹⁷³, które najlepiej oddawałyby swoistość zjawiska, poszukiwanie zdania-klucza interpretacyjno-aksjologicznego zajęło blisko połowę objętości recenzji! Taki przykład myślenia jako procesu potwierdza chyba deklarację Berezy o zasadniczej aposterioryczności jego „nierecenzji”, które nie miały ilustrować z góry powziętych tez o utworach.

¹⁷³ Jak pisze Walter Hilsbecher w swym *Eseju o eseju*: „Istotą eseju jest to, że zawsze pozostaje esejem: próbą, poszukiwaniem, przygodą ducha – tropicielem i zarazem strażnikiem tajemnicy. Czyni to go »nieskończonym«, nadaje mu dynamikę, a fakt, że ma on początek i koniec, pozostawia przypadkowi. [...] Przygodowo-nieciągły, improwizujący esej nabiera ciągłości dzięki osobie i językowi autora.” Zob. W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Błaut, wybór i wstęp S. Lichański, Warszawa 1972, s. 130-131

Niemniej wysiłek analityczno-interpretacyjny związany z procedurą „destylacji” esencji jak najbardziej się opłaca. Jak zauważa krytyk, dopiero po takiej ześrodkowującej wędrówce do rdzenia dzieła wszystkie jego „dziwności i osobliwości” pozostające na peryferiach zostają zneutralizowane, oswojone. Bereza ma tu na myśli niekonwencjonalne rozwiązania Drzeżdżona przypominające technikę narracji filmowej. Oczywiście krytykowi nie chodzi o to, iż nagle przestają one istnieć, podkreśla raczej zmianę w ich kwalifikacji aksjologicznej, bowiem „dziwny” oznacza nie tylko, że coś jest niecodzienne, nieszablonowe, ale również w jakimś stopniu niezrozumiałe¹⁷⁴, a to należałoby rozpatrywać jako wartość ujemną. Jednak kiedy zrozumiemy ideę nadrzędną, osobliwości przestają być niezrozumiałe, ponieważ mogą stać się funkcjonalne.

Opisany wyżej przykład stawiania przez Berezę warunków wstępnych dla poprawnej interpretacji oraz wartościowania danego dzieła można uznać za charakterystyczny rys jego krytycznoliterackiej doktryny. Dla wsparcia tej tezy rozpatrzmy jeszcze kilka przykładów. Jako pierwszy proponuję rozważyć inicjalny fragment recenzji *Pierwszej świetności* Leopolda Buczkowskiego. Co stanowi esencję utworu?

W związku z opowiadaniem *Młody poeta w zamku* napomykam o zwątpieniu Buczkowskiego w moc poznawczą ludzkiego umysłu i w moc utrwalającą sztuki. Dramat tego zwątpienia (dramat, ponieważ pisarz jest daleki od pogodzenia się z taką sytuacją) rozgrywa się w każdym zdaniu *Pierwszej świetności* i on stanowi plan główny tego utworu. [ZN, s. 158, wyróżnienie – TP]

Wypada przy okazji zaznaczyć, że podobnie jak w przypadku twórczości Drzeżdżona i tutaj odkrywanie tematu przewodniego było stopniowe. Co prawda wyłożenie esencji ma miejsce na samym wstępie recenzji, ale tekst ten jest kontynuacją omówienia wzmiankowanego w cytacie zbioru *Młody poeta w zamku*, które zapowiadało już takie konstatacje. Wątek powiązań między recenzjami rozwinę w kolejnym podrozdziale. W tym miejscu zwróćmy uwagę na to, jak dobitnie Bereza przekonuje czytelnika, iż bez rozpoznanej i przytoczonej wyżej zasady konstrukcyjnej, niemożliwe jest w ogóle poprawne odczytanie sensu i wartości dzieła:

Gdy nie rozumie się, a nawet nie dostrzega tego planu, nie ma co bawić się w komentowanie tekstu tak zagadkowego jak tekst *Pierwszej świetności*. Zagadki tego

¹⁷⁴ Zob. hasło *Dziwny* [w:] *Wielki słownik Języka Polskiego PWN. A-g*, red. S. Dubisz, wyd. 1, Warszawa 2018, s. 814.

tekstu w ogóle nie sposób rozwiązać, tym bardziej jednak nie można podsuwać jako rozwiązania czegoś, co omija jego podstawowe elementy. [ZN, s. 158]

Zaś dalej Bereza ordynuje jedyny słuszny w tym przypadku styl lektury – biografizującej, dzięki której wydobędziemy z *Pierwszej świetności* jej kluczową problematykę – autoteliczną:

W tekście zbudowanym w całości z fragmentów narracji osobowo nie do zidentyfikowania, istnieje osobowy narrator nadrzędny, którego należy zidentyfikować z autorem i wtedy plan główny *Pierwszej świetności* może być nazwany tradycyjnie powieścią o pisaniu powieści. Nie jest to nazwanie najszcześniejsze, ale wiemy z grubsza, o co chodzi. [ZN, s. 158-159, wyróżnienie – TP]

W kolejnym przykładzie chciałbym natomiast zwrócić uwagę na to, że autor *Sztuki czytania*, nakreślając warunki brzegowe rozumienia i wartościowania danego tekstu, odwoływał się nie tylko do jego esencji – zasadniczej problematyki utworu, ale także do twórczego *modus operandi* – naczelných założeń narracyjnych i stylistycznych. Omawiając twórczość Juliana Strykowskiego, Bereza formułuje zestaw interpretacyjnych *prerequisites* w sposób odmienny od tego, który można było zaobserwować we wcześniejszych przykładach. Przedstawia nam on jakby negatyw receptury na zrozumienie utworów:

Głosy w ciemności, *Bieg do Fragalà* i *Czarna róża* są oczywistym odwołaniem się do określonych tradycji literackich. Cztery opowiadania zbioru *Imię własne* są tylko dla niewprawnego oka bardzo, powiedziałaby ktoś – manifestacyjnie, tradycyjne. Zwyczajna narracja w trzeciej osobie, harmonijnie dialogowana relacja zdarzeń zewnętrznych i obiektywnych i przy tym wszystkim z lekka tylko szokujące inwersje czasowe: retrospekcje przemieszane z teraźniejszością bez zróżnicowania formalnego – wszystko w jednolitej konstrukcji czasu przeszłego dokonanego. Taki opis stylu narracyjnego Strykowskiego jest tylko pozornie prawdziwy. Pozorna jest tu i trzecia osoba, i obiektywny behawioryzm, i czas przeszły dokonany. W każdym z czterech opowiadań Strykowskiego mamy do czynienia z ukrytymi monologami wewnętrznymi. [SM1oPP, s. 182, wyróżnienie – HB]

W powyższym fragmencie wyraźniej dochodzi do głosu coś zaledwie przeczuwanego we wcześniej omawianych przypadkach – przeświadczenie Berezy o jego szczególnym wtajemniczeniu w arkana literatury. Otóż uchwycenie podstawowego założenia ideowego i/lub konstrukcyjnego utworu wymaga od odbiorcy nie tylko dobrej woli i uważnego, bliskiego czytania, ale często wiąże się z koniecznością głębszego wglądu w dzieło. Spojrzenia, które zignoruje narzucające się automatycznie interpretacje chybione, ominie zastawione na naiwnego czytelnika pułapki. Do tego jednak potrzebne są z jednej strony doświadczenie w obcowaniu z ambitną prozą, które z czasem może

nabyć każdy, ale z drugiej – literacki smak i wynikające z intuicji właściwe rozeznanie rzeczy, których dostąpią tylko nieliczni. Na przykład u Juliana Strykowskiego twórcze *modus operandi* stanowią odwołania do tradycji literackiej, których nie sposób wykryć bez tego wtajemniczenia:

[...] W pisarstwie Strykowskiego nie ma żadnych odniesień ani do Sienkiewicza, ani do Żeromskiego (dwa główne dziś hasła wywoławcze tradycji), ani tym bardziej osobiście wyrafinowanych odniesień do księdza Baki, Teofila Lenartowicza i Marii Jehanne Wielopolskiej. W ogóle nie ma u Strykowskiego żadnych imiennych i żadnych ostentacyjnych odwołań do tradycji. Ścisły związek z tradycją jest w pisarstwie Strykowskiego głęboko ukryty, stanowi jego wewnętrzną najgłębszą treść, wypełnia je bez reszty i bez reszty determinuje jego wewnętrzną strukturę. [A, s. 544]

Zatem zasady „gramatyki wewnętrznej” determinującej strukturę tych tekstów są niejawnie, ale obecne, wyczuwalne pod taktylną powłoką. Do ich wydobycia potrzebna jest doza zawodowego znawstwa czytelniczego. Takie wtajemniczenie jest jednocześnie czymś innym niż wiedza historyka literatury. Jest w większym stopniu dochodzeniem do prawdy empirycznym, eksperymentalnym niż teoretycznym. Oznacza to również, że działalność ta jest obciążona większym ryzykiem pomyłki, ponieważ krytyk, będąc w awangardzie lekturowej, bierze na siebie rolę kartografa nowych lądów. Bereza w szkicu *Powieść. Opowiadanie. Reportaż* bilansującym rok 1962 w „Roczniku Literackim” notuje z pewną bezradnością, ale zapewne nie bez ukrytej dumy płynącej z odpowiedzialności, jaką na siebie bierze, iż:

[...] pozostaje duża jeszcze ilość tytułów, którym niepodobna oddać sprawiedliwości. Sprawozdawca staje przed koniecznością dalszego wyboru wartościującego. W takim wyborze nieuniknione są pomyłki i przeoczenia. Zwykła klasyfikacja opisowa jest także trudna do przeprowadzenia. Daje się we znaki brak jakiegokolwiek pewnej zasady klasyfikacji opisowej. Klasyczny pozytywistyczny podział na rodzaje powieściowe przestał cokolwiek znaczyć w odniesieniu do prozy współczesnej. Dawniejsza i nowsza klasyfikacja według tematu jest dla nowej prozy tak anachroniczna, że aż bezzasadna. Klasyfikacja według motywów i wątków byłaby możliwa jedynie wtedy, gdyby istniało jakiegokolwiek opracowanie naukowe motywów i wątków współczesnej literatury. W obecnej sytuacji nie istnieje żadna czysto literacka zasada klasyfikacji opisowej utworów prozy artystycznej. [A, s. 238]

Ta poznawcza aporia bierze się z nieciągłości naukowego, dedukcyjnego podejścia do literatury współczesnej. Bereza obnaża tu jałowość prospektywnego rzutowania genologicznych ustaleń historyków literatury na prozę lat sześćdziesiątych, która wymyka się tym koncepcjom i zaszeregowaniom. Odrzuca on kolejne sposoby klasyfikacji, jako bezzasadne. Wszelako jednego aspektu nie jest w stanie odrzucić –

klasyfikacji wartościującej¹⁷⁵. Krytyk może jeszcze nie wiedzieć, jakie kryteria podziału stosować, ale nie zwalnia go to z obowiązku wypracowania kryteriów oceny, bowiem to on dokonuje pierwszego rozeznania, wytypowania materiałów, których szczegółowym uporządkowaniem zajmą się po nim historycy literatury.

Sumując dotychczasowe ustalenia, trzeba przypomnieć, iż żeby trafnie ocenić dzieło, krytyk musi nade wszystko rozpoznać, czym ono jest w swej istocie. Dlatego „recenzje – nierecenzje” Berezy tworzone były poza wszystkim także z myślą o filozoficznym w swych założeniach ogarnięciu dzieła w ramach definicji esencjalnej:

Arystoteles, podobnie zresztą jak większość myślicieli starożytnych i średniowiecznych, uważał, że jednym z głównych zadań filozofii jest formułować definicje esencjalne, czyli takie, które wychytują istoty czy też formy rzeczy. Stwierdzenie, że człowiek to zwierzę rozumne, nie jest tylko dopuszczalnym filozoficznym poglądem albo jedną z możliwych definicji człowieka. Jest to definicja szczególna, bo taka, która wychytuje istotową różnicę między ludźmi a innymi zwierzętami.¹⁷⁶

Wyodrębnienie istoty danej twórczości pozwalało Berezie odróżnić ją od pisarstwa innych podmiotów, zaś sama ocena była dla krytyka koniecznym, choć nie najwartościowszym produktem ubocznym tej procedury poznawczej.

Na koniec tego podrozdziału warto omówić jeszcze jedną dość nieoczywistą właściwość dotyczącą opisywanej tu praktyki wyodrębniania esencji dzieła. Autor *Pryncypiów* w gruncie rzeczy był epistemologicznym pesymistą. Jego brak wiary w potencjał nauki i filozofii do opisywania rzeczywistości¹⁷⁷ brał się stąd, że nie mógł on usunąć ze swojego pola widzenia niezwykle żywotnej wartości – sensu ludzkiej egzystencji, który, jak każda wartość, stanowił dla niego relewantny filtr percepcyjny. Interesowały go nie tyle odpowiedzi na – jego zdaniem chybione w obrębie sztuki słowa – pytania, jaki jest świat w ogóle, ponieważ szukał odpowiedzi raczej na pytanie o to, jak rzeczywistość objawia się konkretnemu człowiekowi oraz jaka wartość i jaka nauka może z tego płynąć. Bronił humanistycznej autonomii epistemicznej sztuki słowa. Postulował

¹⁷⁵ „Tak czy inaczej – pisze dalej Bereza – klasyfikacja wartościująca jest nie do uniknięcia.” [A, s. 238].

¹⁷⁶ B. Brożek, *Najciekawszy z możliwych światów. Trzy eseje o ciekawości i nudzie*, [w:] B. Brożek, M. Heller, J. Stelmach, *Ciekawość*, Kraków 2023, s. 196-197.

¹⁷⁷ Z dwójga złego już bliżej było Berezie do filozofii, ale wyłącznie tej, która zachowała swój językowy związek ze sztuką słowa: „Słowo filozofii miało ją [pierwotną moc kreacyjną – dop. TP] na samym początku, gdy jeszcze było tożsame ze słowem poezji, jak u wielkich kreatorów myśli Wschodu, jak u pierwszych filozofów greckich. Ta moc ulotniła się ze słowa filozofii, pojawia się ona w tym słowie już tylko z rzadka w ciągu wieków, szukać jej można tylko w słowie największych filozofów. Może u Augustyna, może u Montaigne’a, może u Pascala. I z najbliższych naszym czasom chyba tylko u Nietzschego.” [A, s. 57].

zasadniczą odrębność dziedzin ludzkiego poznania i uważał, że kompetencji literatury nie powinny ograniczać dyskursy nauk pozytywnych. Z tego względu dewaluował na przykład niektóre twórcze osiągnięcia Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz jego naśladowców¹⁷⁸, Stanisława Lema¹⁷⁹ i podejrzliwie podchodził do Mannowskiego filozofowania, o czym już wspominałem¹⁸⁰. Najdobitniej swoje pryncypium autonomiczności literatury jako specyficznej formy dochodzenia do prawdy wyraził Bereza w referacie wygłoszonym po raz pierwszy¹⁸¹ na Uniwersytecie Warszawskim we wrześniu 1998 roku, gdzie bronił puryzmu języka artystycznego w obrębie literatury:

W sprawie relacji między dyskursywnością i niedyskursywnością w literaturze mogę powtórzyć raz jeszcze swoje od lat powtarzane: myślę inaczej.

Wbrew świadomym i nieświadomym rzecznikom usługowej dyskursywności literatury, opowiadam się za jej autonomicznym uczestnictwem w poznaniu, czyli za autonomią poznania artystycznego, z właściwymi mu sposobami działań poznawczych.

W dyskursywności nie ma żadnego lekarstwa na jakiegokolwiek, rzeczywiste lub domniemane, niedomogi literatury.

Przeciwnie, trwała szansa literatury tkwi w zerwaniu z dyskursywnością, która, gdy zaczyna w literaturze górować, pozbawia ją wszelkiej poznawczej fundamentalności, uzależniając ją od wielorakich niedowładów dyskursów. [A, s. 56]

Kwestie tego, jaki język uznawał krytyk w literaturze za wartościowy omówię szerzej w rozdziale dotyczącym wartości literackich, tutaj zaś chciałbym podkreślić wiarę Berezy w to, że pisarz dysponuje swoistymi – innymi niż naukowiec, filozof czy publicysta – środkami wyrazu i poznania¹⁸² oraz przekonanie krytyka, że powinnością twórcy jest eksploracja możliwości, jakie z tego płyną. Przypomnijmy, że w swoim *credo*

¹⁷⁸ W recenzji *Księgi żywota* Roberta Szczerbowskiego pisał: „[...] jeśli natomiast powieściowość utworu chciałoby się traktować zobowiązująco, trzeba by wtedy uznać, że jest to powieść szczególnego rodzaju, na przykład takiego, jaki uprawiał Stanisław Ignacy Witkiewicz, chcąc stworzyć powieść filozoficzną czy nawet naukową. Że było to nieporozumienie, to inna sprawa, w każdym razie miało ono i ma nadal swoje przedłużenie, przeciwko czemu nie ma sensu oponować.” [O, s. 232, wyróżnienie – TP].

¹⁷⁹ Lem był dla Berezy wybitnym myślicielem i popularyzatorem nauk, ale niekoniecznie wybitnym prozaikiem. [zob. A, s. 313]. Ta ocena Lema jako artysty bierze się prawdopodobnie z uprzedzenia Berezy do całego gatunku fantastyki naukowej, którą krytyk dezawuuje znów ze względu na język. Konkretnie z uwagi na to, iż nie spełnia on pryncypium poetyzacji prozy, o którym będzie jeszcze mowa: „Pomieszenie nauki z baśnią jest najczęściej głęboko ukryte, jest wszakże dziedziną piśmiennictwa, tak zwana fantastyka naukowa, która te potajemne związki ujawnia i demonstruje. Już z tego względu jest to dziedziną piśmiennictwa ważna, chociaż jej związki ze sztuką są prawie żadne. Baśń, która wymaga języka poezji, żeby mogła być sobą, opowiada się tu językiem z poezją sprzecznym, fantastyka naukowa rzadko ma coś wspólnego z literaturą piękną.” [ZN, s. 328, wyróżnienie – TP].

¹⁸⁰ Zob. przyp. 128.

¹⁸¹ Później powstał z tego szkic H. Bereza, *Dyskursywność*, „Twórczość” 2001, nr 12.

¹⁸² Krytyk podkreśla to między innymi również w *Prozie z importu*: „Wszystko zależy od tego, czy się w trakcie nabywania uczoności nie zapomni o rzeczach podstawowych, że sztuka jest czym innym niż nauka, że uzdolnienia artystyczne są warunkiem koniecznym uprawiania sztuki, że cokolwiek innym nie można ich zastąpić.” [PzI, s. 452, wyróżnienie – TP].

krytycznoliterackim autor *Sztuki czytania* życzył pisarzom, żeby każdy z nich odnalazł „swoją twarz prawdy”. Do każdej z tych prawd wiodły inne ścieżki, do których wytyczenia potrzebne było wyrobienie własnej narzędziowni pisarskiej. Pod wszystkimi tymi przekonaniem Berezy legła jednak konstatacja fundamentalna – przeświadczenie o nieistnieniu czy też niepoznawalności obiektywnej prawdy. Prawdę obiektywną o rzeczywistości może zastąpić jedynie *ersatz* w postaci intersubiektywnej sumy prawd poszczególnych podmiotów twórczych. Odkrywaniu tych subiektywnych wariantów prawdy o świecie i ich propagacji Bereza przeznaczył większość swojego życia zawodowego czytelnika.

Niech ta dygresja poświęcona kwestii niepoznawalności rzeczywistości oraz wiary Berezy w specyficzne kompetencje poznawcze sztuki na tym polu posłuży za wstęp do wyodrębnienia jeszcze jednej istotnej wartości metakrytycznej w jego systemie aksjologicznym. Otóż z jednej strony był on zadeklarowanym ontologicznym relatywistą i nie podważał prawa pisarza do własnego oglądu rzeczywistości. Oceniał właściwie wyłącznie konkretne sposoby ujmowania prawdy, jej ekspresji. Zasadniczo nie przyznawał sobie natomiast przywileju orzekania o stopniu zgodności literackich kreacji z pozaliteracką rzeczywistością. Jednak, jak przekonamy się dalej, relatywizm ten i dobra wola wyczerpywały się na literaturze, nie dotyczyły zaś kwestii interpretacji w krytyce literackiej.

Owszem, recenzje Berezy miały rozbudowane partie interpretacyjne, w których autor zastrzegał się, iż wyklada sens dzieła w trybie hipotetycznym oraz że jest to tylko jeden z wielu równouprawnionych sposobów rozumienia. Charakterystycznym przykładem może być recenzja *Czterech sekund* Mieczysława Piotrowskiego¹⁸³, w której Bereza wyklada funkcje skomplikowanej dwupodmiotowej narracji książki. Narratorka myśli i opowiada podług praw logiki paradoksalnej (takiej, z której wyłączona została zasada sprzeczności), a narrator – klasycznej. Pierwsza odpowiada logice doświadczenia życia i jest amoralna, druga – porządkującej logice myślenia o życiu i ustanawia porządek moralny. Interpretację tę krytyk opatrzył zaskakująco niekonkluzywnym jak na standardy jego recenzji komentarzem:

Ta próba wskazania jednej z wielu możliwości rozumienia *Czterech sekund* uwzględnia jedynie niektóre motywy filozofii człowieka, jaką Mieczysław Piotrowski w swoje dzieło wpisał, nie mówi natomiast nic o tym, czym to dzieło jest w sensie literacko-

¹⁸³ M. Piotrowski, *Cztery sekundy*, Warszawa 1981.

artystycznym w twórczości samego pisarza i w rzeczywistości polskiej prozy. [ZN, s. 185-186].

Niemniej sygnalizuje tu Bereza nie tyle fakt, że nie jest w stanie samodzielnie wyczerpać potencjału semantycznego utworu, co usprawiedliwia się niewystarczającą objętością recenzji jako formy wypowiedzi. Podkreśla też wartościująco (pozytywnie oczywiście) zasobność *Czterech sekund* w treść intelektualną. Ostatecznie nie uchyla się on od wydobycia dość jednoznacznej esencji z utworu, po prostu przesuwając ją na jeden z ostatnich akapitów tekstu¹⁸⁴, co byłoby spójne z jego pryncypium procesualnego poznawania dzieła w trakcie pisania o nim. Dążenie do ograniczenia polisemiczności, ujednoznacznienia tekstów okazało się silniejsze od relatywizującego podejścia inicjującego recenzję. Przyznać trzeba, że powyższy przykład i tak jest wyjątkowym przejawem niejednoznaczności, ponieważ zwykle krytyk rozprawiał się z interpretacjami odmiennymi od swojej nader stanowczo.

Weźmy na przykład podejście do pisarstwa Jarosława Iwaszkiewicza, którego *nota bene* Bereza był wnikliwym interpretatorem, można chyba nawet powiedzieć – znawcą¹⁸⁵. Obszerny szkic o jego twórczości, na który składa się osiem tekstów (jeśli uwzględnimy jego ostateczny kształt w *Sposobie myślenia 1. O prozie polskiej*), otwiera coś w rodzaju przeglądowego artykułu, będącego zarazem wstępem do poszczególnych recenzji pomieszczonych w kolejnych numerowanych cyframi rzymskimi „odcinkach”. Autor broni tam swojego rozumienia *Bitwy na równinie Sedgemoor*, polemizując z Kazimierzem Wyką¹⁸⁶ oraz Adamem Ważykiem¹⁸⁷:

Absolutne zwątpienie w sens historii implikuje Iwaszkiewiczowi Wyka w uwagach o *Bitwie na równinie Sedgemoor*: „Powiem prosto: nie znam w naszym piśmiennictwie, nie umiem wskazać również u obcych utworu, w którym zwątpienie w sens historii przybrałoby tak tragiczny i tak niepokojący wyraz” (*Pogranicze powieści* 1948, s. 293).

¹⁸⁴ Brzmi ona: „Rozłożona na dwa przeplatające się w poszczególnych częściach głosy (chłopca i dziewczyny) narracja powieściowa Piotrowskiego odsłania i przeświecła osobowy proces kreacji siebie i świata z przeczuwanych i nie rozpoznawanych elementów doświadczenia życia w jego zasadniczych planach: egzystencjalnym i społecznym.” [ZN, s. 188].

¹⁸⁵ Fascynował się on pisarstwem Iwaszkiewicza jeszcze przed własnym debiutem krytycznoliterackim. W roku 1953 przeczytał wszystko, co wyszło spod jego pióra i zostało opublikowane, a potem przez całe życie wracał do jego twórczości. Fascynacja ta nigdy nie ustała [KHBM, s. 101-102 i 163].

¹⁸⁶ Bereza nie był co prawda jego uczniem, ale bardzo go jako krytyka literackiego cenił: „*Rzecz wyobraźni* jest niewątpliwie najpoważniejszą powojenną książką z zakresu krytyki poezji, tak jak *Pogranicze powieści* jest najpoważniejszą książką z zakresu krytyki prozy. [...] Zasadnicze koncepcje *Pogranicza powieści* wydają mi się dziś dosyć wątpliwe, ale jest to jedyna książka, bez której nie wyobrażam sobie pisania o współczesnej prozie polskiej.” [SC, s. 326, wyróżnienie – TP].

¹⁸⁷ Adam Ważyk był redaktorem naczelnym „*Twórczości*” w latach 1950-1954. Bereza zachował go we wspomnieniach jako najwartościowszego rozmówcę jeśli chodzi o poezję Jana Kochanowskiego [KHBM, s. 59].

Ważyk swoją tezę o Iwaszkiewiczowskiej filozofii daremnego działania opiera przede wszystkim na analizie tego samego opowiadania. Są to wnioski sformułowane na wyrost i trochę na chybił trafił. Ani *Bitwa na równinie Sedgemoor*, ani żaden inny utwór Iwaszkiewicza nie świadczą o zwątpieniu w sens historii. Filozoficzne zwątpienie Iwaszkiewicza wynikało zawsze ze świadomości zagubienia jednostki w całokształcie potężnych i niepojętych procesów życia. W *Bitwie na równinie Sedgemoor* sens historii nie jest także zakwestionowany. [TU, s. 24].

Przewaga liczebna dwóch wytrawnych czytelników forsujących mniej więcej tę samą tezę nie onieśmiela w żadnym stopniu Berezy, który stosując stosunkowo prostą, ale pracochłonną strategię rzetelnego, wielokrotnego czytania bliskiego, dochodzi do innych niż oni wniosków. Natomiast angażuje się w polemikę nie z konieczności obrony swojej oceny *Bitwy na równinie Sedgemoor*, bowiem z odmiennością gustów i pluralizmem aksjologicznym był pogodzony, a dlatego, że uważał, iż Wyka i Ważyk mylą się co do zasadniczego przesłania dzieła. Popełnili rzekomo błąd merytoryczny, który dyskwalifikuje ich sąd o dziele. To niejedyna, a nawet nie najbardziej rażąca rozbieżność interpretacyjna, dalej Bereza notuje:

O wiele głębszym nieporozumieniem jest sprowadzenie sensu *Matki Joanny od Aniołów* do filozofii daremnego działania. Ważyk popiera taką interpretację argumentem bezskuteczności poświęcenia się ojca Suryna, który nie zdołał uchronić matki Joanny od opętania. Argument to bez wartości. Czyn ojca Suryna musiał pozostać daremny, bo w opowiadaniu nie chodzi wcale o uznanie prawdziwości demonizmu, bo ojciec Suryn jest nowym Don Kichotem. Nurt polemiki z conradowskim heroizmem dla heroizmu jest w tym opowiadaniu najwyraźniejszy i najgłębszy. [TU, s. 24-25, wyróżnienie – TP].

Argument Ważyka zostaje w tym wywodzie zupełnie zdewaluowany, ponieważ nie jest on zgodny z tym, o co chodzi w opowiadaniu – nie współgra on z esencją dzieła, którą jest polemika z conradowskim heroizmem dla heroizmu. Jak prześledziliśmy na wcześniejszych przykładach, wyodrębnienie głównego założenia ideowego nie musi być wcale czynnością wstępną recenzji. Wyłania się ono czasem stopniowo gdzieś w połowie tekstu, kiedy indziej dopiero w konkluzji. Niemniej, bez względu na linearną chronologię odczytywania „narracji” recenzji, jest to dla Berezy aksjologiczny akt fundacyjny, na którym opiera się całe wartościowanie. W sensie logiczno-argumentacyjnym jest czynnością wstępną. Kiedy ten fundament jest wadliwy, cała konstrukcja staje się chybota.

Z uwagi na te względy ostrze polemiki wymierza Bereza w źródło problemów – nieporozumienie interpretacyjne, a nie aksjologiczne. Trzeba jednak dodać, że cała ta linia argumentacji opiera się na ukrytej przesłance zasadniczej jednowykładalności sensu dzieła. Zasadniczej, bo dotyczącej głównego

„zadania pisarskiego”, którego wykonania podejmuje się autor. Co do interpretacji i oceny wątków pobocznych, a także konkretnych sposobów realizacji tychże zadań, Bereza prezentował już podejście o wiele bardziej pluralistyczne.

Poza przedstawioną wyżej polemiką wymierzoną w określonych adresatów, która w recenzjach Berezy występuje stosunkowo rzadko, zdarzają się również przykłady dyskusji na temat właściwej interpretacji rdzenia dzieła prowadzonej z „adresatem domyślnym”, nieokreślonym, czy też zbiorowym. W recenzji dwóch minipowieści *Wdzięczność. Miłosierdzie* Adama Augustyna¹⁸⁸ esencja wyłożona jest niemal na samym początku. Są to utwory o „kompletnym otępieniu i kłamstwie” [TU, s. 306]. W tym przypadku zadanie pisarskie nie jest do końca jawne, jego uchwycenie wymaga znów czytelniczego wyczucia, wtajemniczenia, a także znajomości poprzednich ogniw łańcucha twórczego Augustyna¹⁸⁹:

Wystarczy jednak przypomnieć sobie to i owo z wcześniejszych utworów Augustyna, zwłaszcza zbawcze dla człowieka funkcjonowanie rozmaitych absurdów, jakim człowiek może się poddać, żeby nie rozumieć *Wdzięczności* i *Miłosierdzia* całkiem naiwnie. [TU, s. 306].

Mimo wszystko jednak niewytrawny czytelnik wciąż może się nabierać na pozory, jakie stwarzają te utwory, nie rozpoznać ukrytych założeń Augustyna i nie oddać im sprawiedliwości swoją oceną. To z myślą o takim (hipotetycznym!) nieświadomym odbiorcy Bereza stosuje taktykę ataku wyprzedzającego. Nie czekając na błędne interpretacje, oddala je, nim zostaną w ogóle sformułowane:

Nieporozumienia literackie co do sensu utworu mogą wynikać stąd, że autor prezentuje otępienie bez odrobiny świadomości otępienia. W absurdalnym świecie Stanisława Zielińskiego ukryta jest świadomość absurdu, nie ma się w każdym razie żadnych wątpliwości, że Zieliński opowiada świat absurdalny. U Augustyna ludzie kompletnie otępiali (obydwaj narratorzy *Wdzięczności*) opowiadają o sobie tak, jakby byli inteligentni, wrażliwi, szlachetni i mądrzy. [TU, s. 307]

Krytyk porównuje *Wdzięczność* i *Miłosierdzie* do wysoko skądinąd ocenianej przez siebie prozy Zielińskiego¹⁹⁰, by wskazać na podobieństwo tematu, jednocześnie podkreśla odmienność jego realizacji. Dlaczego jest to istotne dla wartościowania? W przypadku *Miłosierdzia* niedostrzeżenie parodystycznego charakteru narracji mogłoby przekreślić

¹⁸⁸ A. Augustyn, *Wdzięczność. Miłosierdzie*, Kraków 1970.

¹⁸⁹ O kwestii istotności znajomości całego *continuum* twórczego autora w warsztacie krytycznoliterackim piszę w następnym podrozdziale.

¹⁹⁰ Patrz recenzje Berezy: *Dosłowność*, rec. A. Zieliński, *Kosmate nogi*, Warszawa 1962 [SC, s. 288-292]; *Absurdalność*, rec. A. Zieliński, *Wycieczki balonem*, Warszawa 1962 [TU, s. 199-202]; *Absurdalność*, rec. A. Zieliński, *Lot Werminii*, Warszawa 1982 [SM1oPP, s. 278-280].

jego wszelkie walory literackie¹⁹¹. Przekonanie o jednowykładalności tematu i zasadniczego sposobu ujęcia dzieła oznacza wobec tego przyjęcie pewnej binarności aksjologicznej: albo odbiorca właściwie zrozumie tekst i będzie mógł, na tej podstawie, ocenić go pozytywnie lub negatywnie (ostatecznie to rzecz gustu – literackich upodobań), albo nie zrozumie tematu i konwencji, co zdelegitymizuje jego ocenę.

W *Prozie z importu* natomiast odnajdziemy przykład tego, jak Bereza formułuje wprost to, co wyjaśniłem wyżej przy okazji polemiki ze Stefanem Lichańskim, którego antologię *...tu felix Austria...*¹⁹² recenzuje. W tekście zatytułowanym *Dwie antologie*¹⁹³ stawia Bereza następującą tezę: „[Thomas] Bernhard i [Peter] Handke są pisarzami, z którymi wolno być w niezgodzie dopiero wtedy, gdy się wie dobrze, czego oni w pisarstwie szukają.” [PzI, s. 12, wyróżnienie – TP]. Zdaniem krytyka wybór nowel Lichańskiego jest „popisem imponującego znawstwa jednej z największych literatur naszego czasu” [PzI, s. 13], niemniej Bereza zarzuca mu tu i ówdzie stronniczość. Razi go jednostronna eksplikacja (!) utworów Bernharda, przez które polski czytelnik nie będzie mógł poznać znakomitej jego zdaniem powieści *Frost*. Krytyk wskazuje na zawodność kryteriów oceny, którymi kieruje się Lichański. Wynika ona z generalizacji, próby – jeśli posłużyć się analogią do działania Berezy – wydobywania esencji nie z konkretnego utworu, a z całości twórczości Bernharda, w dodatku esencji chybionej¹⁹⁴.

Prozę samego Bernharda Bereza również recenzował. W 1993 roku dzielił się z czytelnikami swoimi wrażeniami z lektury *Auslöschung* na gorąco, zaraz po przeczytaniu oryginału¹⁹⁵. Pisarskie *modus operandi* jest w tym przypadku dla Berezy oczywiste: „Najbardziej fundamentalna wypowiedź pisarska Bernharda jest tak samo oksymoroniczna jak wszystko, co napisał.” [A, s. 435]. Zauważmy, że sam tytuł recenzji nawiązuje do wspomnianej fundamentalnej właściwości powieści, brzmi on *Oksymoroniczność 2*. Dwójka sygnalizuje fakt, że tekst jest drugim „odcinkiem”. Stanowi

¹⁹¹ „Żeby literacko uratować *Miłosierdzie*, trzeba doszukać się w nim charakteru parodystycznego. Na oko nie jest to wcale widoczne. Z dwoma wyjątkami wprawdzie, kiedy parodystyczność jest niewątpliwa.” [TU, s. 307-308, wyróżnienie – TP].

¹⁹² *...tu felix Austria... Antologia noweli austriackiej XX wieku*, wybór i wstęp S. Lichański, Warszawa 1973.

¹⁹³ Recenzja dotyczy, obok *...tu felix Austria...*, zbioru *Nieznany cel. Antologia opowiadań RFN*, wybór i wstęp H. Orłowski, Warszawa 1974.

¹⁹⁴ „Esencja” Lichańskiego brzmi: „[bohaterami utworów Bernharda] są z reguły wykołheńcy, przestępcy, ludzie chorzy psychicznie, a myślową dominantą jego twórczości – przeświadczenie o cierpieniu jako istocie ludzkiej egzystencji”. [PzI, s. 12].

¹⁹⁵ Książkę przetłumaczono na język polski dopiero jedenaście lat później: T. Bernhard, *Wymazywanie. Rozpad*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004.

kontynuację wypowiedzi Berezy z poprzedniego numeru „Twórczości”, którą stanowił krótki szkic przeglądowy na temat pisarstwa Bernharda. To tamże krytyk postawił swoją tezę dotyczącą twórczego *modus operandi*. Ściśle mówiąc inicjuje ona wypowiedź: „Pisarstwo Thomasa Bernharda jest prawie tożsame ze sztuką paradoksu w swojej najwyższej intelektualnie postaci, w postaci paradoksu filozoficznego.” [A, s. 428]. Cała linia interpretacyjno-wartościująca w obu częściach *Oksymoroniczności* zdeterminowana jest przez ową tezę. Oczywiście w stawianiu tez interpretacyjnych, a później w kształtowaniu wyводу w taki sposób, żeby je wesprzeć (względnie: obalić) nie byłoby nic kontrowersyjnego, ale również w tym przypadku Bereza daje do zrozumienia, że konkurencyjne sposoby rozumienia utworu/utworów Bernharda są wykluczone:

Kto takiego stanu rzeczy nie podejrzewa i nie ma na względzie [mowa o uznaniu oksymoroniczności za zasadę twórczą, dop. – TP], ten z pisarstwem Bernharda nie ma nic do roboty.

Ten nigdy nie zrozumie, że fundament estetyczny tego pisarstwa jest także oksymoroniczny. Jest nim makabryczny humor. [A, s. 435]

Zatem, podsumowując niniejsze rozważania, dla autora *Pryncypiów* jedną z kluczowych wartości dotyczących krytyki literackiej była umiejętność rozpoznania, z czym jako czytelnicy mamy w danym przypadku do czynienia. Jakie zadanie pisarskie czy obsesja stała za podejmowanym wysiłkiem twórczym i jakie środki pisarz zastosował, by taką przewodnią ideę urzeczywistnić. W zakresie wyboru zadania pisarskiego i *modus operandi* Bereza wyznawał niepodzielny pluralizm¹⁹⁶. Takich idei, czy jak to określił sam krytyk – „twarzy prawdy” – mogło być potencjalnie tyle, ilu jest artystów. Niemniej jeśli chodzi o dopuszczalne warianty odczytania tychże prawd, pula kombinatoryczna była znacznie ograniczona. Wolność interpretacyjną dopuszczał Bereza tylko w przypadku niuansów, zaś rozpoznanie zasadniczej intencji dzieła okazywało się zazwyczaj albo poprawne, albo wadliwe. Apodyktyczność rozstrzygnięć Berezy w tej materii nie pozostawiała miejsca na opcje pośrednie.

¹⁹⁶ Co dowcipnie postulował na marginesie recenzji *Kochanków z Marony* Iwaszkiewicza: „Nie jestem pewien, czy będzie wielu takich, którzy się poznają na doskonałości tego owocu. Coraz mniej u nas prawdziwych smakoszy. Jedni chcieliby jeść u nas tylko pomarańcze, drudzy udają, że wystarczą im tylko kartofle. Pierwsi drugimi i drudzy pierwszymi bez miary pogardzają i nie chcą wiedzieć, że podlegają maniactwu. Niewiele rozsądku potrzeba, żeby wiedzieć, że należałoby mieć i pomarańcze, i kartofle, i jeszcze sto tysięcy innych gatunków i smaków tych owoców, którymi nas obdarza natura, i tych, które jest w stanie hodować człowiek. [...] Kiedyż uznamy powszechnie, że smaków literatury powinno być czterdzieści i cztery? [TU, s. 53].

2.4 Tekst jako ogniwo *continuum* twórczego

W poprzednich podrozdziałach zwracałem uwagę na to, iż Bereza – mimo akcentowania wyjątkowości i podmiotowości każdego pisarza, mimo tropienia cech swoistych problematyki, którą dany twórca się zajmował oraz samoswoich właściwości jego warsztatu – przypisywał owym twórcom wartości przede wszystkim na podstawie przejawów *repetycyjności* występującej w ich poczynaniach, a nie – unikalności. To tylko pozorny paradoks. Unikalność zostaje wykazana, gdy posługujemy się metodą komparatystyczną. A więc na przykład gdy zestawimy fragment lub całość twórczości jednego pisarza z fragmentem lub całością twórczości dowolnie wielu innych pisarzy¹⁹⁷. Kiedy udowodni się, że dany temat został artystycznie opracowany po raz pierwszy albo dana forma jego opracowania nie ma znanego precedensu, można mówić o przejawie nowatorstwa¹⁹⁸. Wydaje się zatem, że unikalność stanowi zawsze cechę relacyjną. Jest nieporównywalnością zaobserwowaną na drodze porównania. Zanim jednak ustali się w ogóle przedmiot referencji, trzeba stwierdzić, czy dana własność jest w istocie założeniem tematycznym lub formalnym pisarza czy może wystąpiła jedynie przygodnie i jednorazowo. Tak jak estetyka jako nauka w pewnych ujęciach opiera się na prawidłach statystyki powtarzających się znaków i struktur¹⁹⁹, Bereza w swojej strategii czytelniczej również starał się oddzielić zjawiska relewantne (wartościowe) od informacyjnego

¹⁹⁷ I rzeczywiście Bereza bardzo często interpretował, oceniał, przypisywał utworom wartości, budując złożone sieci referencji i powiązań pomiędzy pisarzami rodzimymi i zagranicznymi. O tych kwestiach piszę w rozdziale czwartym.

¹⁹⁸ Oba przejawy nowatorstwa – treściowe i formalne waloryzował Bereza pozytywnie. Dla przykładu: na nowatorstwo tematyczne wskazuje u Hansa Joachima Sella, który w swojej czwartej powieści, *Na tropach syna*, opisuje zamach na nadrzędność relacji ojciec – syn. Świeżość ujęcia polega w tym przypadku na tym, że to nie syn dokonuje zamachu na ową nadrzędność (czego archetypem może być biblijna historia syna marnotrawnego), a ojciec: „Historia narratora powieści *Na tropach syna* – notuje Bereza – jest historią ojca marnotrawnego, tę historię literatura będzie musiała tysiące razy powtórzyć, zanim wydobyte zostaną wszystkie jej treści i sensy.” [PzI, s. 91]. Z kolei przykładem formalnego rewelatorstwa może być dostrzeżona przez autora *Prozy z importu* u Heimito von Doderera absolutyzacja czasu przeszłego: „Rzeczywistość subiektywna i obiektywna istnieją dla Doderera tylko w czasie przeszłym, Doderer z a b s o l u t y z o w a ł czas przeszły, można nawet powiedzieć, że w tak absolutyzowanej formie odkrył go dla literatury, ponieważ tak zwany epicki czas przeszły jest zwykle dla przedstawianego świata czasem teraźniejszym. Taki wewnętrzny świat teraźniejszy został ze *Strudlhofstiege* całkowicie wyeliminowany. [PzI, s. 38, wyróżnienie – HB]. Powieść ukazała się po polsku: H. von Doderer, *Schody Strudlhofu albo Melzer i głębia lat*, przeł. S. Błaut, posł. H. Bereza, Poznań 1979.

¹⁹⁹ „Estetyka – w sensie analizy, interpretacji i krytyki produkcji estetycznej – jest o tyle tylko możliwa, o ile jako sposób przedstawienia tego, co przedstawione, chwytą dające się stwierdzić inwariantne elementy owej produkcji w zasadzie sprowadzające się do sfery języka. Estetyka jako metajęzyk sztuki staje się możliwa dopiero dzięki temu, że zarówno proces estetyczno-produkcyjny jak i estetyczno-replikatywny rozgrywają się na płaszczyźnie znakowej – znaków estetycznych i językowych. Estetyka jest w stanie uchwycić w produkcji estetycznej tylko to, co – jak w szczególności znaki i struktury – jest w niej samej inwariantne.” M. Bense. *Ästhetik und Zivilisation. Theorie der ästhetischen Kommunikation*, Krefeld 1958, s. 10, cyt. za: R. Handke, *Programowanie piękna (o statystycznej teorii tekstu)*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 2, s. 122-123.

szumu. Prawdopodobieństwo swoich oszacowań dotyczących tego, co stanowi sygnaturę pisarską danego autora oraz jakie są jego obsesje twórcze zwiększał w dość oczywisty sposób – poszerzając najbardziej jak to tylko możliwe „próbę badawczą”. Mam tu na myśli analizę jak największej liczby wypowiedzi pisarza, która pozwala wychwycić w nich elementy reprezentatywne. Krytyk dlatego spotykał się z podmiotem wielokrotnie, iż, jak napisał cytowany już Proust: „Rozmawiając z jakąś osobą jeden raz, można zauważyć w niej pewne szczególne cechy. Ale jedynie wtedy, gdy te cechy powtórzą się w rozmaitych okolicznościach, można uznać je za charakterystyczne i istotne”²⁰⁰.

To podejście wynikało, jak sądzę, z jeszcze głębiej leżącego imperatywu krytycznoliterackiego, na który wskazywał Bereza między innymi ustosunkowując się do krytyki Włodzimierza Maciąga. Z solidności czy też rzetelności poznawczej, która jest cnotą epistemiczną oraz nieodłączną częścią postawy „życioczytania”. Bardzo wcześnie, bo już w okolicach debiutu w roli krytyka, wziął się Bereza do nadrabiania zaległości z rodzimej (i nie tylko) literatury. Jak wspomina w *Końcówkach*:

Jako krytyk, który debiutował na przełomie roku pięćdziesiątego i pięćdziesiątego pierwszego, po jednej publikacji o realizmie, o drugim etapie walki o nową prozę, zabrałem się do pracy już na innej zasadzie niż to przedtem robiłem, z dorywczych lektur, do pracy nad tym, żeby orientować się, co robili nie rówieśnicy [Aleksandra] Ścibor-Rylskiego, czyli moi rówieśnicy, tylko co robiła wcześniejsza generacja przed wojną i po wojnie. I stąd sytuacja mojego przypisania do starszej generacji pisarskiej. To było jedyne uczciwe stanowisko w krytyce. Do głowy by mi nie przyszło, że mam ograniczyć się do Ścibor-Rylskiego i Andrzeja Brauna i być krytykiem tej generacji pisarskiej. Ja, to doskonale widać w moim pisaniu, ja po prostu poznałem twórczość dwóch generacji wcześniejszych, samo przeczytanie Iwaszkiewicza w roku 1953 to było kilka miesięcy pracy. [KHBM, s. 102]

Apodyktyczność interpretacji i sądów, na którą wskazywałem w konkluzji ostatniego podrozdziału, starał się autor *Sztuki czytania* podbudować solidnym lekturowym zapleczem, aby uniknąć sprzeciwów i polemik wywoływanych posądzeniami o nadinterpretację czy gołosłowność. Z reguły unikał utarczek wymownie milcząc lub odpowiadając na zaczepki na marginesach recenzji²⁰¹, ale gdy już do nich dochodziło, odwagi dodawało mu gruntowne odczytanie zarówno w bieżącej, jak i dawniejszej literaturze.

²⁰⁰ G. Poulet, dz. cyt., s. 167.

²⁰¹ Jak pisze Jerzy Pluta: „Do początków lat 90. Henryk Bereza rzadko wdawał się w bezpośrednie polemiki, zwłaszcza gdy dotyczyły sporów *ad personam*. Zazwyczaj odpowiadał pośrednio: albo pisząc recenzję, albo milcząc o konkretnych tytułach. Jeśli np. zraził się do nowych dzieł pisarza, którego poprzednio wysoko oceniał, to po prostu nie pisał o nowych książkach, natomiast dawne teksty nadal umieszczał w wyborach książkowych.”. J. Pluta, *Henryk Bereza: artysta czytacz/pisarz/mistrz/onirysta*, „Konteksty” 2015, t. 310, nr 3, s. 162.

Wracając jednak do kwestii przykazań krytycznoliterackich, należałoby zadać pytanie, czy czytanie całego kompleksu dzieł pisarza było motywowane wyłącznie zwyczajną ciekawością, spontaniczną czytelniczą dociekliwością, czy miało stanowić istotną merytoryczną podbudowę recenzji-szkiców, a także dostarczać argumentów dla aprobatywnych lub dewaluujących sądów na temat danego pisarstwa? Jak zauważa Krzysztof Mętrak:

Bereza jest jako krytyk rzetelny i książki poszczególne rozpatruje na tle transformacji całego pisarstwa danego autora. Ocena aktualnego utworu nie jest przeto zawieszona w próżni, jest wypadkową dotychczasowych obcowień krytyka z pisarzem; w ten sposób książka to nie tylko określona pozycja bibliograficzna, staje się ona świadectwem przemian: dramatu lub tragikomedii pisarskiej osobowości, która wszak na tym jednym świadectwie nie kończy, która od tego jednego świadectwa się nie zaczyna. Stąd Bereza miewa nieraz „bocianie gniazdo”, niedostępne komentatorom jednej książki pisarza.²⁰²

Pouczające spojrzenie na całokształt, jakiego dostarcza taka lektura holistyczna wydaje się dla Berezy nie tyle wartością utylitarną, co niejako skutkiem ubocznym spełniania jeszcze innej powinności, czy podążania za inną podnietą. Otóż wydaje się, że krytyk, chce przedłużyć swoje obcowanie z podmiotem bezinteresownie, z niczym nieumotywowanej chęci ponowienia lektury, która jest przecież dla niego jedyną na tym świecie szansą bezpośredniego kontaktu dwóch duchowości²⁰³. Bereza spotyka się poprzez dzieło z pisarzem wielokrotnie, żeby poznać go lepiej jako człowieka. Dopiero wtórnie doświadczenie lekturowe nabyte na drodze realizacji tego celu daje mu szczególny wgląd w materialny, tekstowy aspekt komunikacji podmiot – podmiot, a przy okazji pozwala wywiązać się rzetelnie z obowiązków recenzenta. W dalszej części tego podrozdziału chciałbym przyjrzeć się bliżej dwóm przykładom realizacji postulatu czytania wszystkiego, co wyszło spod pióra rozpatrywanego w danym momencie pisarza. Pierwszy dotyczył będzie jednego z najwyżej cenionych przez Berezę pisarzy, drugi – autora, o twórczości którego krytyk wyrażał mieszane opinie. Przeanalizuję na obu przykładach, na czym taka holistyczna lektura polegała i jakie rezultaty dawała krytkowi.

Zacznijmy od rozwinięcia zarysowanego już pobieżnie wcześniej *casusu* Iwaszkiewicza. W przypadku autora *Ślawy i chwały* również przeczytanie przez Berezę zaledwie wyboru dzieł najcenniejszych nie wchodziło w rachubę. Krytyk nie szczędził

²⁰² K. Mętrak, dz. cyt., s. 106.

²⁰³ Zob. podrozdział 2.2

czasu na zapoznanie się także z ogniwami *continuum* twórczego Iwaszkiewicza o nieco niższej randze artystycznej:

To bogata twórczość – mówi Bereza – i ja to wszystko przeczytałem. Ja przeczytałem nawet takie, powiedzmy, rzeczy, jak gdyby bez znaczenia jak *Pejzaże sentymentalne*, takie stylistyczne wprawki młodego Iwaszkiewicza z roku 1926, ale ja to znałem wtedy i pamiętam do dziś, bo po przeczytaniu numeru proustowskiego „Literatury na Świecie” uświadomiłem sobie, że te wprawki stylistyczne Iwaszkiewicza po jego okresie młodopolszczyzny, one były pod wpływem Prousta. [...] Po prostu tak jak Proust wprawiał się w pastiszach Balzaka, Flauberta i innych, tak on się po prostu wprawiał w tej stylistyce [Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkowej, Żeromskiego, dop. – TP] i to jest właśnie dość fascynująca sprawa, jestem absolutnie pewien, że inspiracją dla *Pejzaży sentymentalnych* był Proust, że jest to pierwszy przejaw inspiracji proustowskiej w literaturze polskiej, edukacja Iwaszkiewicza w polskiej prozie dziewiętnastego wieku. [KHBM, s. 104]

Co warte podkreślenia Bereza nie wczytywał się komparatystycznie w mniej istotne dla całokształtu dorobku Iwaszkiewicza *Pejzaże sentymentalne* i dzieła Prousta, żeby wykryć literackie pokrewieństwo wpływologiczne i udowodnić tezę interpretacyjną, bo mimo iż w momencie wypowiedzania powyższych słów był pewien inspirowania się Iwaszkiewicza pastiszami proustowskimi, kiedy pisał swój pierwszy esej o autorze *Panien z Wilka*, jeszcze sobie tego nie uświadamiał i ostatecznie nigdzie nie zanotował nawet dostrzeżonej przez siebie analogii. Autor *Sztuki czytania* ani nie przesądza z góry, czy dany tytuł jest wart uwagi, czy nie, ani nie kwantyfikuje jego doraźnej przydatności podatnością na „monetyzację” – sprowadzenie go do postaci przypisu do eseju²⁰⁴, bo wartość lektury wyczerpuje się dla niego w samym doświadczeniu czytelnicznym²⁰⁵.

Zbiór recenzji układających się w szkic-mikromonografię Berezy o twórczości Iwaszkiewicza odnajdziemy w najpełniejszej formie przedrukowany w *Takim układzie* oraz *Sposobie myślenia*. Jest to przykład jednego z dłuższych cykli tekstów Berezy, dlatego dobrze reprezentuje omawiane tu zjawisko lektury holistycznej. Już sam tytuł tego „szkicu w odcinkach” sugeruje wysoką wartość rozpatrywanej przez Berezę materii – *Mistrzostwo* i uzasadnia obszerność omówienia, które w wersji z *Takiego układu* liczy niemal sześćdziesiąt stron. Takie poszerzenie struktury recenzji pozwala Berezie wyjść poza charakter wartościującego streszczenia, jakim bywa nierzadko ten gatunek wypowiedzi i zbliżyć się do kompleksowego studium. Z drugiej jednak strony Bereza nie przekracza uprawnień dyskursu publicystycznego w takim stopniu, żeby wiązało się to

²⁰⁴ „Proszę sprawdzić, jak udokumentowany, z przerażającą znajomością przedmiotu, jest esej o Iwaszkiewiczu – bez jednego przypisu.” K. Mętrak, dz. cyt., s. 106, wyróżnienie – TP.

²⁰⁵ „Nie znany jest tedy przypadek, aby Bereza użył literatury do celów zgoła z nią nie licujących. Jest czytelnikiem książek absolutnie bezinteresownym. Literatura jest dla niego wartością najwyższą.” Tamże, s. 107.

z koniecznością nadania swoim analizom ograniczeń typowych dla wypowiedzi naukowej: obiektywności, wyłączenia emocji, bezosobowego zdystansowania, ścisłego trzymania się faktów i unikania opinii. W efekcie otrzymujemy więc tekst hybrydyczny. Raczej rozległy esej niż recenzję, który czerpie z obydwu dyskursów najdogodniejsze dla Berezy właściwości.

Całą pierwszą część szkicu można rozpatrywać jako *exemplum* czytania kompleksowego, ponieważ, w przeciwieństwie do kolejnych, jak i zdecydowanej większości tekstów Berezy, nie jest omówieniem/recenzją pojedynczej powieści lub zbioru opowiadań, tylko stanowi przeglądowy artykuł wprowadzający w recenzje poszczególnych utworów. Jednocześnie trudno nazwać go po prostu wstępem, ponieważ jest również znacznie (do trzech razy) dłuższy od pozostałych sześciu części, a także od standardowej, średniej objętości Berezowskiej recenzji.

Szkicowi temu o wiele bliżej do kompleksowego studium, nie tylko ze względu na objętość, ale także fakt, iż krytyk odwołuje się do bardzo wielu utworów Iwaszkiewicza, sięga również do literatury przedmiotu, precyzyjnie oznacza w tekście cytaty z podaniem numerów stron, z których zostały zaczerpnięte, poza tym ogranicza wartościowanie, śledzi przemiany estetyki Iwaszkiewicza oraz dąży w swym wywodzie do syntezy. Jest to wypowiedź wysokokontekstowa, przypominająca pod tym względem dyskurs naukowy. Wymieńmy teksty, do których nawiązuje Bereza w samej pierwszej części szkicu. Jeśli chodzi o literaturę podmiotową są to (w kolejności wywodu): *Jan Sebastian Bach*; *Czerwone tarcze*; *Matka Joanna od Aniołów*; *Młyn nad Utratą*; *Panny z Wilka*; *Brzezina*; *Ucieczka do Bagdadu*; *Legends i Demeter*; *Zenobia Palmura*; *Siedem bogatych miast nieśmiertelnego Kościeja*; *Wieczór Abdona*; *Hilary, syn buchaltera*; *Księżyc wschodzi*; *Pasje błędmierskie*; *Pejzaże sentymentalne*; *Kochankowie z Werony*; *Nowa miłość*; *Róża*; *Słońce w kuchni*; *Zygryd*; *Ikar*; *Powrót Prozerpiny*; *Nauczyciel*; *Anna Grazzi*; *Koronki weneckie*; *Voci di Roma*; *Kongres we Florencji*; *Hotel Minerwa*; *Stracona noc*; *Bitwa na równinie Sedgemoor*; *Stara cegielnia*; *Młyn nad Lutynią*; *Młyn nad Kamionką*; *Opowiadanie z krainy Papuasów*; *Ucieczka Felka Okonia*; *Światła małego miasta*; *Kwartet Mendelssohna*; *Opowiadanie prowansalskie*; *Wycieczka do Sandomierza*; *Borsuk*; *Opowiadanie argentyńskie*; *Opowiadanie brazylijskie* i *Listy z podróży do Ameryki Południowej*. W powyższym imponującym i niemal wyczerpującym rejestrze łatwiej byłoby wskazać, do których utworów Bereza w swym szkicu nie sięga. Tym bardziej, że jest to zaledwie wstęp do uzupełnień w postaci uszczegóławiających analiz zawartych w następnych „odcinkach”. W części drugiej Bereza rozpatruje

wszystkie trzy tomy *Sławy i chwały*, w trzeciej – utwory zawarte w tomie *Tatarak i inne opowiadania*, w czwartej powieść *Kochankowie z Marony*, w piątej – cztery opowiadania pisane w latach 1957-1967 i zebrane w tomie *O psach, kotach i diablach*, w szóstej przedstawia Bereza twórczość dramatyczną Iwaszkiewicza, zaś siódma stanowi rodzaj wartościującego podsumowania, a także uzupełnienia *summy* krytycznoliterackiej o krótki namysł nad pozostałymi dziedzinami dorobku Iwaszkiewicza. Krytyk podkreśla tu pisarską wszechstronność autora *Sławy i chwały*, który oprócz tworzenia poezji, prozy i dramatu, spełniał się również w eseistyce, krytyce literackiej, oratorstwie, pamiętnikarstwie, przekładach arcydzieł literatury światowej, diarystyce i epistolografii.

Z jednej strony tak szeroko zakrojony szkic jest niewątpliwie świadectwem krytycznoliterackiego uznania Berezy w stosunku do Iwaszkiewicza, którego *nota bene* uważał za jednego z najznakomitszych polskich autorów, z drugiej zaś może być rozpatrywany jako modelowy przykład metodologii Berezowskiej filozofii czytania, której jednym z podstawowych pryncypiów jest przekrojowość spojrzenia oraz dążenie do syntezy. O ile warszawski krytyk najczęściej przygląda się w pojedynczej recenzji jednemu utworowi danego autora na raz, nie jest w stanie oddalić narzucających się mu porównań i powiązań z całokształtem dotychczasowego dorobku. Bereza jest jednocześnie komentatorem zachowawczym i kierując się przykazaniem rzetelności krytycznej, czuje się w obowiązku udowodnić czytelnikowi, że jego obserwacje mają zakotwiczenie zarówno w analizowanym tekście, jak i opierają się na znajomości szerszego kontekstu twórczego. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w Berezowskiej optyce pojedynczy utwór jest za małą drobiną, żeby osadził się na sicie. *De facto* nie istnieje więc jako samodzielna struktura w izolacji od pisarza i powiązań z całym kompleksem innych jego (gatunków) wypowiedzi.

Na taką tezę może naprowadzić myśl, którą Bereza wypowiada w rozpatrywanym tu szkicu niebezpośrednio, bo częściowo ustami Tadeusza Brezy. Współbrzmienie nazwisk jest czysto przypadkowe, ale podobieństwo strategii lekturowej już nie:

We wspomnianej wyżej recenzji [*Młyna nad Utratą*, „Zwierciadło” 1937, nr 4] zrobił Breza spostrzeżenie niezwykle trafności. „Przeczytawszy jego piękną książkę, wiemy, co nam opowiedział, ale nie od razu rozumiemy, czego chce, czego się domaga wewnętrznie i czego w ogóle oczekuje od sztuki”. Można się zachwycać Iwaszkiewiczem i wcale go nie rozumieć, to znaczy nie sięgać do filozoficznego znaczenia opowiadanych zdarzeń. Można za dostateczną rację opowiadania uznać samą doskonałość tej sztuki. Naiwne zainteresowanie samym życiem jest przecież powszechniejsze niż poszukiwanie jego sensu. Naiwne – używam tego terminu w sensie filozoficznym – odkrywanie uroków świata, sztuki, myśli ludzkiej stało wprawdzie często w sprzeczności z pesymistyczną

i bardzo sceptyczną filozofią Iwaszkiewicza; ono jednak nadawało barwy jego pisarstwu, ono decydowało o tym, co w nim trwałe. [TU, s. 14-15]

Kiedy Bereza odpowiada swą tezą interpretacyjną na ukryte w cytacie pytanie Brezy, zmierza wprost do tego, co nazwałem w poprzednim rozdziale esencją (która dotyczy treści dzieła) oraz *modus operandi* (w zakresie rozwiązań formalnych) Iwaszkiewicza. Zauważmy, że punktem wyjścia do odcyfrowania filozoficznego znaczenia *Młyna nad Utratą* jest pewna poznawcza bezradność Brezy, który przeczytał „jego [w domyśle: jedną] piękną książkę”, zachwycił się nią, ale jej nie zrozumiał. Bereza od razu dostrzega źródło tej bezradności, którą rozwiać może tylko dostrzeżenie tego, co trwałe, a więc inwariantne, powtarzające się w pisarstwie Iwaszkiewicza. Jednak tę powtarzalność krytyk dostrzega dopiero po doświadczeniu wielokrotnego „kontaktu dwóch duchowości”.

Ponawianie kontaktu z podmiotem twórczym realizujące się w różnych odsłonach i przejawach jego działalności nie tylko umożliwia krytykowi zlokalizowanie niezmienników, wyłonienie przewodniego tematu i predylekcji estetycznych, ale odgrywa też ważną rolę w wartościującym aspekcie krytyki. Jako że oceny mają relatywny charakter, hierarchizacja poszczególnych ogniw *continuum* twórczego nie powinna, jak się zdaje, unikać komparatystycznych konfrontacji, nieustannego wartościującego rozpatrywania danego utworu na tle szeregu poprzedników, jak i następników. Także proza Iwaszkiewicza jawi się autorowi *Takiego układu* jako pewna zróżnicowana wewnętrznie i rozwijająca się procesualnie całość. Przyjrzyjmy się tym porównawczym lekturom krytyka. Studium rozpoczyna się niejako od końca, czyli od wyznaczenia „pułapu artystycznego”²⁰⁶, którego sięgnięcie jest w słowniku terminów krytycznoliterackich Berezy równoznaczne z uzyskaniem dojrzałości pisarskiej:

²⁰⁶ Określenia, o którym tu mowa nie należy kojarzyć z najwyższym punktem w twórczości danego pisarza, który oznaczałby na przykład pojedynczy utwór. W rzeczywistości krytyk ma tu zwykle na myśli coś w rodzaju dodatnio waloryzowanego płaskowyzu na hipotetycznym wykresie przedstawiającym oceny poszczególnych dzieł. Osiągnięcie pułapu oznacza odnalezienie przez pisarza optimum wyrazu artystycznego w danym czasie. Określenie to ma więc charakter temporalny i relatywny, np.: „*Opowieści świętojańskie* [Mariana Pilota] składają się z dwóch utworów nierównej wartości. *Świętojańska pierwsza* to utwór niczym szczególnym nie przewyższający *Panien szczerbatych* [...]. *Świętojańska druga* natomiast to utwór, w którym Pilot osiągnął chyba pułap swoich dzisiejszych pisarskich możliwości. W skali możliwych osiągnięć młodego pisarza jest to świetne osiągnięcie. [PP, s. 83, wyróżnienie – TP]. Zaś pułap w twórczości Józefa Ozgi Michalskiego jest na przykład dwuwierchołkowy: „Do pełnej niezależności od niego [żywiou publicystycznego] doszedł autor dopiero w *Czarach miłosnych* (moja lektura maszynopisu 1982), *Czary miłosne* przewyższają nie tylko obydwie wcześniejsze powieści, przewyższają także *Sowizdrzała świętokrzyskiego*, stanowiąc drugi po nim – wyższy – szczyt prozatorskich osiągnięć Ozgi Michalskiego” [O, s. 41, wyróżnienie – TP].

Docieklivości myślowej wymaga przede wszystkim najdojrzalsza proza Iwaszkiewicza, a więc ta, której początek oznaczają *Panny z Wilka i Brzezina* (1932). Krytyka dosyć zgodnie w tych dwóch opowiadaniach widzi dowód dojrzałości i samodzielności twórczej pisarza. [TU, s. 15]

Osiągnięcie dojrzałości pisarskiej jest zwykle zwieńczeniem poprzedniego etapu drogi twórczej – terminowania literackiego²⁰⁷, poszukiwań własnego idiomu, o którym czytamy dalej:

Poprzedziły ją [samodzielność twórczą] kilkunastoletnie doświadczenia pisarskie, w których filozofia Iwaszkiewicza płynie otwartym, nie podskórnym nurtem, a rzemiosło pisarskie jest rezultatem najpierw nieświadomego, potem przemyślanego wyboru wzorów. Nie od razu przecież Iwaszkiewicz objawił się mistrzem. [TU, s. 15]

Bereza nie poprzestaje jednak na ustaleniu hierarchii utworów, pobieżnym zarysowaniu na wykresie fluktuacji wartości dorobku, ale wykazuje przekształcenia estetyki i zmiany wpływów, periodyzując twórczość Iwaszkiewicza, przy jednoczesnym przestrzeganiu chronologii powstawania kolejnych jej ogniw:

I w poezji, i w prozie zrodził Iwaszkiewicza modernizm. Stylizowaną prozą poetycką pisze Iwaszkiewicz *Ucieczkę do Bagdadu* (czas powstania 1916), *Legendy i Demeter* (1917-1918), *Zenobię Palmurę* (pierwodruk „Skamander” 1920), *Siedem bogatych miast nieśmiertelnego Kościeja* (pierwodruk „Skamander” 1921) i *Wieczór u Abdona* (1922). W umieszczonym w tomie *Legendy i Demeter* opowiadaniu *Gody jesienne* (1918) sięgnął Iwaszkiewicz do romantycznej tradycji prozatorskiej, odwołując się i myślowo, i stylistycznie do *Króla Ladawy* i listów Słowackiego. Stylistyczna maniera młodopolska przeważa w wydanej w roku 1923 powieści *Hilary, syn buchaltera*. W powieści, malującej bardzo prozaiczną karierę młodego poety w warszawskim świecie mieszczańskim, sam materiał realistycznej obserwacji nie da się bez reszty wtłoczyć w nurt młodopolskiej konwencji stylistycznej.

Krytyk umieszcza nawet w tej recenzji-szkicu rozbudowane partie analityczne, dokumentując i uzasadniając swoje tezy interpretacyjne obszernymi cytatami zaopatrzonymi w skrócony opis bibliograficzny:

Dopiero jednak powieść *Księżyc wschodzi* (1925) przyniesie świadomą dyskusję z filozofią modernistycznego estetyzmu i rewolucję w zakresie stylu. Ideałowi piękna Izzydora, wyznawcy Nietzschego i Wilde’a („róża, puchar wina, muzyka, elegia, piękny rytm, piękne rymy”) przeciwstawia, głoszący poglądy autorskie Antoni, piękno codziennego życia. „A ci tłumnie przemierzający ulice miast robotnicy, chłopci, żołnierze, urzędnicy – matka moja – nie są niczym, tylko gnojem, nawozem? Dobrze, przyjmuję piękno, czyż prócz niego nie ma nic? Czyż to harmonię, czyż to kompozycję, czyż to barwę podziwiamy w krajobrazach ziemi? Czyż to one wzruszają mnie do łez na stepie

²⁰⁷ Na przykład *Cyt* Dariusza Bitnera, utwór, który Bereza uważa za w pełni dojrzały opisuje krytyk następująco (zwróćmy też uwagę na uwzględnienie w sądzie wartościującym znajomości całego kompleksu dzieł): „Znajomość paru utworów Dariusza Bitnera – zwłaszcza opowiadania *Bywa* (moja lektura maszynopisu 1979) – ułatwia kontakt z powieścią *Cyt* (moja lektura maszynopisu 1980), utwory takie jak ta powieść nie wypadają sroce spod ogona. Mógł ją napisać ktoś ukształtowany duchowo i ktoś, kto nie potyka się o rudymenty sztuki narracyjnej. [SMIoPP, s. 581].

pustym, odludnym, bezbarwnym?” (*Księżyc wschodzi* 1925, s. 5). Świadomie dla kontrastu daje Iwaszkiewicz na następnej stronie realistyczny opis ubogiego mieszkania miejskiego ze „smrodem rozpalonej blachy”, „zakurzonymi liśćmi wazonowych roślin” i „zwiędłą wonią mydlin”. Opis ten przypomina już Żeromskiego z *Ludzi bezdomnych*, nie Nałkowską z *Lodowych pól*. Styl powieści *Księżyc wschodzi* jest świadomym ukłonem w stronę Żeromskiego, Orzeszkowej, Prusa. [TU, s. 16]

Dopiero później dowiemy się, że Bereza dostrzegł po czasie proustowską inspirację w ukłonie Iwaszkiewicza w stronę klasyków polskiego pozytywizmu, ale tym bardziej dowodzi to, że krytyka nie była dla niego doraźnym czytaniem tekstów i wystawianiem opinii do nich „na gorąco”, żeby potem przejść do następnego tekstu innego pisarza. Recenzja, zwłaszcza ta która nie stanowiła pierwszego „odcinka” cyklu, nierzadko stanowiła efekt długotrwałego i zażyłego obcowania Berezy z Innym. Sądy i spostrzeżenia płynące z tych wielokrotnych spotkań były w dodatku świadome własnej prowizoryczności. Z jednej strony krytyk wypowiadał je w dobrej wierze i w oparciu o rzetelny materiał dowodowy, którym posługuje się zwykle historyk literatury, z drugiej – każdy kolejny tekst (nie tylko autora omawianego analizowanej akurat twórczości), mógł przyczynić się do przewartościowań, weryfikacji lub przeciwnie – ugruntowania sądów na temat poprzedników. Dlatego też Bereza, gdy publikował nową książkę, przedrukowywał w niej zazwyczaj recenzje poprzednich utworów interesującego go pisarza, aby dobudować do nich kolejne ogniwa dotyczące nowszych odsłon jego twórczości. Zapewniał tym samym własnym odbiorcom możliwość weryfikacji swoich sądów. Dzięki temu jego szkice, „recenzje w odcinkach”, uzyskiwały spójność organiczną, a nie spreparowaną, narzucaną *ex post*. Wiązało się to z koniecznością wzięcia na siebie odpowiedzialności za to, co napisało się do tej pory. Krytyk w większym stopniu narażał się w ten sposób na ocenę²⁰⁸. Jak chciał Barthes, była to krytyka tekstu, a zarazem krytyka samej siebie²⁰⁹.

Poświęcony Iwaszkiewiczowi szkic *Mistrzostwo* jest bodaj najbardziej reprezentatywnym i imponującym przykładem Berezowskiej lektury kompleksowej. Niemniej warto omówić jeszcze kilka innych właściwości tej strategii krytycznej. Przede wszystkim podkreślić należy ścisły związek dążenia do wyekstrahowania z dzieła esencji, o której pisałem w rozdziale poprzednim z omawianą tu tendencją komparatywną. Wydaje się, że jedno nie istniałoby w krytyce Berezy bez drugiego. Autor

²⁰⁸ M. Rabizo-Birek, *Romans z autorem*, dz. cyt., s. 132-133.

²⁰⁹ R. Barthes, dz. cyt., s. 284-285.

Prozaicznych początków zwraca na to uwagę w recenzji *Trampoliny* Marka Nowakowskiego:

Trampolina w oderwaniu od pozostałej twórczości Nowakowskiego nie stwarza powodów do jakichkolwiek refleksji krytycznych. Dopiero w zestawieniu z tą twórczością można w niej to i owo wynaleźć. [PP, s. 85]

Zauważmy, że wspomniany tu utwór jest przypadkiem osobliwym²¹⁰, bo generalnie ocenianym przez Berezę, zwłaszcza na tle pozostałej twórczości Nowakowskiego, dość nisko²¹¹. Krytyk nazywa go, co prawda umiejętnie wykonanym, ale co najwyżej „rzemieślniczym”. Niska ocena wszelako wynika nie z samej „rzemieślniczości”, a z tego, iż nie była ona zaplanowana. Wykonanie nie ma zatem powiązania z esencją dzieła. Poza tym krytyk obserwuje na przykładzie *Trampoliny* obniżenie jakości pisarstwa Nowakowskiego. Zadanie pisarskie Bereza wydedukował właśnie z lektury innych jego dzieł. To znajomość całego kompleksu wsparła następującą tezę:

Nie sądzę, żeby o wszystkim zadecydowała z góry założona „rzemieślniczość” tej powieści. Ta „rzemieślniczość” nie była zaplanowana. Nowakowski chciał w swej powieści powiedzieć coś nowego. Ale nie potrafił czy nie mógł. Chyba zresztą i jedno, i drugie. Nie potrafił, ponieważ do czasu napisania *Silnej gorączki* nie wypracował sobie jeszcze żadnych narzędzi pisarskich, które byłyby odpowiednie do penetracji ludzkiego świata wewnętrznego. Nie nadawały się do tych funkcji ani język, ani behawiorystyczna konwencja narracyjna, którymi przedtem się posługiwał. Nie mógł, ponieważ natrafił chcąc nie chcąc na jakieś swoje wewnętrzne tabu. Nie jestem pewien, czy nawet dziś po napisaniu *Silnej gorączki* mogłoby się do tego tabu dobrać. [PP, s. 86-87]

Mimo iż na powody nieosiągnięcia przez Nowakowskiego założonego przez siebie celu wskazuje Bereza w trybie hipotetycznym, intuicja zbudowana na obcowaniu z autorem *Silnej gorączki*, podpowiada mu, że *Trampolinę* należałoby przypisać do przejściowej kategorii „literackiego terminowania”, poszukiwań własnej dykcji, wypracowywania narzędzi pisarskich, a może nawet uznać po prostu za ślepą uliczkę. W każdym razie Nowakowski nie osiąga tu pułapu swoich twórczych możliwości. Bereza nie szczędzi przy okazji złośliwości krytykom branych *en bloc*, którzy nie potrafili ulokować tego ogniwa we właściwym miejscu zarówno pod względem chronologii pisania²¹², jak i

²¹⁰ Osobliwy jest fakt, że Bereza zasadniczo negatywną recenzję w ogóle opublikował, ponieważ zwykle czynił to bardzo niechętnie. Zob. J. Pluta, dz. cyt., s. 162.

²¹¹ „Nowakowski napisał tę powieść akurat wtedy, gdy w dwóch świetnych zbiorach opowiadań wyeksploatowane zostały bez reszty te treści i formy, od których wybitny młody pisarz zaczynał swój start literacki. *Trampolina* nie jest nawet powtórzeniem treści opowiadań *Ten stary złodziej* i *Benek kwiaciarz*. Z intelektualnych treści tamtych opowiadań nic w niej nie zostało. Co najwyżej pozostała w niej wyjałowiona z treści forma.” [PP, s. 85].

²¹² „Marek Nowakowski przez przeoczenie czy przypadek, a może z premedytacji nie poinformował swoich czytelników, że *Trampolina* (1964) nie jest utworem napisanym ostatnio. Wypadałoby jednak spodziewać się, że nie wprowadzi to w błąd tych wszystkich, którzy na piśmie ferują publicznie opinie literackie. Oni

hierarchii wartości²¹³, co źle świadczy o ich warsztacie krytycznoliterackim. Ich dezorientacja w rozwoju *continuum* twórczego pisarza uniemożliwia poprawne zrozumienie utworu, a w konsekwencji także jego uczciwą ocenę. Bereza bowiem wychodził z założenia, iż dobry krytyk potrafi lub przynajmniej powinien umieć „z zawiązanymi oczyma”, a więc nie znając daty powstania danego utworu, oszacować, z dużym prawdopodobieństwem, pomiędzy którymi dziełami umieścić rozpatrywaną właśnie lekturę. Przekonanie to brało się z wiary w ukrytą wewnętrzną dynamikę rozwojową twórczości. Również w przypadku zbioru opowiadań *Gonitwa* Marka Nowakowskiego krytyk z dużym znanstwem rekonstruuje chronologię powstania poszczególnych utworów, kierując się tymi założeniami:

W wypadku *Gonitwy* sam autor nie odmawia krytykowi pomocy. Nie potrzeba jakiejś szczególnej znajomości pisarstwa Marka Nowakowskiego, żeby wiedzieć, że opowiadania *Gonitwy* nie zostały napisane w jakimś jednym czasie. Orientacja w dotychczasowej historii twórczej Nowakowskiego pozwala bez większych trudności rozpoznać, które utwory *Gonitwy* pisane były jeszcze przed *Silną gorączką*, które powstały mniej więcej równocześnie z *Zapiskami*, w których dostrzec można kształtowanie się motywów i idei *Robaków*. Skoro tak, musiały istnieć powody, dla których dawno napisane utwory Nowakowskiego nie znalazły się w jego poprzednich zbiorach opowiadań. Te powody mogły być – rzecz jasna – najrozmaitsze i z pewnością takie były, fakt pozostaje jednak faktem, że *Gonitwa* składa się z utworów pomijanych w zbiorach, z którymi łączą je charakterystyczne właściwości stylu narracyjnego. [PP, s. 94]

Powyższe hipotezy dotyczące kalendarium twórczego Nowakowskiego można formułować jedynie pod warunkiem, że uzna się, iż istnieje jakaś ekwiwalencja pomiędzy zachodzącymi w wymiarze czasowym przeobrażeniami osobowości artysty, a kształtem sztuki, jaką tworzy. Z jednej strony wydaje się, że dla Berezy (dobry) pisarz był zasadniczo podmiotem suwerennym, autonomicznym estetycznie i ustabilizowanym. Dzięki temu (również dobry) krytyk mógł na podstawie zaledwie próbki twórczości rozpoznać autora, pod warunkiem, że chodziło tu o pisarza „dojrzałego”, który wykształcił już „samoswoją” dykcję²¹⁴. Z drugiej zaś – ten sam podmiot, zwłaszcza gdy

przecież powinni domyślić się, że ten utwór musiał być napisany co najmniej przed *Silną gorączką*. Nasi odważni opiniodawcy (celowo nie używam terminu krytycy, bo robi się człowiekowi wstyd) nie bawią się jednak w subtelności. W *Silnej gorączce* nie dostrzegli oni nic nowego i atakowali Nowakowskiego nadal za »marginesową tematykę«. [PP, s. 84].

²¹³ „Kompromitujące jest jedynie to, że tak zwani krytycy rzemieślniczy wytwór literacki traktują na równi z dorobkiem młodego pisarza o ambicjach o wiele poważniejszych. Nie zdziwiłbym się, gdyby Nowakowski utwierdził się taką sytuacją w swojej pogardzie dla literackiego farmazonstwa” [PP, s. 85].

²¹⁴ Omawiana tu twórczość Nowakowskiego odznaczała się właśnie taką stabilnością i suwerennością. Zwróćmy przy tym uwagę, że te wartości nie mają żadnego związku z kwestią zgodności systemów aksjologicznych pisarza i krytyka: „U Nowakowskiego wszystko jest jego własne: świat, który przedstawia, sposób, w jaki to robi, konflikty, z jakimi się boryka, postawa, jaką wobec wszystkiego zajmuje. Przyznaję to z tym większą satysfakcją, że nie zawsze go rozumiem, a jeszcze mniej się z nim zgadzam.” [PP, s. 65].

jego kariera pisarska była długa i owocna, podlegał zmianom jako człowiek, a jego pisarstwo, mimo zachowania pewnych cech inwariantnych, również się zmieniało, odzwierciedlając tę egzystencjalną ewolucję²¹⁵.

Umieściłem wyżej w nawiasach dwukrotnie przymiotnik „dobry”, żeby podkreślić wartościujący i subiektywny charakter atrybutów pisarza oraz krytyka postrzeganych przez pryzmat Berezowskiej aksjologii, ale także po to, by zauważyć, że wizja wartościowej krytyki splata się w praktyce z wizją wartościowego pisarstwa. Zatem żeby kontakt dwóch duchowości mógł dojść do skutku, zarówno podmiot – nadawca, jak i podmiot – odbiorca przejawiać muszą odpowiednie wartości. Namysłowi nad walorami przysługującymi (bądź nie) pisarzom poświęcam rozdział następny, tutaj zaś podsumujmy, jaki powinien być krytyk. Otóż, najzwyczajniej mówiąc, nie czyta on „po łebkach”, a rzetelnie i kompleksowo, mając na uwadze fakt, że książki nie biorą się znikąd. Każdy utwór – pod warunkiem, że pisarz nie napisał w całym swoim życiu tylko jednego dzieła – stanowi część większej całości i jako część całości powinien być interpretowany oraz wartościowany.

²¹⁵ Tę oscylację pomiędzy niewykluczającymi się wcale pierwiastkami stabilności osobowościowego rdzenia, a zmiennością pisarskich zainteresowań dobrze widać w następującym fragmencie recenzji *Księgi zdarzeń* Bernarda Sztajnera: „W opowiadaniach *Obwodu Północnego* można było wysledzić u Sztajnera oznaki odmiennych niż w całej jego wcześniejszej twórczości zainteresowań pisarskich, w powieści *Księga zdarzeń* te nowe zainteresowania są czymś rzucającym się w oczy. Najprościej mówiąc, problematykę obcości człowieka w świecie zastąpiła u niego problematyka powiązań człowieka ze światem. Ta radykalna przemiana mogłaby być podejrzana, ale nie jest, i to w najmniejszym stopniu. Sztajner opowiada to samo, to znaczy opowiada sobie, odpadło od niego jedynie mniemanie, które było źródłem jego wcześniejszej twórczości, że świat jest inny niż on, że obcość świata objawia się najczęściej w aktywnej wrogości albo stwarza ustawiczne poczucie zagrożenia. Takie mniemanie, jak wszelkie mniemanie, nie musi mieć cech trwałości. U Sztajnera nosiło ono wiele cech urojenia, z którym dlatego tylko nie należało walczyć, że było to urojenie literacko płodne. [PP, s. 121, wyróżnienie – TP].

Rozdział 3

System wartości literackich

3.1 Czy kryteria wolno katalogować? (Słowo wstępu)

O ile roztrząsania poprzedniego rozdziału dotyczyły wybranych aprobowanych (i dyskredytowanych) przez Berezę właściwości warsztatu krytycznoliterackiego, niniejszy poświęcony będzie zagadnieniom związanym z najistotniejszymi wartościami i antywartościami przypisywanymi przez niego samej literaturze.

Z zadaniem tym wiążą się wszelako trudności, a być może nawet wynikają z niego jakieś zagrożenia dla literatury. Recenzję *Czarnych lochyni*²¹⁶, debiutanckiej powieści Jerzego Waksmańskiego, otwiera następująca przestroga Berezy adresowana zarówno do krytyków, jak i czytelników „nieprofesjonalnych”:

Nie wszyscy zdają sobie sprawę z tego, że kryteriów oceny utworu literackiego nie da się skatalogować, chociaż o czymś takim marzy wielu krytyków, a jeszcze więcej czytelników tego właśnie od nich oczekuje. W tych marzeniach, oczekiwaniach i dążnościach przejawia się w sposób nieświadomy instynkt niszczyielski. Gdyby udało się komukolwiek zrealizować to, czego tak wielu pragnie, obcowanie z literaturą oznaczałoby schematyczne czynności buchalteryjne, które odebrałyby temu obcowaniu jakiegokolwiek znamiona przygody i niespodzianki i tym samym zostałyby zlikwidowana rzeczywista potrzeba literatury. [ZN, s. 359]

Niemniej badacz literatury, w szczególności ten, który pragnie zająć się ocenami utworów literackich i kryteriami sądów wartościujących, powinien powyższy zakaz albo

²¹⁶ J. Waksmański, *Czarne lochynie*, Warszawa 1967.

całkiem zignorować, albo potraktować jako zaproszenie do dyskusji. Katalogowania kryteriów ocen nie sposób w tej części pracy pominąć. Wierzę jednak, że taki buchalteryjny rejestr niekoniecznie musi być przejawem „niszczycielskiego instynktu”, zwłaszcza wtedy, gdy nie rości on sobie pretensji do zastosowań uniwersalnych.

Bereza w swej utopijnej (w tym wypadku nawet dystopijnej) wizji rozważa możliwość odnalezienia swego rodzaju krytycznoliterackiego kamienia filozoficznego, probierza wszelkiej literatury, którego istnienie zniwelowałoby różnicę między literaturą piękną a krytyką. Spełniłby się wówczas jeden z jego postulatów – ten dotyczący traktowania krytyka na równi z pisarzami, ale nie w taki sposób, jaki tego pragnął. Owa dystopia zakłada bowiem, że każdy pisarz, jak i każdy czytelnik, wyposażeni w uniwersalny probierz w postaci wyczerpującego (zupełnego), a tym samym zamkniętego katalogu wartości o ustalonej hierarchii i walencji każdej z ujętych tamże cech, wiedziałby, co jest dobre, a co złe. Nie trzeba chyba wyjaśniać, że taki statyczny i przewidywalny obraz komunikacji literackiej stoi w sprzeczności z relatywizmem i otwartością postawy krytyka, który w jednym ze swoich pryncypiów, kto wie, czy nie najistotniejszym jeśli chodzi o programowe powinności literatury, nakazywał każdemu twórcy poszukiwanie „swojej twarzy prawdy”.

Przytoczoną wyżej ogólną myśl o zagrożeniach płynących z katalogowania kryteriów ocen wyraża Bereza, by wyprowadzić sąd brzmiący: recenzowana powieść – debiut Waksmańskiego – „nie wyróżnia się niczym szczególnym, jeżeli chciałoby się ją oceniać według uświęconych kryteriów oceny literackiej” [ZN, s. 359]. Niemniej utworowi udzielony zostaje kredyt zaufania z uwagi na zapowiedź zupełnie nowych treści poznawczych i artystycznych. Bereza wróży bowiem, że autora *Czarnych lochyni* będzie można wkrótce zaliczyć w poczet generacji pisarzy dystansujących się zupełnie od doświadczeń i stylu pisania poprzedników. Waksmański przedstawiony jest tu w dodatku jako śmiały oponent Juliana Kawalca. Debiut ten zasługuje na uwagę mimo „niezamierzonej chropowatości narracji”. Jest raczej warty odnotowania przez wzgląd na to, czym może się stać w przyszłości na przykład jako pierwsze ogniwo *continuum* twórczego lub dzieło jednego z reprezentantów nowego nurtu. Werdykt nie jest jednoznaczny ani arbitralny, ponieważ ani pisarz, ani recenzent nie powiedzieli jeszcze ostatniego słowa.

Otwartość konkluzji recenzji przewiduje nawet sam jej tytuł (*Zapowiedź*). W tym wypadku zawieszenie sądu zamiast częściej spotykanego w recenzjach Berezy jednoznacznego werdyktu nie świadczy o niemożliwości sporządzenia kryteriów,

w oparciu o które miałyby być on wyrażony z całą apodyktycznością, a wskazuje raczej na to, iż kryteria te nie są j e s z c z e w pełni uświadomione. Tak dla krytyka, jak i samego pisarza: „*Czarne lochynie* są przede wszystkim dobrą zapowiedzią pisarską i nie jest wcale pewne, że Waksmański wie dobrze, co jego powieść ma zapowiadać.” [ZN, s. 361]. Zachowawczość sądu Berezy wynika, jak się zdaje, z kontekstu historycznoliterackiego. Powieść ta mogła być bowiem nieśmiałą zapowiedzią „rewolucji artystycznej w prozie” lub, ogólniej, jak chciałby Jan Galant, prozy lingwistycznej²¹⁷. Debiutanci lat siedemdziesiątych tworzyli w atmosferze przeobrażeń paradygmatu komunikacji społecznej, w której „formy społecznego funkcjonowania młodej prozy wyda[wały] się swoiste i odrębne względem norm dotychczas obowiązujących w literaturze. Stąd b[rała] się m.in. niemożność odnalezienia historycznoliterackich analogii dla reguł debiutu i krytycznej promocji dzieł młodych pisarzy.”²¹⁸. W takich warunkach zastane hierarchie wartości ulegają dezaktualizacji, nowe – nie są jeszcze rozpoznane i przyswojone.

W krótkiej analizie tej recenzji chciałem podkreślić, że Bereza, owszem, przekreśla na jej wstępie możliwość wyodrębnienia kryteriów ocen dzieła literackiego, ale ma wówczas na myśli kryteria o innym charakterze niż te, które są przedmiotem naszych rozważań. Chodzi mu bowiem o miary wartości, którym przysługiwałyby takie cechy jak 1) obiektywność, 2) powszechność/ogólność i 3) ponadczasowość. Trudno się dziwić, że zastosowawszy takie kryteria, powieść Waksmańskiego nie przedstawia wielkiej wartości, jednak ostatecznie uznaje się ją za udaną choćby w zakresie malowania „wewnętrznych pejzaży” bohaterów. Jako że sądy wartościujące zawsze formułowane są w oparciu o jakieś założenia, eksplicytne bądź niejawne²¹⁹, należy domniemać, że Bereza nie tyle ocenia w pełni anarchicznie i arbitralnie²²⁰, co powołując się na katalog miar o zasadniczo odmiennych właściwościach niż te, które przypisywałby ganionej (słusznie)

²¹⁷ J. Galant, *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998.

²¹⁸ Tamże, s. 28.

²¹⁹ Jak pisze Zdzisław Najder: „[...] aby odmierzać wartości poszczególnych czynów, przedmiotów lub jakości albo aby przyznawać wartości aktom, wytworom lub cechom, musimy rozporządzać kryteriami, pozwalającymi na takie odmierzanie i przyznawanie. Alternatywą byłby pogląd, że wartości tkwiące w rzeczach i aktach rozpoznajemy bezpośrednio i intuicyjnie.” Zob. Z. Najder, *Wartości i oceny*, Warszawa 2015, s. 51.

²²⁰ Zdaniem Zbigniewa Bieńkowskiego trzon miar i kryteriów Berezy jest stabilny w sensie diachronicznym oraz wyłonił się bardzo wcześnie, bo już na łamach *Prozaicznych początków*. Krytycznej recepcji utworów Marka Nowakowskiego towarzyszyła krystalizacja metody i podstawowych postulatów autora *Sztuki czytania*. Z walki o ocalenie jednolitości twórczości Nowakowskiego wzięły się tak żywotne dla krytyka przeciwstawienia empiryzmu i koncepcjonizmu oraz podmiotowości i przedmiotowości. Bieńkowski podkreśla też aposterioryzm podejścia Berezy, który swoje schematy genologiczne od pierwszych zbiorów recenzji wysnuwał z dzieł. Zob. Z. Bieńkowski, *Krytyka czystego serca*, „Twórczość” 1972, nr 1, s. 106-108.

wizji „krytycznoliterackiego kamienia filozoficznego”. Na ów rekonstruowalny katalog składałyby się wartości o przeciwnym charakterze w stosunku do wcześniej wymienionych. Byłyby to zatem kryteria 1) subiektywne, 2) partykularne/indywidualne i 3) temporalne²²¹. A można, jak mi się wydaje, że rekonstrukcja miar 1) uznawanych tylko przez określonego krytyka i wspólnotę wartości, którą ten pierwszy reprezentuje, 2) stosowanych wyłącznie do oceny określonych utworów wybranych pisarzy i 3) z zastrzeżeniem, że kryteria te mogą ulec z czasem modyfikacji, nie jest równoznaczne z „likwidacją rzeczywistej potrzeby literatury”. Taka rekonstrukcja będzie zadaniem nieco bardziej złożonym i niepewnym niż stworzenie *a priori* rejestru miar absolutnych, ale jej rezultat okaże się chyba bliższy prawdy o aksjologii krytycznoliterackiej Henryka Berezy²²².

3.2 Próba typologizacji wartości

Nasuwa się od razu pytanie, w jaki sposób uporządkować taki katalog kryteriów. W literaturze przedmiotu można napotkać rozmaite propozycje typologii wartości. Nie ma konsensusu co do tego, jak należałoby je dzielić. Stosunkowo najdogodniejszą klasyfikacją dla naszych rozważań byłaby ta zaproponowana przez Maksa Schelera, a zmodyfikowana przez Jadwigę Puzyniną i zaprezentowana w artykule *Wartość, etyka, sacrum w języku*²²³. Z układu obejmującego cztery kategorie – wartości hedonistyczne, witalne, społeczno-kulturowe i duchowe interesowała będzie nas tu w pierwszej kolejności ostatnia grupa wartości przypisywanych między innymi dziełom sztuki, która dzieli się dodatkowo wewnętrznie na wartości poznawcze, estetyczne, moralne oraz transcendentne²²⁴. Pierwsza podkategoria opisuje wartości związane z wiedzą adekwatną do rzeczywistości, w której człowiek bytuje i którą współdzieli z innymi; druga dotyczy poczucia piękna, które rodzi się z głębokiej harmonii i doskonałego wyrazu jakichś wartości duchowych, trzecia wiąże się wrażliwością na krzywdę i przejawia w postawach i działaniu człowieka, zaś ostatnia związana jest

²²¹ Zatem zgodne z nowoczesną, a więc opartą na myśli Immanuela Kanta filozofią wartości, w której byt ograniczony jest do świata fenomenalnego. Byt i powinność w koncepcji Kanta są rozłączne, różne są także sposoby mówienia o nich. Byt opisują zdania orzekające, zaś powinności – normy. Dlatego etyka i estetyka ma zawsze charakter względny. W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, dz. cyt., s. 51-52.

²²² W myśl zasady mówiącej, iż powinno się wybierać taką naukową teorię, która dostarcza najbardziej zadowalającego wyjaśnienia zjawiska czy zachowania ludzkiego. C.G. Hempel, *Explanation in Science and History*, [w:] *The Philosophy of Science*, ed. P.H. Nidditch, London 1971, s. 54-80.

²²³ J. Puzynina, *Wartość, etyka, sacrum w języku*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005.

²²⁴ Tamże, s. 340.

z uwarunkowaniami niedającymi się poznać zmysłami i rozumem, a także ze zjawiskiem sakralizacji²²⁵.

Dokonajmy zatem na tej podstawie wstępnego orientacyjnego przeglądu walorów w obrębie pism Berezy. Nie trudno się domyślić, że przypisuje on w swych recenzjach utworom wartości przynależące do wszystkich czterech podkategorii wartości duchowych. Poznawcze – przejawiające się w wysiłkach zmierzających do odkrycia (zwłaszcza własnej i subiektywnej) prawdy przez pisarzy, są przez krytyka zauważane i doceniane nader często. Przykładowo o opowiadaniach Nowakowskiego pomieszczonych w zbiorze *Ten stary złodziej*²²⁶ Bereza wypowiada się z wielką atencją, ponieważ pisarz ten

[...] ceni bardziej najgorszą prawdę niż najładniejsze złudzenia. W świecie Nowakowskiego panuje porządek wszechwładnej interesowności, która jest znamię jedynej prawdy i okrutnej, ale w pełni potwierdzonej sprawiedliwości. Skoro świat Nowakowskiego jest sprawiedliwy w swoim okrucieństwie, nie ma w nim miejsca na żaden bunt w imię sprawiedliwości mniej okrutnej. [PP, s. 69]

Wydaje się wręcz, że im gorsza prawda, tym lepiej dla niej i czytelnika. Z kolei materiał trzydziestu opowieści składających się na *Zapis*²²⁷ tego samego autora tworzy „aż drastycznie prawdziwą powieść o naszym życiu, o naszych dniach i nocach.” [PP, s. 91]. U Kazimierza Orłosa²²⁸ natomiast podziwiane jest wydobywanie na światło literatury brutalności „swojackiej i jak gdyby mieszczącej się w porządku rzeczy”, ponadto – podkreślmy aprobatywny stosunek Berezy – „Dobrze się stało, że ten właśnie rodzaj brutalności został wydobyty na jaw przez młodego pisarza.” [PP, s. 164]. Zaś na przykład w *Głupcy wierzą w poranek* i *Cmentarzach* Marka Hłaski widzi krytyk „okrutne i prawdziwe zwierciadła naszego życia.” [SM1oPP, s. 410], choć, co znamienne, nie przypisuje autorowi złej wiary, wszak „Hłasko szuka elementarnych dowodów człowieczeństwa u istot, które obserwuje, i dlatego jest taki wściekły i bezlitosny, gdy fiasko jest najczęstszym rezultatem poszukiwań.” [SM1oPP, s. 410].

Wartościowe wysiłki poznawcze często sprowadzały się do demaskacji trudnej, niechcianej i niedostrzeganej być może na co dzień wiedzy o rzeczywistości. Wyróżniłem wyżej słowo „demaskacja” nie bez przyczyny. Przysługuje mu bowiem w pismach Berezy szczególne miejsce. Po pierwsze cieszy się wysoką frekwencją, jest

²²⁵ Tamże.

²²⁶ M. Nowakowski, *Ten stary złodziej*, Warszawa 1958.

²²⁷ M. Nowakowski, *Zapis*, Warszawa 1965.

²²⁸ Chodzi o tom opowiadań Orłosa *Między brzegami*, Warszawa 1961.

jednym z wyraźnie preferowanych określeń stosowanych przez niego do deskrypcji pozytywnych rezultatów czynności poznawczych pisarzy. Po drugie jego użyciu towarzyszy jednoznacznie dodatnie zabarwienie aksjologiczne. Po trzecie zakłada jakieś przedustawne zafałszowanie egzystencji jednostki i ludzkich stosunków, zasłonę, którą tylko (dobra) sztuka może uchylić. Po czwarte wreszcie w taki czy inny sposób związane jest zwykle z językowym kształtem dzieła, które odbija wynaturzenie językowej rzeczywistości. Na dowód garść przykładów. O wczesnej twórczości Petera Handkego pisze Bereza z atencją:

Cokolwiek by sądzić o atmosferze skandalu artystycznego, którą Handke każdym swoim wystąpieniem pisarskim (w prozie, dramacie, w poezji, i w publicystyce literackiej) świadomie prowokował, nie da się sensu tej wczesnej twórczości sprowadzić do „snobistycznej zabawy i pretensjonalnego dziwaczenia awangardowością”, ponieważ z zabawą i dziwaczeniem nie ma nic wspólnego świadoma demaskacja terroru, jakiemu służy stereotyp językowy i artystyczny. [PzI, s. 179, wyróżnienie – TP].

Demaskacja, o której pisze Bereza dotyczy najczęściej fałszu skonwencjonalizowanego języka, który osadzony na przykład przez Zygmunta Trziszkę w parodystycznej, ironicznej ramie zdolny jest do obnażania własnego kłamstwa:

Dramat fałszywego języka łamał i łamie wielu pisarzy, którzy nie wiedzą, że dla literatury nie ma sytuacji tak złej, z której nie można by znaleźć dobrego literacko wyjścia. Fałszywy język zamienia się w literaturze w język prawdziwy, jeżeli jego fałszywość zostanie zdemaskowana. Zrozumiał to lub instynktownie wyczuł autor *Romansoidu*. [ZN, s. 294, wyróżnienie – TP].

Recenzję *Jednorożca* Martina Walsera²²⁹ wręcz opatrzył Bereza tytułem *Demaskatorstwo*. Porównując w niej pisarstwo autora *Rodzeństwa Tanner* do twórczości Guntera Grassa na korzyść tego pierwszego, zauważa, że:

Grass posługuje się w swoim pisarstwie jednym, swoim własnym językiem, o którego prawdzie nie wątpi. Walser nie wierzy, że istnieje jeszcze jakikolwiek język prawdziwy, zna natomiast tysiąc języków fałszywych i gotów jest każdym z nich się posłużyć, żeby jego fałsz zdemaskować. [PzI, s. 121-122, wyróżnienie – TP].

Zgodnie z historycznie pierwszą, cokolwiek minimalistyczną definicją wartości podaną przez Ralpha Bartona Perry’ego, „wartość jest jakimkolwiek przedmiotem jakiegokolwiek zainteresowania”²³⁰. Jak widać dla Berezy funkcje poznawcze literatury były przedmiotem żywego zainteresowania. Choć podkreślić trzeba, że miał on na

²²⁹ M. Walser, *Jednorożec*, przeł. K Radziwiłł i J. Zeltzer, Warszawa 1971.

²³⁰ R.B. Perry, *General Theory of Value*, Cambridge 1926, s. 116.

uwadze przede wszystkim wartości poznawcze nie tyle wyrażone w ramach dyskursywnego komentarza, a te będące rezultatem eksplorowania możliwości języka²³¹, pozyskane przez obróbkę i destylację języków środowiskowych.

Nie znaczy to, że walory estetyczne dzieł nie zaprzętały autora *Sztuki czytania*, ale ilekroć wspomina on o kwestiach harmonii, estetyzmu, czy piękna, czyni to w ramach sądów w dość łatwo uchwytny sposób uwarunkowanych. Wartości z tej kategorii nie są również właściwie nigdy rozpatrywane w izolacji. Żeby zilustrować, na czym rzecz polega, przyjrzyjmy się bliżej recenzjom dzieł Jana Bolesława Ożoga – „piewcy chłopskości” – w ten bowiem sposób tytułuje Bereza cykl recenzji jego twórczości w *Związkach naturalnych*.

Przypadek Ożoga jest na pozór szczególnie adekwatny dla rozpatrywania tej dziedziny wartości, ponieważ część z tych recenzji w swej pierwszej wersji oraz we wcześniejszej *Sztuce czytania* funkcjonowała pod prostym tytułem *Piękno*. Wybór takiej etykiety korespondowałby zapewne z obserwacją Berezy, że *Kulę*²³² i znaczną część opowiadań ze zbioru pod tytułem *Chustka*²³³ można odczytywać jako manifestację czystego estetyzmu [ZN, s. 112]. Uderzać może wręcz rzekomy brak jakichkolwiek treści poznawczych:

Nie potrafiłbym nic wymyślić – notuje krytyk – na temat sensu *Kuli* czy takich opowiadań jak *Złota siekierka*, jak *Miał kowal córkę*, a mam niejaką wprawę w sugerowaniu znaczeń filozoficznych, które mało kto dostrzega. Ożogowi chodzi po prostu w tych utworach o samą ładność sztuki opowiadania, o ładność dla ładności, o ładność literackiego smaku. [ZN, s. 112]

Tym bardziej, że komentator wyrażający te słowa ma nie tylko, jak nieskromnie zauważa, „wprawę w sugerowaniu znaczeń filozoficznych” utworów, ale prezentuje wyraźną predylekcję do przekładu dzieł w całej swojej semantycznej złożoności na rodzaj skondensowanej parafrazy, którą nazwałem w poprzednim rozdziale esencją. Tymczasem tutaj wytrawny interpretator, jak widać, nie może się wykazać. *Kula* opowiada prostą historię pięknej dziewczyny, ginącej w przypadkowy sposób. Opowieść ta „nie ma żadnego metaforycznego sensu, nie sugeruje żadnej filozofii, nie podsuwa żadnych

²³¹ Nastawienie to jest funkcją ogólniejszego „językocentrycznego” podejścia Berezy, który na marginesie recenzji opowiadań Janusza Głowackiego stwierdził wręcz, że „Prawdziwa proza zaczyna się dziś akurat w tym punkcie, w którym pojawia się twórczy stosunek do języka, kiedy środki czysto i ściśle językowe są w stanie zastąpić wszystkie inne, na przykład fabułę, na przykład eksplikację socjologiczną, charakterologiczną czy sytuacyjną.” [TU, s. 347].

²³² J.B. Ożóg, *Kula*, oprac. graf. H. Chrostowska-Piotrowicz, Warszawa 1958.

²³³ Tenże, *Chustka. Opowiadania*, Warszawa 1959.

propozycji filozoficzno-moralnych” [ZN, s. 113]. Jeśli można mówić w jej przypadku o kontemplacji, to wyłącznie estetycznej.

Taka sytuacja odbiorcza jest niecodzienna dla Berezy, który zwykle inaczej widzi swoją rolę jako krytyka. Wcale niechętnie bowiem występuje jako apodyktyczny arbiter literatury sędziujący w grze o sumie zerowej. Z jednej strony w szkicu *Służbizm* potępia przeciwdziałanie wartościom, których się nie rozumie i nie uznaje:

Służba w dziele zniszczenia – do żadnych innych celów idea służby nie może mieć zastosowania – ma swoje zewnętrzne i wewnętrzne źródła, jest spełnianiem rozkazów i poleceń, jest wyładowaniem wewnętrznej agresji.

Służbista w akcie agresji bywa autentyczny, gdy nakaz spełniania cudzej woli znajduje uzasadnienie w jego własnej potrzebie agresji, nie można jednak powiedzieć, że jest lub może być równocześnie piękny, dobry i prawdziwy. [P, s. 19]

Widoczne jest wyżej odwołanie do klasycznej triady transcendentaliów – prawdy, piękna i dobra. Z drugiej strony w *Obrachunku* zachęca do podjęcia wysiłku zrozumienia Innego, widzi w krytyku cierpliwego i otwartego na odmienne systemy wartości ogrodnika:

Praca w literaturze i dla literatury nie jest loterią, meczem, bitwą lub wojną. To raczej praca przy pielęgnacji kwiatów w ogrodzie, drzew w sadzie, w parku lub w lesie. Kwitnienie i owocowanie kwiatów i drzew literatury zależy jednak od takiej nieobliczalności, od takiej nieprzewidywalności, jaką jest każdy człowiek.

W polskim ogrodzie, w polskim sadzie, w polskim lesie literatury wywija łomem do bicia lub kopyścią do lizania pijany barbarzyńca lub bezrozumny robot. [A, s. 647]

Bereza widział się zatem raczej w roli propagatora i eksplikatora trudnych, niezrozumianych przez niekompetentną krytykę, na którą ustawicznie utyskuje, awangardowych eksperymentów. O ile zatem docenia nieskażony dociekaniem moralno-filozoficznymi estetyzm *Kuli* Ożoga, jest wobec niego jako krytyk w pewnym sensie bezradny. Utwór ten nie potrzebuje wyjaśnienia, jest harmonijnie zwarty i refleksyjnie domknięty, jednowymiarowy. Spotkanie podmiotów, do którego dochodzi za jego pośrednictwem nie ma dialogicznego charakteru, odpowiedzieć na jego wezwanie można jedynie biernym i binarnym „tak” lub „nie” („O *Kuli* nie można powiedzieć nic ponadto, że się podoba lub nie podoba.”) [ZN, s. 115]. Dlatego krytyk albo przenosi uwagę na inne opowiadania zbioru *Chustka*, jak to tytułowe, *Amerykanina* czy *Gluchego Jantka*, w których Ożóg wykracza poza czysty estetyzm i „zamiar estetyczny kojarzy z zamiarem

moralnym”, albo doszukuje się w *Kuli* mimo wszystko jakichś rezydualnych choćby walorów poznawczych²³⁴.

Wymienione wyżej trzy opowiadania „piewcy chłopskości” uznaje za najlepsze, ponieważ ich sens można formułować w kategoriach pozaestetycznych. Jakie to kategorie? Chodzi o pozostałe podgrupy wartości duchowych w typologii Jadwigi Puzyniny – moralne i transcendentne. Zwróćmy jednak uwagę, w jakiej relacji do siebie rozpatruje je Bereza:

Rozumiem motywy niczym niezmałconego estetyzmu Ożoga. To naturalna reakcja na rozszalały antyestetyzm tak zwanej literatury wiejskiej, czyli wprost antyliteratury. Tak czysty estetyzm jest jednak możliwy tylko na marginesie współczesnej sztuki. Sztuka współczesna odziedziczyła po religiach ich funkcje moralne. Sztuka jest dziś w dużej mierze laicką religią współczesnego człowieka. Poprzez sztukę załatwia człowiek współczesne sprawy, których w inny sposób załatwić nie można. W sztuce wypowiada człowiek współczesny to, o czym dawniej rozmawiał jedynie z Bogiem. Prawdę mówiąc nie ma dziś czystej sztuki. [ZN, s. 114].

Nie ma dziś czystej, w domyśle – czysto estetycznej sztuki (dla sztuki), ale nie ma również sztuki czysto moralnej, która nie dotykałaby w jakiś sposób rzeczywistości niepoznawalnej zmysłowo i rozumowo (transcendentnej). Co więcej kryterium, za pomocą którego wyróżnia Bereza z *Chustki* trzy opowiadania, okazuje się wartość dodana do czystego estetyzmu, którą nazywa krytyk zbiorczo kategoriami filozoficzno-moralnymi. Moralność przechodzi zatem z jednej strony płynnie w wymiar transcendencji w ramach laickiej religijności, z drugiej – jest funkcją chłopskiej filozofii, potocznego poznania:

W opowiadaniach późniejszych interesują Ożoga warianty chłopskich postaw wobec życia, tak zwana chłopska filozofia. [...] Zawsze zresztą wydawało mi się, że więcej filozofów jest wśród dziadów wiejskich niż wśród profesorów filozofii. Co by to było, gdyby Jantek potrafił i zechciał wyciągnąć filozoficzne wnioski ze swego postępowania, tak jak je wyciągnął w praktyce? Co by to było, gdyby sam Ożóg zechciał je za niego wyciągnąć? [ZN, s. 115]

Rozważania niniejszego podrozdziału były próbą odpowiedzi na pytanie, czy Berezowski katalog kryteriów oceny dzieł można uporządkować ze względu na jakieś podstawowe kategorie. Najwyraźniej trzeba w tym zakresie pogodzić się z częściową porażką. Co prawda intuicja podpowiada, że w istocie mamy do czynienia z wartościami reprezentującymi kilka idealnych typów, zaś materiał empiryczny dostarcza przykładów ich występowania. Niemniej w analizach wybranych tekstów rzuca się w oczy umowność

²³⁴ Zauważa z pewną ulgą, że „W *Kuli* widać troskę o prawdziwość elementów chłopskiej wyobraźni.” [ZN, s. 115].

i nieostrość granic takich typologicznych rozróżnień. O ile w przypadku wartości poznawczych można mówić o ich względnej samodzielności, czy nawet samocelowości (absolutyzacji), tak pozostałe kategorie nie poddają się łatwemu ani precyzyjnemu wyodrębnianiu.

Wartości estetyczne albo stanowią funkcję sprawnego komunikowania treści poznawczych²³⁵, o czym będzie jeszcze mowa, albo skazywane są przez Berezę na bytowanie gdzieś na aksjologicznych marginesach jako zjawiska same w sobie niegodne uwagi. Z kolei moralne i transcendentne okazują się różnymi, zlewającymi się ze sobą przejawami podmiotowego autopoznania a zarazem autoekspresji²³⁶, do których dochodzi poprzez medium literatury. Zatarcie granic między tymi kategoriami może więc wynikać poniekąd z natury samych wartości, które służyły i służą także dziś temu, by łączyć zjawiska należące do pozornie oderwanych od siebie dziedzin i porządków²³⁷, jak i z samej specyfiki systemu wartości autora *Sztuki czytania*, dla którego takie formalne i abstrakcyjne rozróżnienia nie musiały przedstawiać większej – *nomen omen* – wartości.

3.3 Zmierzając ku centrum systemu wartości Berezy

Z prób zastosowania abstrakcyjnych, teoretycznych typologii wartości do rekonstrukcji kryteriów oceny literatury przez Berezę nie wyłania się jeszcze przekonujący, ani spójny model struktury aksjologicznej człowieka, której istnienie postulował Władysław Stróżewski²³⁸. Kategorie takie wydają się bowiem zbyt ogólne, w dodatku granice wytyczane między nimi przez aksjologów są płynne i w znacznej mierze arbitralne²³⁹.

²³⁵ Już w scholastyce na przykład piękno traktowane było jako jeden z transcendentnych ekwiwalentów bytu, będąc z bytem tożsame. Harmonia pozwalała odnosić piękno do istoty bytu (*claritas*) i jego aktu istnienia (*esse*). W. Stróżewski, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, dz. cyt., s. 274.

²³⁶ Witkacy we *Wstępie filozoficznym* do rozprawy *Nowe formy w malarstwie* rozumie metafizyczność w podobny sposób. Określa on bowiem uczucie metafizyczne swoistym przeżywaniem własnego istnienia jako indywidualnego „Istnienia Poszczególnego”. Wiąże się to z doświadczeniem fundamentalnej tożsamości istnienia. Zaś sztukę uznaje on właśnie za wyraz jedności każdego „Istnienia Poszczególnego”, w którym przeciwstawia się ono wszystkiemu, co nim nie jest. Witkiewicz utożsamiał również, podobnie jak Bereza, formę i treść dzieła sztuki („forma dzieła sztuki jest jego jedyną treścią istotną – nie ma w nim formy i treści oddzielnej, stanowią one absolutną jedność”). Zob. S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 5-11.

²³⁷ Tak przynajmniej utrzymuje A.U. Sommer: „Słowo »wartości« wytwarza sugestię precyzji, która w przypadku niejasnego tworu o tej nazwie nie spełnia pokładanych w niej oczekiwań, ale kompensuje to z nadmiarem widokami na uniwersalną stosowalność: wartości są jak żywe srebro, nieustannie zmieniają swoją postać, dają się nieustannie amalgamować z metalami stałymi, do tego są toksyczne.” Zob. tenże, *Wartości, dlaczego ich potrzebujemy...*, dz. cyt., s. 60.

„Obiektywny porządek rzeczy się rozsypał, tak że wartości dawały teraz szansę stopienia ze sobą niepowiązanego.” tamże, s. 110.

²³⁸ Zob. przyp. 102 niniejszej pracy.

²³⁹ Zob. np. H. Kurczab, *Z problemów wartości i wartościowania (wybrane zagadnienia)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Dydaktyka” 2012, z. 7. Autor omawia

Niemniej taka szczątkowa typologizacja była potrzebna jako punkt wyjścia, wstępny rekonesans. Pozwala ona stworzyć podstawy do zarysowania hierarchii wartości, a co za tym idzie, umożliwia określenie kierunku, w którym przebiega większość wnioskowań logicznych ukrytych za konkretnymi sądami wartościującymi. Pomocna dla takich ustaleń będzie w pierwszej kolejności analiza ilościowa.

O ile pisma krytyka świadczyłyby o pluralizmie w przypisywaniu recenzowanym dziełom zalet, które opatrywane były różnorodnymi etykietami kategorialnymi, takimi jak: „prawdziwość”, „estetyzm”, „rozważania filozoficzno-moralne”, „transcendencja” czy „metafizyka”, wybór tytułów recenzji, które niejednokrotnie korespondowały z esencją dzieła, czy też „zadaniem pisarskim”, ujawnia już wyraźne preferencje w tej materii. W tytułaturze dominuje bowiem leksyka eksponująca zwłaszcza funkcje poznawcze literatury, związana w szczególności z myśleniem²⁴⁰, poznawaniem²⁴¹, rozumieniem²⁴², widzeniem²⁴³, prawdą²⁴⁴, sprawdzalnością²⁴⁵, intelektem²⁴⁶, empirią²⁴⁷,

w artykule w wielu miejscach niezgodne ze sobą propozycje typologizacji wartości i namysłu nad wartościami Jadwigi Puzyriny, Romana Ingardena, Władysława Stróżewskiego, Leszka Jazownika, Jerzego Kmity, Michela Foucaulta i Jadwigi Kowalikowej.

²⁴⁰ Przykładowo: *Związki myślowe* (rec. *Złotego robaka* i *Czterech sekund* Mieczysława Piotrowskiego); *Przemysłność* (rec. *Białego runa* Leona Gomolickiego); *Myślenie* (cykl rec. utworów Wiesława Myślińskiego, m. in. *Palacu* i *Nagiego sadu*); *Domyślność* (cykl rec. utworów Stanisława Piechockiego); *Myślicielstwo* (rec. *Rzeczy wyobraźni* Kazimierza Wyki); *Refleksyjność* (rec. *Lat spokojnego słońca* i *A żeby ci nie było żal* Bohdana Zadury); *Pomysłowość* (rec. *Łowcy kamieni* i *Posłusznych* Jerzego Ignaciuka).

²⁴¹ *Wnioski z doświadczeń* (rec. *Orla i orzelka*, *Poganina*, *Mojego przyjaciela* Staszka Adama Augustyna); *Poznawczość* (cykl rec. utworów Krystyny Sakowicz); *Demaskatorstwo* (rec. *Jednorożca* Martina Walsera), *Odkrycie* (ogólny szkic o twórczości Tadeusza Nowaka).

²⁴² *Zrozumienie* (rec. *Puszkina w Paryżu* Wojciecha Czerniawskiego).

²⁴³ *Widzenie* (cykl rec. utworów Jana Drzeżdżona).

²⁴⁴ *Prawda i baśń* (cykl rec. utworów Wilhelma Macha, m. in. *Gór nad Czarnym Morzem*); *Rewiry prawdy* (rec. *Zapisków w wiejskim kalendarzu* i *Jesiennego wtorku* Erwina Strittmatta), *Prawda i nieprawda* (cykl rec. utworów Adolfa Muschga), *Prawda na dłoni* (tytuł szkicu krytycznego o twórczości Wilsona Angusa).

²⁴⁵ *Wiarygodność* (rec. *Donosów rzeczywistości* Mirona Białoszewskiego); *Sprawdzalność* (cykl rec. utworów Marka Bukowskiego); *Podejrzliwość* (rec. *Aniołów* Ryszarda Chodźki).

²⁴⁶ *Intelektualność* (rec. *Autopsji*, *Sodomy* oraz *Kluczy nieba i piekła* Jacka Krakowskiego).

²⁴⁷ Aż trzy recenzje o bardzo podobnych tytułach: *Empiryczność* (rec. różnych wersji *Cmentarza komunalnego* nr 1 i *Cmentarza komunalnego* nr 3 Zbigniewa Reicha); *Empiria* (cykl rec. utworów Henryka Worcella); *Empiriada* (rec. *Ptaków niebieskich...* i *Pasterzy* Petera Seeberga); do tego pokrewne semantycznie *Autopsja* (rec. *Zamętu*, *Topieli* i *Parady życia* Romana Turka) i *Z praktyki* (cykl rec. utworów Andrzeja Twerdochliba).

filozofią²⁴⁸, edukacją²⁴⁹, relatywizmem²⁵⁰, wiedzą tajemną²⁵¹, podstawami wiedzy²⁵², rzeczywistością²⁵³ oraz pamiętaniem²⁵⁴.

Spośród tytułów daje się wyodrębnić również słowa i formuły należące do gniazd semantycznych związanych z właściwościami formalnymi dzieł. Dotyczą one zwłaszcza rozróżnień genologicznych²⁵⁵ albo właściwości stylu danego pisarza²⁵⁶, choć zaznaczyć trzeba, że w wielu przypadkach trudno zdecydować, które z tytułów dotyczą genologii, a które wyłącznie stylu. Wątpliwości mogą budzić zwłaszcza nazwy takie, jak *Dramatyzm*, *Proza poety* czy *Traktatowość*. Trudności biorą się stąd, że gatunek, a także szerzej – rodzaj literacki, warunkują dobór określonych rozwiązań stylistycznych. Wolno chyba zatem uznać, że tytuły „genologiczne” stanowią szczególny przypadek „stylistycznych”, są ich podkategorią. Część nazw recenzji dotyczy zaś problematyki moralnej, duchowej i religijnej²⁵⁷. Jednak określenia z owych kategorii mają

²⁴⁸ *Filozofowanie* (rec. *Wywyższenia i upadku Joachima Heltza* Adama Augustyna); *Ontologia* (rec. m.in. *Leśnej Dąbrowy* Jana Drzeżdżona); *Filozofia i sztuka* (rec. *Dzwonu* Iris Murdoch); *Poszczególność* (rec. *Szczęścia pisarza* Alicji Grajewskiej).

²⁴⁹ *Dydaktyzm* (rec. *Wdzięczności i Miłosierdzia* Adama Augustyna); *Płody edukacji* (rec. *Edukacji niesentymentalnej* i *Trenu* Bogdana Czeszki) i *Edukacja* (zmodyfikowana nazwa cyklu recenzji utworów Czeszki po przedrukowaniu w *Takim układzie*).

²⁵⁰ *Względność* (rec. *Spaceru do kresu dnia* i *Wynurzeń* Marka Gajdzińskiego), *Sprzeczności* (rec. *Patrzmy na zwierzęta* Krzysztofa Ostaszewskiego), *Rzeczywistość paradoksalna* (rec. *Planu ucieczki* Adolfo Bioy Casaresa), *Arbitralność* (cykl rec. utworów Lawrence’a Durrella).

²⁵¹ *Wtajemniczenie* (rec. *Oficera* i *Próby* Tadeusza Siejaka); *Duszoznawca* (rec. *Wielkiego zapomnienia. Pierwszej książki Zachariasza* Larsa Ahlina).

²⁵² *Fundamenty* (rec. *Bitnika Gorgolewskiego* Mariana Pilota), *Miara rzeczy* (rec. *Leśnego morza* Igora Newerlego), *U źródeł* (krytyczny szkic przeglądowy o twórczości Edwarda Stachury).

²⁵³ *Rzeczywistość* (rec. *Pięknej choroby* Mieczysława Jastruna).

²⁵⁴ *Pamięć* (rec. *Zmierchu świata* i *Wyspy ocalenia* Włodzimierza Odojewskiego).

²⁵⁵ *Humor i satyra* (rec. *Rysunków na piasku* oraz *Talizmanu i innych opowiadań* Henryka Bardijewskiego), *Traktatowość* (rec. *Kopiejecki* oraz *Iskry lejdejskiej* Sergiusza Sterni-Wachowiaka), *Fantastyka* (rec. *Cigi de Montbazon* Anatola Ulmana), *Proza poety* (cykl rec. twórczości Tadeusza Nowaka), *Dramatyzm* (szkic ogólny o twórczości Juliana Strykowski), *Dramatyzm w każdej chwili* (rec. *Selbstverteidigung* Gabriele Wohmann), *Epik chaosu* (cykl rec. utworów Williama Faulknera).

²⁵⁶ *Stylizacyjność* (rec. *Księgi żywota* Roberta Szczerbowski), *Fachowość* (rec. *Łąki kobiet*, *Ślepego ptaka* ruin i *Mistrza niewidzialnej strony* Andrzeja Turczyńskiego), *Dosłowność* (rec. *Kosmatych nóg* Stanisława Zielińskiego), *Zgrzebność* (rec. *Utopii* Leszka Bakuły), *Meandryczność* (cykl rec. utworów Marka Nowakowskiego), *Skrzętność* (rec. *Z czterech kątów Europy* i *Pięciu esejów* Jana Bolesława Ożoga), *Przedmiotowość* (rec. *Przedostatniego przystanku* Stanisława Piechockiego), *Prostota nieprosta* (cykl rec. utworów Mariana Pilota), *Parodia i nieparodia* (rec. *Konopielki* Edwarda Redlińskiego), *Tradycja u Strykowskiego* (szkic o twórczości Juliana Strykowskiego), *Filuterność* (rec. *Cudownych opowieści królowej Sheherezady* Jana Tomkowskiego), *Frazeologia* (rec. *Kapelusza Soltysa* Jerzego Żelaznego), *Sztuka wieloznaczności* (cykl rec. twórczości Alberta Parisa Gütersloha), *Fabularność* (rec. *Budowniczego ruin* Herberta Rosendorfera), *Magia słowa* (cykl rec. twórczości Tarjei Vesaasa), *Przejrzystość* (rec. *Znikania* Krzysztofa Derdowskiego).

²⁵⁷ *Spowiednik chłopskiej duszy* (cykl rec. twórczości Józefa Mortona), *Wiara* (rec. *Krowy* i *Obrazu z kotem ipsem* Adolfa Rudnickiego), *Jerzego Andrzejewskiego dramat postaw moralnych* (obszerniejszy artykuł o jego twórczości), *Apokalipsa* (szkic o twórczości Adolfa Rudnickiego), *Prawość* (rec. *Makry czyli ceny przegranej* Akosa Kertésza), *Postawa* (rec. *Młodych*

nieporównywalnie niższą frekwencję niż te związane z walorami poznawczymi. Stosunkowo największa liczebność nazw szkiców i recenzji, które mają jakiś związek ze sferą poznania nie może dziwić, zwłaszcza w kontekście tego, co Bereza pisał o szczególnym potencjale sztuki słowa w tym zakresie: „Literatura – postulował w recenzji *Ręki* Stanisława Czernika²⁵⁸ – w tym, co w niej najistotniejsze, jest wyrażaniem w inny sposób niewyraźnego.” [ZN, s. 50].

Celem takiego poznania może być w literaturze właściwie wszystko, co pisarz uczyni przedmiotem artystycznego opisu, włącznie z obszarami metafizyki i moralności. Z badaniem tego pierwszego mamy do czynienia w *Drżąc* Jana Jastrzębskiego²⁵⁹, a przynajmniej tak odczytuje to Bereza, dla którego jest to „utwór o znaczeniu pozarealnych (na przykład tylko myślowych) związków międzyludzkich” [O, s. 164]. Nieco dalej tekst recenzji precyzuje, że zadaniem pisarskim Jastrzębskiego było w tym przypadku ujawnienie związków „idealnych”, pozamaterialnych”, „pozafizycznych”, które zachodzą między ludźmi, ale które przesłaniane są przez relacje konwencjonalne. Co ciekawe, wiedza o istnieniu takich metafizycznych więzi płynie, zdaniem krytyka z empirii, którą ten przedkłada nad teorię. Ociera się tu (zapewne świadomie) o paradoks, podobnie jak w przypadku dowartościowywania „autopsji intelektualnej” – „doświadczenia przez wyobraźnię i myśl”, jaką dostrzega u Myślińskiego²⁶⁰, ma tu bowiem na myśli empirię o duchowym charakterze, która wykracza poza standardowe rozumienie tego terminu²⁶¹.

dorosłych ludzi, Uczty i Konstelacji Bogdana Madeja), *Upadek i ocalenie* (rec. *Derwisza i śmierci* oraz *Twierdzy* Meśy Selimovicia), *Ojciec marnotrawny* (rec. *Na tropach syna* Hansa Joachima Sella), *Moralista empiryk* (rec. *Pana Tourela* i *Pierwszych niepokojów* Otto F. Waltera), *Dwie natury moralne* (rec. *Drogi okrężnej i innych opowiadań* Vercorsa).

²⁵⁸ S. Czernik, *Ręka*, Warszawa 1974.

²⁵⁹ J. Jastrzębski, *Drżąc*, Warszawa 1987.

²⁶⁰ Zob. przyp. 125 niniejszej pracy.

²⁶¹ Warto zauważyć na marginesie, iż empiryzm jedynie w potocznym rozumieniu kojarzy się wyłącznie ze zmysłowym typem poznania. W słabym sensie można go pojmować synonimicznie do aposterioryzmu, a więc unikania przedzałożeń w myśleniu. Słownikowa definicja głosi, iż empiryzm to „stanowisko teoriopoznawcze traktujące doświadczenie jako jedyne źródło bądź uzasadnienie wiedzy”. Zob. W. Martyna, *Empiryzm*, [hasło w:] *Słownik pojęć filozoficznych*, pod red. W. Krajewskiego przy współpracy R. Banajskiego, Warszawa 1996, s. 44. Jeśli zaś chodzi o definiens empiryzmu, czyli wspomniane w poprzedniej definicji „doświadczenie”, to „niektórzy filozofowie uznają D. filozoficzne lub metafizyczne – fundament poznania w filozofii autonomicznej, np. w tomizmie; przedrefleksyjne – w fenomenologii i hermeneutyce.” Zob. M. Czarnocka, *Doświadczenie*, [hasło w:] *Słownik pojęć filozoficznych*, dz. cyt., s. 36-37. Zatem jeśli uwzględnimy pewne ujęcia filozoficzne, Berezowska „duchowa empiria” przestaje wydawać się zupełnym paradoksem.

Jeśli chodzi zaś o moralność, mimo iż Bereza na przykład w *Uwagach o prozie*²⁶² teoretycznie rozdziela cele poznawcze i moralne sztuki²⁶³, w praktyce krytycznoliterackiej dowartościowuje zwykle diagnozy moralne, a dyskredytuje przejawy moralizatorstwa²⁶⁴. Jako że diagnoza jest dla niego rodzajem praktycznego badania²⁶⁵, nie rozpatruje on literatury jako nośnika jednoznacznych dyrektyw wywiedzionych z zamkniętych systemów norm etycznych, ponieważ uważa ją raczej za źródło wiedzy nie tylko o zewnętrznych, ale i wewnętrznych uwarunkowaniach czynów i sądów konkretnych jednostek²⁶⁶. Zatem również wartości metafizyczne i moralne w sztuce byłyby dla Berezy na swój sposób przedmiotem podmiotowych dociekań. Kierowanie się typologiami wartości zaczerpniętymi wprost z aksjologii jako dziedziny filozofii i aplikowanie ich do krytyki Berezy, daje tylko częściowy rezultat, bowiem, jak widzimy, wcale nie musiał on przestrzegać tego, co wymyślili na ten temat akademicy filozofowie, zwłaszcza że podchodził do płodów ich pracy na ogół nieufnie. I w tym zakresie odróżniał aprioryczną, ale martwą filozofię książkową od „życiowej filozofii” wywiedzionej z osobistego doświadczenia.

Niemniej przyłożenie tych typologii jako pewnego probierza tego, co dla krytyka najbardziej relewantne, po skalkulowaniu frekwencji słów występujących w tytułaturze recenzji i szkiców z określonych kategorii, pozwala postawić tezę, że kierował on swoją uwagę przede wszystkim na dwie kwestie. Z jednej strony na właściwości poznawcze dzieł, w szerokim, uwzględniającym różne aspekty tego poznania sensie, z drugiej – na

²⁶² Pierwodruk: „Nowa Kultura” 1958, nr 1, 2, 4.

²⁶³ „Literatura nowożytna – pisze tam – może więc mieć nie tylko cele poznawcze, ale także moralne i to w daleko większym zakresie niż sztuka religijna.” [A, s. 111].

²⁶⁴ Na przykład: „Zawarta w powieści [Kiermasz Leona] Gomolickiego propozycja diagnozy humanistycznej wydaje mi się niesłychanie celna i aż dziw, że jej nikt w podobny sposób nie sformułował na użytek literacki, bo oczywiście o taki wyłącznie użytek chodzi. Gomolicki wysuwa propozycję diagnozy moralnej, ale nie chce wcale – tak sądzę – być moralistą. Chyba słusznie.” [TU, s. 106].

²⁶⁵ W ten sposób komentuje Bereza *Melodramat* Zyty Oryszyn: „Najryzykowniejsza moralnie idea tej walki, która miałaby polegać na usensownianiu w swojej istocie bezsensownej śmierci w ten sposób, że świadomie i z przemyślanego wyboru odbierałoby się sens życiu, nie jest mimo pozorów czystą spekulacją intelektualną, wzorowaną na pomysłach takich czy innych filozofów. Gdyby to była czysta spekulacja, dałoby się ją bez trudu zakwestionować i z pełnym przekonaniem odrzucić. Bohaterce powieści tę spekulatywną ideę podsuwa prosty człowiek, który – o dziwo – wywiódł ją z praktyki własnego życia.” [ZN, s. 353, wyróżnienie – TP].

²⁶⁶ W recenzji *Zjazdu rodzinnego albo końca historii* Petera Härtlinga pisze: „Dzieje czasu ludzkiego i osoby ludzkiej nie mogą zostać zredukowane do jako tako sprawdzalnych zewnętrznych faktów. [...] Najogólniej »życiorysowe« fakty zewnętrzne dałoby się przy pewnym wysiłku ustalić. W powieści Härtlinga chodzi jednak o co innego: o podmiotową prawdę człowieka, o pełny kształt jego życia duchowego i cały zespół możliwości, między nimi człowiek dokonuje wyboru, kształtującego charakter faktów zewnętrznych, które należałoby znać i rozumieć we wszystkich ich uwarunkowaniach”. [PzI, s. 145].

zagadnienia dotyczące kształtu formalnego dzieła, zwłaszcza języka, stylu i gatunku wypowiedzi literackiej.

Jednakże powierzchowna analiza tytułów, a więc tego, co zdaniem niektórych badaczy – zwolenników dezintegryzmu, znajduje się wręcz na zewnątrz tekstu²⁶⁷, daje uproszczony, żeby nie powiedzieć mylny obraz tego, co w istocie stanowi najczęściej stosowane kryterium oceny. Wyraźna dychotomia poznawczo-treściowa wyłaniająca się z tych skondensowanych, zwykle jednowyrazowych tytułów jest upozorowana właśnie przez niedopowiedzenie, na które skazał się krytyk, narzucając sobie ścisły rygor nazewniczy z tak niskim górnym limitem liczby słów. Celowo pozostawiłem na koniec jeden tytuł recenzji, który nie daje się zakwalifikować do żadnej z tych dwu kategorii, ponieważ jest zjawiskiem doskonale pogranicznym – stoi w poprzek typologii. Dotyczy pisarstwa jednego z ulubionych pisarzy Berezy oraz jednego z najwybitniejszych przedstawicieli rewolucji artystycznej w prozie, Ryszarda Schuberta, a brzmi: *Prawda języka*²⁶⁸.

Trzeba w tym miejscu odnotować, że decyzję o opatrywaniu swych tekstów jednowyrazowymi tytułami powziął Bereza w trakcie prac nad *Takim układem*. Znaczyło to nie tylko, że wszystkie nowe recenzje i szkice uzyskają taką lapidarną formę, ale również, że prawo to zadziała wstecz. Rzecz jasna na tyle, na ile będzie to możliwe, a więc wtedy, kiedy teksty będą przedrukowywane jako część kolejnego zbioru. Gdyby zgodnie z przykazaniami sztuki edytorskiej rozpatrywać tylko ostatnie sporządzone za życia autora wersje tej recenzji, analizowalibyśmy kolejny łatwy i przewidywalny przypadek, bowiem począwszy od *Takiego układu* funkcjonuje ona pod nazwą *Język*. Wskazuje zatem na wartości dotyczące kształtu formalnego *Trenta tre* i *Panny Lilianki*. „Paleografia” tytułu ujawnia jednak zaginione ogniwo łączące sferę wartości poznawczych i formalnych. Wersja tytułu ze *Związków naturalnych* nie jest bowiem tylko wyjątkiem ani przedmiotem erraty, lapsusu, który usuwają wersje zaktualizowane. Istnieją wszelkie podstawy, by sądzić, że „prawda” od „języka” została odcięta wskutek odrębnej generalnej decyzji o skróceniu nazewnictwa, a nie dlatego że zmieniła się Berezy strategia czytelnicza albo sąd o tychże utworach.

²⁶⁷ Stan badań na ten temat przedstawia M. Wójcicka, *Tytuł a stylowo-gatunkowe zróżnicowanie tekstu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF. Philologiae” 2006, nr 24, s. 113-114.

²⁶⁸ Tytuł dotyczy recenzji *Trenta tre* i *Panny Lilianki* Ryszarda Schuberta, które można odnaleźć kolejno *Związkach naturalnych*, *Takim układzie*, *Biegu rzeczy* oraz *Sposobie myślenia 1. O prozie polskiej*. Sama liczba przedruków świadczy o niesłabnącej rewerencji Berezy dla dzieł Schuberta.

Tytuły tekstów, które próbowałem podzielić na kilka kategorii odpowiadających aksjologicznym typologiom, poza zwięzłością, miały jeszcze jedną ważną cechę. W skondensowanej formie określały, z czym czytelnik ma w danym przypadku do czynienia. Najczęściej wskazywały na główną właściwość stylu omawianego w tekście pisarza, określały problematykę, którą poruszał w swej twórczości albo ujawniały stosunek krytyka do tekstu, prezentując jego uogólnioną ocenę²⁶⁹. W tym zakresie spełniały nierzadko funkcję podobną do omawianej w poprzednim rozdziale „esencji” recenzowanego utworu/utworów, choć stanowiły rzecz jasna wcześniejszą jej sygnalizację. Nierzadko zresztą ta esencjonalna odpowiedź na pytanie, „czym ten utwór jest?”²⁷⁰ korespondowała ściśle z tytułem tekstu, który o nim traktował. Na pewno jest tak w przypadku prozy Adama Augustyna. O czym jest zdaniem Berezy jego *Orzeł i orzełek*?

Gdybym miał zwięźle odpowiedzieć, co mnie najwięcej zainteresowało w *Orle i orzełku*, odpowiedziałbym, że umiejętność przyglądania się ludziom w pełnej niezależności od konwencji literackich. Autor wykazał się tą umiejętnością w niespodziewanym i szczególnie literacko skompromitowanym zakresie. Autor *Orla i orzełka* z o b a c z y ł prawdziwe dzieci, co zdarza się dziś niesłychanie rzadko. Dziecko w literaturze, żeby użyć dość już staroświeckiej terminologii, to dziś zwykle projekcja tego, co najgłębsze u dorosłych. [PP, s. 208-209].

Zaś tytuł cyklu trzech recenzji poświęconych poza *Orłem i orzełkiem*²⁷¹ także *Poganinowi*²⁷² i *Mojemu przyjacielowi Staszku*²⁷³ brzmi: *Wnioski z doświadczeń*, co z kolei nawiązuje do założonej tu przez Berezę opozycji aksjologicznej: powielanie martwej i dalekiej od prawdy życiowej konwencji literackiej *versus* empiria, zobaczenie czegoś na własne oczy, a później spisanie wniosków z tej

²⁶⁹ Nieprzytoczonymi w poprzednim podrozdziale przykładami mogą być:

– jeśli chodzi o styl, sposób ujęcia: *Kreacyjność* (cykl rec. utworów Józefa Ozgi Michalskiego), *Życiopisanie* (tytuł, a zarazem termin ukuty do opisanie twórczości Edwarda Stachury), *Trziszkowatość* (wskazująca na „samoswojość” pisarstwa Zygmunta Trziszki),
– problematykę: *Proces dla wszystkich* (rec. *Kraksy. Historii jeszcze możliwej* Friedricha Dürrenmatta), *Sytuacja bez wyjścia* (rec. *Nowego życia* Bernarda Malamuda), *Los człowieka pióra* (rec. *Dichterleben* Franza Piontki),
– uogólnioną ocenę: *Doskonałość* (rec. *Życia Arsieniewa* Iwana Bunina), *Arcydzieło* (rec. *Zimy w Antwerpii* Maurice Giliamsa, ale i *Ryzykowność* (rec. *Księżyc w zenicie* Józefa Ratajczaka).

²⁷⁰ Co ciekawe, zwyczaj odpowiadania na to pytanie wynikał najprawdopodobniej z jasno wyrażonej potrzeby odbiorców. Bereza komentuje sprawę mimochodem w cyklu recenzji prozy Ernesta Brylla. Esencję poprzedza tu wyjaśnienie: „Jednozdaniową informację (nie wiem, co to znaczy, ale bliżsi i dalsi znajomi wyciągają ode mnie coraz częściej takie zwięzłe informacje krytyczne o książkach) dałoby się zamknąć w stwierdzeniu, że narratorem powieści Brylla *Studium* (1963) jest prokurator, który oskarża w procesie o morderstwo na wiejskiej zabawie. [PP, s. 141].

²⁷¹ A. Augustyn, *Orzeł i orzełek*, Kraków 1964.

²⁷² Tenże, *Poganin*, Warszawa 1967.

²⁷³ Tenże, *Mój przyjaciel Staszek*, Warszawa 1967.

diagnozy. By nie być gołosłownym, sięgnę po inne przykłady: recenzja zatytułowana *Ciężar milczenia* dotyczy utworu *Sprawa d'Artheza* Hansa Ericha Nossacka²⁷⁴, którego esencję ujmuję Bereza w następujący sposób: „W powieści Nossacka chodzi głównie o diagnozę sytuacji współczesnego intelektualisty, który został pozbawiony możliwości wyrażania własnej prawdy” [PzI, s. 54]. Równie łatwo uchwytną ekwiwalencję tytułu i tezy interpretacyjnej widzimy w recenzji o tytule *Niemiecki wajdelota*: „Johannes Bobrowski²⁷⁵ przypisuje im [bohaterom] posłannictwo litewskich wajdelotów, on sam właśnie takie posłannictwo pisarsko przyjął i, na ile było go stać, spełnił, kojarząc twórczo ducha prastarej tradycji literackiej z duchem nowej literatury.” [PzI, s. 86]. W tekście *Miłość i sens*: „Opowiadania *Symulantki*²⁷⁶ [Ingeborg Bachmann] dowodzą tego, co jest założeniem wstępnym w *Malinie*²⁷⁷: egzystencja bez miłości jest pozorna i bez sensu.” [PzI, s. 104].

Zwracam powyżej uwagę na częste związki tytulatury tekstów z lapidarnie sformułowaną esencją dzieła, by podkreślić, że przedmiotem zainteresowania krytycznoliterackiego Berezy była w pierwszej kolejności demaskacja jakiejś prawdy, do której może dojść prawdopodobnie wyłącznie na kartach literatury, w drugiej zaś (pod względem liczebności tytułów z tej kategorii) sposób dochodzenia do tej prawdy oraz jej wyrażania przez pisarza. W teoretycznych założeniach Berezy to właśnie temat warunkuje język. O jednokierunkowości powiązania tych kwestii pisze on w programowym na poły eseju *Nowy duch i forma nowa*, który powstał już w połowie lat pięćdziesiątych, a we fragmentach ukazał się po raz pierwszy w *Sposobie myślenia...* dopiero w 1989 roku:

Doskonalenie języka prozy dokonuje się w ustawicznej walce twórców z niedoskonałością i niewystarczalnością jego możliwości poznawczych. Każde wartościowe odkrycie jest rezultatem ogromnej pracy, nieograniczonej ilości doświadczeń. Tylko w wyjątkowych wypadkach owocem genialnej intuicji. Zawsze jednak to, co pisarz chce powiedzieć, określa charakter i kierunek jego poszukiwań formalnych. Wycucie tego, co się chce nowego powiedzieć, obnaża niedoskonałość wszelkich znanych sposobów, rodzi potrzebę odkryć. Nowa myśl rodzi nową formę. Raczej twórca niż teoretyk ma szansę odkrywania. [A, s. 510]

²⁷⁴ H.E. Nossack, *Sprawa d'Artheza*, przeł. T. Jętkiewicz, Warszawa 1972.

²⁷⁵ Chodzi tu o powieść *Litewskie klawikordy*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1969.

²⁷⁶ I. Bachmann, *Symulantka*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1979.

²⁷⁷ Taż, *Malina*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1975.

Poza tym dla autora *Sztuki czytania* język był nie tyle nośnikiem do wyrażania prawdy, co przedmiotem poznania i obiektem badań samym w sobie (zwróćmy uwagę na dobór słów: badanie i odkrywanie):

Najradzykalniej z konwencjonalną polszczyzną literacką zerwali Józef Łoziński i Ryszard Schubert. Pierwszy odkrywa dziką dżunglę tego języka, który stał się językiem wewnętrznej świadomości dzisiejszych Polaków najrozmaitszej proveniencji społecznej i kulturalnej, drugi bada w sposób niemal naukowy język, którym Polacy mówią. Dobrze wyobrażenie tego, o co chodzi, dają powieści: *Pantokrator* Łozińskiego i *Panna Lilianka* Schuberta. [ZN, s. 103-104, wyróżnienie – TP]

Nie respektował on też tradycyjnego podziału na treść i formę, ponieważ sam język był dla niego treścią²⁷⁸.

Jednakże mimo pozornej dwoistości, rozpadania się zbioru kryteriów służących ocenie literatury na poznawcze oraz te dotyczące narzędzi wyrazu owoców tego poznania, rzeczywistym kryterium nadrzędnym, stojącym w centrum systemu wartości Berezy był stopień zharmonizowania przez pisarza środków wyrazu artystycznego i celów poznawczych. Zjawisko uwypuklone w pierwszej wersji tytułu recenzji prozy Schuberta, czyli „p r a w d a j ę z y k a”. Owo niezmiennie arcykryterium wspierają wartości pomniejsze, choć również relewantne. Kolejne części niniejszego rozdziału będą poświęcone ich analizie.

3.4 Podmiotowość *versus* przedmiotowość

System wartości tworzy zespół kryteriów wartościowania, które determinują i uzasadniają poszczególne sądy wartościujące²⁷⁹. Niniejsza część rozważań poświęcona będzie rekonstrukcji i deskrypcji wspomnianych kryteriów w oparciu o analizę konkretnych ocen formułowanych w recenzjach, a także ich uzasadnień, postulatów i sądów ogólnych o literaturze wygłaszanych w różnych pod względem gatunkowym tekstach Berezy.

Katalog opisanych w rozdziale teoretycznym zasad wartości otworzymy często pojawiającą się w tekstach Berezy opozycją podmiotowy/przedmiotowy. Ustalenie pola semantycznego dla owej pary przymiotników we wszystkich przypadkach użycia przez krytyka nie jest łatwe ani oczywiste. Zauważyć trzeba, że stosuje on ten leksem często

²⁷⁸ W szkicu *Szansa prozy* pisze: „Artystyczną samoświadomością prozy dziś nazywam nowe rozumienie tego, czym jest dla literatury język. W prozie dzisiejszej zwycięża przeświadczenie, że język nie jest w niej workiem na zboże, lecz samym zbożem, nie jest szatą dla ciała lecz ciałem, nie jest formą dla treści, lecz tą treścią, która stanowi istotę literackiej specjalności artystycznej.” [ZN, s. 30].

²⁷⁹ Piszę o tym w podrozdziale 1.8.

w sposób osobliwy, idiolektały, modyfikując i rozszerzając jego przyjęte w słownikach i uzusie znaczenie. Przede wszystkim wprowadza on rozróżnienie na podmiotowość „formalną” oraz „treściową”. Formalna dotyczy sposobu prowadzenia narracji, co oznacza po prostu, iż wprowadzenie przez pisarza instancji narratora wszechwiedzącego, czyni utwór przedmiotowym w tym zakresie, zaś fabuły opowiadane z perspektywy pierwszej osoby przez jednego z bohaterów są – znów, w formalnym sensie – podmiotowe. Jednakże ważniejszym kryterium oceny okazuje się dla Berezy, właściwie dość luźno związana z aspektami formalnymi dzieła, podmiotowość treściowa. Obserwuje on odejście Marka Nowakowskiego w *Silnej gorączce* od przedmiotowości, którą przypisywał wcześniejszym utworom – *Temu staremu złodziejowi* oraz *Benkowi kwiaciarni*, rozróżniając przy okazji dwie płaszczyzny, na których powinniśmy rozumieć to określenie:

Nowakowski zerwał w nowych opowiadaniach z tak intrygującą przedmiotowością swojej wcześniejszej twórczości. Wbrew literackiemu duchowi czasu i wbrew naturze młodego wieku Nowakowski pisał tak, jakby on sam z życiem, któremu dał wyraz, nie miał nic wspólnego. Teraz wszystko się zmieniło. Ukryty wszechwiedzący narrator przybrał ciało i krew i występuje jako narrator jawny, który w sobie widzi temat główny tego wszystkiego, co ma do opowiedzenia. Podkreślam tę nowość formalną, choć wiemy wszyscy, że nie na formie rzecz polega. Podmiotowa forma narracji może kryć treści przedmiotowe, a jeszcze częściej na odwrót. Formalnie podmiotowy *Wzlot* Iwaszkiewicza jest niemal całkowicie przedmiotowy w swoich treściach, a epicko-przedmiotowa *Ślawa i chwała* jest we wszystkim, co najistotniejsze, wyłącznie podmiotowa. W *Silnej gorączce* podmiotowe są także dwa czy trzy opowiadania pisane w trzeciej osobie. Nowakowski zdecydował się, żeby użyć jego języka, na puszczenie farby. [PP, s. 80]

Kryterium klasyfikacji podmiotowy/przedmiotowy nie jest tu również stosowanie (lub niestosowanie) przez pisarza rozwiązań takich jak strumień świadomości, swobodne ciągi asocjacyjne, brak chronologii zdarzeń, nierespektowanie układów przyczynowo-skutkowych czy zniekształcenie opisywanej rzeczywistości przez filtr percepcji w postaci żywej wyobraźni. Nie chodzi tu zatem o prezentację tak czy inaczej percypowanej subiektywności rzeczywistości przedstawionej²⁸⁰.

Co być może łatwo przewidzieć, Bereza apriorycznie dowartościowuje ze wspomnianej opozycji podmiotowy/przedmiotowy tę pierwszą opcję. Ma to zresztą związek z jego generalnym przekonaniem, iż literatura jest w jakimś sensie wspólnotą

²⁸⁰ I w tym zakresie byłyby opowiadania *Silnej gorączki* formalnie przedmiotowymi, bowiem pisze o nich Bereza: „Monolog wewnętrzny tak, ale żadnych »strumieni świadomości«, żadnych ingrediencji fantazji, marzenia, abstrakcji, złudzeń, swobodnej gry myśli.” [PP, s. 81], mimo wszystko uznaje je jednak za podmiotowe.

cierpienia²⁸¹, w której każdy z reprezentantów musi otworzyć się bezwarunkowo na Innego w akcie autodemaskacji. Tylko taka szczerość pisarza wobec siebie samego z jednej strony oraz kręgu odbiorców jego dzieł – z drugiej, otwiera możliwość międzypodmiotowej identyfikacji. Taką podmiotowość zaleca Bereza Zygmuntowi Trziszce:

Trziszka „robi siebie” sam, nie ufając w pełni nikomu, nie ufając także mnie. Wyrazem jego braku zaufania do mnie są jego stałe próby pisania – nazwijmy to w uproszczeniu – o innych dla innych. Pisząc o sobie, o tym, czego doświadcza jako kulturalny *homo novus*, Trziszka boi się wyobcowania, nie podejrzewa bowiem, że odwołuje się do potencjalnej wspólnoty wszystkich, którzy mogą i zechcą się z nim zidentyfikować, lekceważąc za sprawą wyobraźni wszystkie nieistotne różnice między sobą a nim. Pisząc z kolei z rozmysłu o innych, Trziszka odrzucał do niedawna możliwość identyfikacji z nimi. Stąd właśnie stara idea pisania o innych dla innych, którą Trziszka realizuje między innymi w *Domu nadodrzańskim* (1968), w *Dopala się noc* (1971), w *Oczeretach* (moja lektura maszynopisu 1977). [ZN, s. 296].

Zauważmy, że kryterium to jest podstawą klasyfikacji utworów układających się w kontinuum twórcze Trziszki²⁸², ma w dodatku silnie wartościujący wydźwięk. W pisaniu „o innych i dla innych” dostrzec można gest twórczej emancypacji autora *Happeniady* spod mentorskiej kurateli Berezy, która to (emancypacja) zdaniem krytyka daje niepomysłne rezultaty. Z entuzjazmem przyjęta jest wobec tego powieść *Już niedaleko*²⁸³, w której narrator, stary chłop, „przestał być postacią po chłopsku rodzajową, jest on sobą, ale i samym Trziszką i w ogóle każdym, kto jest w stanie wyobrazić sobie schyłek własnego życia.” [ZN, s. 296].

Właśnie wspomniana „rodzajowość” mieści się również w szerokim zakresie znaczeniowym autorsko rozumianej przez Berezę przedmiotowości. O ile walory poznawcze stanowią kategorię wartości zajmującą najwyższe miejsce w hierarchii krytyka, nie dotyczy to dydaktyzmu. Zwłaszcza będącego wyrazem wiedzy z drugiej ręki, niezdobytej przez pisarza w ramach bolesnych „penetracji duszoznawczych” [ZN, s. 91], na własny rachunek, po to, by zaspokoić bezinteresowny głód epistemiczny, rozwiązać dylematy egzystencjalne. Dydaktyzm oznacza tu wiedzę wykładaną *ex cathedra* i z dystansu. W szkicu *O czytaniu* otwierającym zbiór *Sztuka czytania* krytyk opisuje i wartościuje pouczający tryb wypowiedzi w następujący sposób:

²⁸¹ Zob. podrozdział 2.2.

²⁸² O czystej rodzajowości (przedmiotowości) pisze Bereza w przypadku *Dopala się noc*, do zespolenia podmiotowości i przedmiotowości dochodzi w *Już niedaleko*, zaś w połowie drogi między tymi dwoma biegunami umieszcza krytyk *Oczerety* [ZN, s. 296].

²⁸³ Z. Trziszka, *Już niedaleko*, Warszawa 1978.

Sens życia może określać każdy wyłącznie dla siebie i na własne ryzyko. Od szerzenia oświaty jest literatura popularnonaukowa. Celem literatury pięknej nie jest to w żadnym razie. Prawdziwy artysta zadaje sobie samemu pytanie, dotyczące sensu własnego życia i dla siebie samego szuka na nie odpowiedzi. Odbiorca dzieła sztuki może, ale nie musi wykryć w nim takie czy inne podobieństwa do pytań, które jego samego dręczą. [SC, s. 11].

Różnicę pomiędzy wiedzą podmiotową a rodzajową zauważymy na przykład w recenzji *Miodowego miesiąca* Adolfa Momota²⁸⁴. Jego debiutanckie *Twarze*²⁸⁵ można uznać za udane. Jest to powieść wiejska, ale bynajmniej nie rodzajowa: „Inność bohatera powieści jest własną innością autora” [ZN, s. 224]. Również protagonistę swojej drugiej powieści, *Tyle słońca*²⁸⁶, wyposażył Momot we własne doświadczenie społeczne i wewnętrzne [ZN, s. 255], co oczywiście Bereza rozpatruje pozytywnie. Trzecie ogniwo kompleksu twórczości stanowi przełamanie w tym zakresie. *Miodowy miesiąc* pobrzmiewa fałszywie. Dziewiętnastoletni narrator pozbawiony jest tu wrażliwości bohatera *Tyle słońca*, sygnały świata zewnętrznego odbiera on „naskórkowo”, nie przeżywając go wewnętrznie. Rodzajowość przejawia się również w niewiedzy i naiwności bohatera, który ucieka ze wsi do miasta, ale nie przechodzi w związku z tym żadnej duchowej inicjacji. Lekcja, jakiej udziela mu w związku z tym życie, jest zbyt lekka. Głównym zarzutem Berezy jest tutaj fakt, iż centralnej postaci utworu, Adamowi Lewandowskiemu, oszczędza się dramatycznych doświadczeń towarzyszących rytowi przejścia ze „świata pierwszego”, czyli w tym przypadku ze wsi, do duchowo obcej przestrzeni miasta.

Skomplikowanie tej sytuacji, a także dydaktyzm czy rodzajowość podejścia Momota ujawniają się w pełni dopiero, gdy weźmiemy pod uwagę stosunek pisarza do głównego bohatera powieści. Ocenę utworu obniżają w oczach Berezy skrupuły autora *Miodowego miesiąca*, który broni chłopskiego bohatera od szyderstwa. Owe specjalne względy, jakimi cieszy się Adam Lewandowski, sprawiają, iż przejście z przestrzeni aksjologicznej wsi do przestrzeni aksjologicznej miasta (Szczecina) jest w sposób nieprawdopodobny życiowo płynne i bezbolesne. W czytelniku zamiast drwiny wywołuje to dobroduszny uśmiech. Bynajmniej nie jest to efekt, na który liczy autor *Związków naturalnych*. Twierdzi on bowiem, nieco przewrotnie, iż pisarz o chłopskim rodowodzie powinien skorzystać z szansy demaskacji własnych – wiejskich – bohaterów, która jest

²⁸⁴ A. Momot, *Miodowy miesiąc*, Poznań 1968.

²⁸⁵ Tenże, *Twarze*, Poznań 1964.

²⁸⁶ Tenże, *Tyle słońca*, Warszawa 1966.

zarazem nieświadomą autodemaskacją²⁸⁷. Momot będąc wyrozumiałym dla wykreowanej przez siebie postaci, idealizuje ją i dystansuje się od bolesnej prawdy o rzeczywistości.

Natomiast za pozytywny przykład „wyzwolenia z wszelkich małodusznych skrupułów” w kreacji wiejskich bohaterów podaje Bereza nazwiska Józefa Mortona²⁸⁸ oraz Edwarda Redlińskiego²⁸⁹. W literaturze, która jest zdaniem Berezy być może jedynym miejscem, w którym dochodzi do prawdziwej relacji podmiot – podmiot, wyrozumiałość jesteśmy winni bliźniemu, zaś w stosunku do siebie, a zwłaszcza w jego literackim wyrazie, winniśmy być bezwzględni²⁹⁰. Przy czym podmiotowość nie musi koniecznie oznaczać autobiografizmu ani „penetracji duszoznawczych” [ZN, s. 91] prowadzonych z perspektywy wewnętrznej, w której narrator i/lub główny bohater interioryzują czy mityzują świat zewnętrzny. Heinz Piontek w *Dichterleben*²⁹¹ opisuje sytuację egzystencjalną pisarza doświadczającego krótkotrwałej sławy, z której później pozostają mu tylko rozpoznawalne nazwisko i zgorzknienie. W tej realizacji *künstlerroman* Piontek przygląda się sobie oczami innych, a „dla człowieka pióra – stwierdza Bereza – jest to miara szczególnie okrutna” [PzI, s. 97]. Co ciekawe, wspomniane okrucieństwo jest języczkiem u wagi, tym kryterium, które przesądza o warunkowo pozytywnym werdykcie na końcu recenzji tekstu niemieckiego pisarza²⁹².

Wartościowym sposobem na przezwycięzenie dystansującej od siebie podmiot i przedmiot poznania „rodzajowości” miał być dla Berezy program literatury nurtu chłopskiego²⁹³. Kluczowym czynnikiem emancypacji kultury chłopskiej był postulat

²⁸⁷ Ponieważ „nieświadoma autodemaskacja – pisze krytyk – to najskuteczniejsza forma demaskacji w literaturze.” [PP, s. 165].

²⁸⁸ W recenzji jego *Appassionaty* pisze: „Penetracje duszoznawcze, jakie Morton demonstruje, zadziwiają niekiedy pisarską przenikliwością. Morton odrzuca wszelkie małoduszne skrupuły i nie lęka się żadnej prawdy o człowieku.” [ZN, s. 91].

²⁸⁹ W *Konopielce* „cały system prowokowanych skojarzeń i ukrytych aluzji literacko-intelektualnych stwarza zewnętrzną perspektywę dla prawdy, w tym zakresie po raz pierwszy pokazywanej od wewnątrz. Zewnętrznie tylko [Heinrich] Heine i [Witold] Gombrowicz równie drastycznie zobaczyli egzystencję polskiego chłopca. Dla nich niedostępna jednak była wewnętrzna prawda jego świadomości.” [ZN, s. 346].

²⁹⁰ Zbigniew Ryndak na przykład „oblicza się z sobą i swoim światem ze spokojną bezwzględnością i należytem poczuciem odpowiedzialności”, co jest cennym atutem *Drugiego brzegu miłości* [ZN, s. 265].

²⁹¹ H. Piontek, *Dichterleben*, Hamburg 1976, powieść ta nie doczekała się polskiego przekładu.

²⁹² „Okrucieństwo tej miary sprawia, że powieści *Dichterleben* nie można zlekceważyć, choć literacko jest to utwór, który nikogo niczym nie zdoła ani artystycznie olśnić, ani intelektualnie zbulwersować.” [PzI, s. 97].

²⁹³ Temat ten podejmują między innymi Z. Ziątek, *Nurt ludowy w prozie współczesnej (próba bilansu)*, „Regiony” 1975; tenże, *Powtórki z historii sporów*, „Regiony” 1975, nr 4; tenże, *Głód syntezy. Wiesław Myśliwski i proza chłopska*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995; A. Skrendo, „Nocny złodziej jabłek” – Henryk Bereza i nurt chłopski w prozie polskiej, „Teksty Drugie” 2017, nr 6; A. Zawada, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa 1983; tenże, *Nurt chłopski, temat wiejski*, „Nowe Książki” 1997,

zniesienia zjawiska zastępstwa i pośrednictwa, charakterystycznego dla dotychczasowej tradycji pisanie „o wsi dla wsi”²⁹⁴, która nakładała dwojakie ograniczenia. Z jednej strony izolowała tę literaturę od nurtu ogólnonarodowego, zamykając ją w ludowym skansenie i przekreślając możliwość wypowiadania prawd uniwersalnych²⁹⁵; z drugiej – uniemożliwiała narratorowi chłopskiemu wypowiedź w swoim imieniu i własnym językiem. Zamiast tego oferowała przekład na preferowaną konwencjonalną polszczyznę ogólną treści nie tyle podmiotowych, co dydaktycznych i folklorystycznych. Prowadziło to do skrajnej sytuacji, w której pisarze spoza przestrzeni wiejskiej, wypowiadając się za chłopów, adresowali do inteligencji miejskiej pouczające obrazki rodzajowe z życia wsi²⁹⁶. Wspólnym mianownikiem dla rozmaitych realizacji cepelii literatury „o wsi dla wsi” był znów dystans: „piszący tak zwane powieści wiejskie nie byli bez winy. Chodziło im przez długi czas albo o literacki handel chłopską rodzajowością, albo o nauczanie maluczkich. I w jednym i w drugim wypadku w grę wchodził dystans, którego nie nie usprawiedliwia.” [ZN, s. 82]. Owo oddalenie podmiotu (pisarza) od przedmiotu (wsi) brało się z tak czy inaczej rozumianej interesowności: „»Polska sprawa chłopska« to rzecz sama w sobie. Przy całej naszej tradycji literatura przeszła obok tej sprawy. Z nastawieniem odpustowym, sentymentalnym, dydaktycznym, reformatorskim, nie można było jej zobaczyć.” [ZN, s. 124]. W zamian owych „nastawień” Bereza wysunął propozycję bezinteresownej ciekawości Innego jako wartości samej w sobie.

Jak widać, podmiotowość, jedno z podstawowych kryteriów oceny w aksjologicznym arsenale Berezy, charakteryzuje semantyczne rozchwianie i wieloznaczność. Po pierwsze, z jednej strony dzieło jest podmiotowe wtedy, gdy czerpie z osobistych doświadczeń i przemyśleń pisarza, z drugiej – autobiografizm i bezpośrednia konfesyjność były przez krytyka często niemile widziane²⁹⁷. Po drugie oznacza

nr 1; *Temat wiejski, nurt chłopski czy kryterium wartości (fragmenty dyskusji)*, „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1973, nr 7.

²⁹⁴ Bereza nawiązywał wielokrotnie do tego celnego określenia Kazimierza Wyki.

²⁹⁵ „Koncepcje odrębnej literatury »o wsi dla wsi« (sprowadzając wielość rozmaicie sformułowanych założeń programowych do hasła trafnie wyrażającego ich sens) stały się podstawowym źródłem zahamowań twórczych i opóźniły o wiele lat rozwój ważnego nurtu polskiej literatury.” [ZN, s. 82].

²⁹⁶ Ogniwnem pośrednim między literaturą „o wsi dla wsi” a prozą nurtu chłopskiego byli cenieni skądinąd przez Berezę *Chłopi* Reymonta. I to z dwóch powodów. Językowego: „[...] składniki języka i stylu u Reymonta są gotowe, łączy się u niego stylizację polszczyzny chłopskiej z konwencjonalną polszczyzną literacką swojego czasu lub raczej odwrotnie, łączy się tę drugą z tą pierwszą.” [A, s. 623] oraz pod względem reprezentacji: „Ta sławna i godna najlepszej pamięci powieść nie mogłaby się nazywać inaczej i warto wiedzieć, dlaczego się ją czi. Ona nie należy do literatury ludowej, choć nie należy także do literatury chłopskiej, literaturę chłopską w ścisłym sensie zaczęli tworzyć dopiero ci, których Reymont w swojej powieści przedstawił.” [A, s. 187].

²⁹⁷ W przytaczanym już przykładzie *Dichterleben* Heinza Piontka nie ma bezpośredniego autobiografizmu, ale dzieło to pozostaje podmiotowe na mocy zakotwiczenia w p o d m i o t o w y m d o ś w i a d c z e n i u :

poszukiwanie i ekspresję prawdy o sobie samym, choć nie musi się to wiązać ani z przyjęciem wewnętrznej perspektywy, ani pociągać za sobą formalnych wykładników podmiotowości takich jak pierwszoosobowa narracja, psychologizm czy subiektywizm. Po trzecie wreszcie podmiotowość oznacza, zwłaszcza w ramach prozy nurtu chłopskiego, wypowiedź we własnym imieniu i na własny rachunek, która przeciwstawia się protekcjonalności i interesowności pisarstwa rodzajowego, z drugiej jednak strony, zasadniczo nie powinna być sposobem idealizującej autopromocji, stąd apele o porzucenie „małodusznych skrupułów” w stosunku do siebie i grupy społecznej, którą się reprezentuje, a nawet zachęty do bezwzględności czy okrucieństwa w „penetracjach duszoznawczych”.

W Berezowskim słowniku podmiotowość ujawnia synonimiczne związki przede wszystkim z leksemami takimi jak „empiria”, „doświadczenie”, „sprawdzalność” i „autentyzm”. Jest miarą nie tyle stosunku opowiadacza do świata przedstawionego, co odpowiedniości rozpatrywanego w swoim całokształcie dzieła do jego twórcy. Zapseudonimowanym pytaniem o to, czy pisarz pisał „z siebie”, z własnego doświadczenia i o sobie, a więc o podmiocie, czy o czymś lub o kimś wobec niego zewnętrznym, czyli przedmiocie. W tym aspekcie jego rozumienie podmiotowości byłoby bliskie temu, w jaki sposób istotę sztuki definiuje Hans Georg Gadamer: „Dzieło sztuki tak bardzo przynależy do tego, do czego się odnosi, że wzbogaca byt tego czegoś niczym jakiś nowy proces bytowy. Ujęcie w postaci obrazu, omówienie w poemacie, temat roli scenicznej to nie rzeczy uboczne, dalekie od istoty, lecz prezentacje samej tej istoty.”²⁹⁸, z tym że w koncepcji Berezy dzieło zawsze odnosi się w pierwszym rzędzie do własnego nadawcy.

Wypada jednak jeszcze zapytać, czy podmiotowość jest kryterium absolutyzowanym w systemie aksjologicznym Berezy? Czy stwierdzenie jej występowania przesądza o pozytywnym wartościowaniu dzieła jako całości? Sam zainteresowany temu zaprzecza, formułując przy okazji własną definicję podmiotowości jako zasady wartości (w rozumieniu Najdera):

„Heinz Piontek jest w prozie realistą społecznym typu raczej balzakowskiego niż cervantowskiego. Los Achima Reichsfeldera [głównego bohatera powieści] nie jest literacką metaforą, jest socjologiczną konstrukcją, w której wykorzystuje się własne doświadczenia i własne obserwacje stosunków społeczno-kulturalnych w dobrze znanym sobie świecie. [...] Doszukiwać się w tej powieści bezpośredniego autobiografizmu byłoby naiwnością.” [PzI, s. 97].

²⁹⁸ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 158-159.

Pisarstwo podmiotowe polega bowiem nie na formie narracji, lecz na rzeczywistym podporządkowaniu obrazu świata jednemu podmiotowi. Co do mnie, nie stawiam wyżej pisarstwa przedmiotowego nad podmiotowym ani na odwrót, bo w obydwu można wyrażać wszystko, ważne jest natomiast, który sposób mówienia o wszystkim pokrywa się najlepiej z charakterem zdolności artystycznych twórcy. [PP, s. 278].

Podana wyżej wykładnia nie odpowiada co prawda ściśle temu, jak szeroki zakres stosowności uzyskuje to określenie w praktyce krytycznoliterackiej Berezy, ale sama deklaracja o braku „uprzedzenia przedmiotowego” okazuje się jak najbardziej prawdziwa, a przynajmniej nie falsyfikują jej konkretne sądy wartościujące. O ile rozmaicie rozumiana podmiotowość jest preferowana, nie stanowi aksjologicznego dogmatu. Rozpatrzmy kilka przykładów. W *Złotym robaku* Mieczysława Piotrowskiego²⁹⁹ „nie występuje jawny pierwszoosobowy narrator i żadne uprawnienia czasu subiektywnego nie wchodzi w rachubę.” [ZN, s. 181]. Owszem, w powieści tej mamy do czynienia z licznymi inwersjami czasowymi, właściwie porządek zdarzeń został zupełnie odwrócony, ale nie oznacza to, iż czas obiektywny został z niej wyeliminowany, bowiem można go bez trudu zrekonstruować. Mówiąc najogólniej, jest to utwór w narracyjnym sensie przedmiotowy. Co więcej, czytelnik nie uświadczy w nim również żadnych znamion podmiotowości jako wartości „nadbudowanej” na przedmiotową strukturę, bowiem Piotrowski jest w ogóle niechętny wszelkim awangardowym wynalazkom tak bliskiej Berezie nowej prozy:

Autor *Złotego robaka* z furią atakuje subiektywizm i podmiotowość dzisiejszej literatury, jej tak zwany „autotematyzm” i przede wszystkim jej indywidualistyczną psychologię, uprawniającą do wszelkich penetracji wnętrza człowieka. Dla Piotrowskiego wnętrze ludzkie jest tabu, tego nie wolno dotykać. W *Złotym robaku* przestrzega tego autor z żelazną konsekwencją. [ZN, s. 182].

Przewrotnie nie czyni to jednak żadnego uszczerbku na sferze wartości poznawczych dzieła, w którym mimo stabuizowania tematu wnętrza ludzkiego, „widzi się więcej niż to, co można by zobaczyć, gdyby dusze były widzialne i gdyby można je było przeświecić rentgenem.” [ZN, s. 183]. Przedmiotowość jest bowiem w przypadku prozy Piotrowskiego świadomie powziętą decyzją artystyczną zgodną zarówno z jego filozofią życia, jak i zadaniem pisarskim. Według interpretacji Berezy takie rozwiązanie doskonale odpowiada tu postulatowi pisarza, który brzmi mniej więcej następująco: każdy człowiek powinien mieć prawo do zachowania integralnej i niepoznawalnej części duszy, która stanowi sferę tabu, nawet gdyby miało to być zaledwie złudzeniem. Paradoksalnie ów „złoty robak złudzenia” jest zarazem przedmiotem „penetracji

²⁹⁹ M. Piotrowski, *Złoty robak*, Warszawa 1968.

duszoznawczych”, których dokonuje pisarz na duszy ludzkiej, mimo niewychodzenia poza przedmiotowość, a być może nawet dzięki zastosowaniu takiego ujęcia, które w tym wypadku bezwzględnie obnaża złudzenia powieściowych postaci.

Z kolei recenzję debiutu Stanisława Piechockiego³⁰⁰ opatruje Bereza tytułem *Przedmiotowość*, czym sygnalizuje, że ten interesujący nas tutaj aspekt dzieła będzie istotnym tematem rozważań, a może nawet kluczowym kryterium oceny. I w tym przypadku krytyk zwraca uwagę, iż autor przeciwstawia się dominującym wówczas tendencjom narracyjnym (kojarzonym z podmiotowością i subiektywizmem), zestawia również rozpatrywaną powieść pod względem poruszanego w niej tematu chłopskiej starości z wysoko ocenianymi przez siebie propozycjami Jana Drzeżdżona, Juliana Kawałca, Stanisława Srokowskiego oraz Zygmunta Trziszki, podkreślając, że u tych bardziej doświadczonych reprezentantów nurtu chłopskiego ujęciom tego motywu również towarzyszyła podmiotowość. Piechocki natomiast w swej przedmiotowości idzie zdaniem krytyka nawet dalej niż było to możliwe w tradycyjnej beletrystyce i „podporządkowuje się całkowicie dyktatowi rzeczywistości zewnętrznej”, podobnie jak Miron Białoszewski w *Donosach rzeczywistości*³⁰¹ [BRz, s. 230]. Pamiętajmy jednak, że w recenzji *Donosów...* Bereza doceniał zwłaszcza fakt, iż Białoszewski naczelną zasadą ustanowił „wierność zewnętrznemu doświadczeniu” oraz podkreślał, iż „pełnowartościowy dla niego może być tylko odbiór przez autopsję” [ZN, s. 192, podkreślenie – TP].

Podobnie Piechocki ustawia kamerę filmową i dyktafon własnoręcznie, rejestrując fakty i zdarzenia językowe z uznania godną wiernością wobec przedmiotowego autentyzmu [BRz, s. 231]. Krytyk zarzuca mu jedynie występujący gdzieś „anachronizm rodzajowości” [BRz, s. 231] w opisach, ale jest to „rodzajowość tak autentycznie podpatrzona, tak autentycznie wierna, że zrezygnować z niej zupełnie nie ma konieczności” [BRz, s. 231]. W przytaczanych tu fragmentach recenzji łatwo zauważyć płynność granicy pomiędzy konceptualizowaniem przez Berezę zjawiska podmiotowości i przedmiotowości, które nie zawsze są wartościami przeciwnymi. W recenzji *Przedostatniego przystanku* przedmiotowość oznacza po prostu brak introspekcji oraz filtrowania zjawisk przez świadomość centralnej dla powieści instancji, niemniej nie wyklucza empirii, wiarygodności i zgodności z doświadczeniem rejestrującego wszystko podmiotu. Ponadto nie oznacza jakiegokolwiek

³⁰⁰ S. Piechocki, *Przedostatni przystanek*, Olsztyn 1980.

³⁰¹ M. Białoszewski, *Donosy rzeczywistości*, Warszawa 1987.

dystansu intelektualnego [BRz, s. 230]. Nade wszystko jednak zaznaczyć trzeba, że przedmiotowość nie tylko nie jest w tym przypadku wadą, a wręcz uzasadnioną koniecznością, ponieważ „bez uzasadnień nic się zresztą w tej powieści nie dzieje” [BRz, s. 232]. Podtrzymane zostaje zatem arcykryterium prawdy języka, dostosowania środków do celu pisarskiego, „ponieważ łatwo zauważyć, jak często programowy wybór któregośkolwiek z tych ujęć [przedmiotowego lub podmiotowego] nie pokrywa się z treściami, które twórca ma do przekazania.” [TU, s. 96].

3.5 Martwy język i żywa mowa

Drugą wyraźnie nacechowaną aksjologicznie opozycyjną parą określeń jest w słowniku Berezy konwencjonalizacja języka oraz coś, co nazywa on „czerpaniem z żywych źródeł mowy”³⁰². Jednym z podstawowych założeń programatora nurtu chłopskiego, był swoisty lingwistyczny zwrot *ad fontes*. Dla Berezy osią rozróżnienia tych dwóch kategorii, zasadą wartości, stanowiącą uzasadnienie przedkładania jednej nad drugą, był znowu autentyzm. Zjawisko powrotu do kolokwializmu było ogólniejszym trendem nowej prozy, obejmowało również późniejszą rewolucję artystyczną, która, jak zauważa Andrzej Skrendo, wyrosła z nurtu chłopskiego³⁰³. Potrzebę powrotu do oralnych źródeł mowy zgłasza krytyk w szkicu *Powtórzenie*:

Jeszcze jaskrawszym dowodem na to, że w prozie polskiej dokonują się przemiany o nieprzewidywalnych konsekwencjach, są przeobrażenia w języku prozatorskiej narracji. Przez bardzo długi czas głównym źródłem języka polskiej prozy był język polskiej prozy. Pod względem językowym proces twórczy w prozie polegał więc głównie na usprawnieniach i cyzelacjach, które życie języka maksymalnie ograniczały. [BRz, s. 21].

Słownikowy solipsyzm cyzelatorów formy raził Berezę, któremu, owszem, bliskie było poznawanie rzeczywistości i człowieka poprzez język, ale nie tyle w ramach spekulacji na jego systemie, co raczej rejestracji i rafinacji treści z idio- i socjolektów. Język jest żywiołem, którym rządzi uzus, realna potrzeba komunikacji i ekspresji jego użytkowników, a nie zbiorem skonwencjonalizowanych apriorycznych reguł i ich książkowych transpozycji. Dlatego Bereza *parole* wyraźnie przedkładał nad *langue*

³⁰² Za to drugie docenia na przykład pisarstwo Romana Turka, który „swego pisarskiego mistrza i nauczyciela widzi w Janie Lamie, co jest lub nie jest prawdą, prawda w tym względzie nie ma zresztą żadnego znaczenia dla pisarstwa, które czerpie jak ze źródła z zadbanej oracyjnemu mowy powszedniej w jej niezliczonych, zależnie od potrzeby, zastosowaniach społecznych. [BRz, s. 50, wyróżnienie – TP].

³⁰³ A. Skrendo, „Nocny złodziej jabłek” ..., dz. cyt., s. 44.

i z entuzjazmem przyglądał się przełamywaniu w literaturze barier, które stwarzały kwalifikatory stylistyczne w leksykonach³⁰⁴. Zjawisko to rozpatrywał wręcz jako dziejową konieczność, rozwiązanie kryzysu, do którego doprowadziło długotrwałe wypieranie z literatury wewnętrznego języka wyobraźni oraz zewnętrznego, wspólnego języka potocznego:

Izolacja języka literackiego od żywych języków mówionych i żywych języków wewnętrznych władz duchowych człowieka (wewnętrzne języki wyobraźni i myśli) osiągnęła taki stopień, że w prozie polskiej musiało zdarzyć się właśnie to, co się zdarzyło: języki żywe we wszystkich swoich postaciach przerwały tamy i wtargnęły do literatury, czyniąc z niej językowy żywioł. [BRz, s. 21].

Żeby zrozumieć wagę problemu, trzeba podkreślić, że dla autora *Związków naturalnych* było to coś więcej niż jałowe roztrząsania dotyczące językowych aspektów sztuki słowa. Tak jak w literaturze *sensu largo* widział medium zdolne wyrazić prawdy w inny sposób niepoznawalne i niewyraźne, w czerpaniu z żywej mowy w szczególności dostrzegał sposób na dotarcie do „dzikiej dżungli”³⁰⁵ świadomości jednostek i całych warstw społecznych dotąd w literaturze marginalizowanych. Prawda wielu podmiotów³⁰⁶ była zatem ściśle związana z mową wewnętrzną tychże podmiotów, a jej przekład czy parafraza zwyczajnie nie wchodziły w grę, jako formy opresji i zniekształcenia. Prawo do wypowiadania się własnym językiem jest ściśle powiązane z prawem do podmiotowej reprezentacji w sztuce. Bereza nie uznaje ani „rodzajowego” zastępstwa, dydaktycznej wyręki literatury „o wsi dla wsi”, ani tym bardziej mowy zastępczej podmiotów, które w akcie autocenzury dokonują translacji naturalnego języka świata pierwszego na nabyte języki syntetyczne. Jest to kolejny aspekt językocentryzmu krytyka, który przejawia się w ścisłym utożsamieniu znaczonego i znaczącego. Słowo w jego koncepcji odsyła co prawda do desygnatu, ale ów desygnat okazuje się zawsze jednym i tym samym – podmiotem. Ściślej – częścią jego wewnętrznej rzeczywistości:

W literaturze tymczasem minął czas supremacji artystycznej jakichkolwiek języków zastępczych. Język Faulknera w opowieści artystycznej o półgłówku nie jest

³⁰⁴ Zwłaszcza mająca wartościujący charakter opozycja „książkowy” versus „potoczny”. Zob. J. Kurkiewicz, *Kwalifikatory* w „Wielkim słowniku języka polskiego”, [w:] *Nowe studia leksykograficzne*, red. P. Żmigrodzki, R. Przybylska, Kraków 2007, s. 39.

³⁰⁵ „[Józef] Łoziński – pisze Bereza w recenzji niewydanego dotąd *Koła tańca miłosnego* – jest polskim odkrywcą dzikości wewnętrznej mowy” [BRz, s. 171].

³⁰⁶ Zarówno w sensie indywidualnym, jak i zbiorowym: „Tworzywem sztuki literackiej jest wielkie zbiorowisko językowych dzieł sztuki (słów), tworzonych przez społeczności ludzkie, stwarzających się niemal samoczynnie w procesie użytkowania języka przez ludzką zbiorowość” [P, s. 26].

i nie może być lepszy od języka samego półgłówka. W języku każdego zawarta jest cała artystyczna prawda o nim, gdyby było inaczej, nie byłoby żadnej prawdy językowej, czyli nie byłoby żadnej prawdy, bo prawda dostępna człowiekowi może zaistnieć tylko w języku. Oczywiście, języki zastępcze w literaturze nie zaginęły i nigdy nie zaginą, przestały jedynie być nadrzędne i wyłączne. [ZN, s. 374].

Remedium na solipsyzm „słownikowych talmudów”³⁰⁷ jest wobec tego dla Berezy solipsyzm podmiotu i jego językowych autopenetracji duszoznawczych. Świat jest obiektywnie niepoznawalny, zaś człowieka można poznać tylko poprzez jego język.

Arcy wzorem supremacji mowy pierwszej nad tą przyswojoną w procesie negatywnie postrzeganej przez Berezę akulturyzacji wbrew pozorom nie jest żadna z powieści Mariana Pilota, Zygmunta Trziszki, Wiesława Myśliwskiego czy nawet pisarzy pierwszej generacji nurtu chłopskiego, jak Stanisław Piętak lub Wilhelm Mach. Prawdziwym probierzem w tej materii jest ludowy autentyk epistolograficzny, który wyszedł spod piór półanalfabetów, chłopów pochodzących z północnej części Królestwa Polskiego (powiatów: Rypin, Golub-Dobrzyń, Lipno)³⁰⁸ i utrwalił się w postaci zbioru 367 niedostarczonych nigdy do adresatów *Listów Emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych 1890-1891*³⁰⁹. Ów niepowtarzalny zabytek językowy wywodzi się właściwie z kultury oralnej. Autorzy pomieszczonych w zbiorze listów „konieczność epistolograficzną musi[eli] [...] realizować przy minimum wtajemniczenia w kulturę piśmienną” [ZN, s. 21]. Rzecz ta wpisuje się w maksymalnym stopniu w Berezowską koncepcję mowy żywej, ponieważ w przeciwieństwie do na przykład (niezwykle cennych skądinąd) cykli monografii regionalnych Oskara Kolberga, nie jest „skażona” etnograficznym pośrednictwem. Aczkolwiek nowe wydanie (2012) *Listów emigrantów...* poprzedza ponadstronicowy wstęp prof. Witolda Kuli, same teksty nie noszą niemal – poza kwestią interpunkcji³¹⁰ – śladów ingerencji w grafikę, leksykę, styl i kompozycję, dzięki czemu dają wgląd w kształt wewnętrznej mowy podmiotu, która nie uległa uniformizacji narzucanej przez kulturę pisma wraz ze wszystkimi jego nakazami

³⁰⁷ Określenie to pojawia się w recenzji *Po bólu* Krystyny Sakowicz, oczywiście przypisywane jest do niego negatywne znaczenie: „W wiernym w stosunku do mowy zapisie Krystyny Sakowicz pełne zdania zmieniają się z zasady w elipsy (podobny prymat równoważnika zdania nad zdaniem występuje w *Ptakach dla myśli* Urszuli Koziół, ale geneza i sens owego prymatu są dla niej zupełnie inne), rządzi nimi prawo skrótu i inna niż w języku pisanym logika, w eliptycznych zdaniach połączenia słów tylko częściowo są rodem ze słowników frazeologicznych, często tworzy je żywiołem wynalazczość metaforyczna mowy, która całkiem spontanicznie nie chce respektować pojęciowości i abstrakcyjności słów trafiających do niej ze słownikowych talmudów” [O, s. 171].

³⁰⁸ M. Kowalska, *Dlaczego w Brazylii jest lepiej niż w Polsce, ale prawdziwie wolny kraj to Ameryka? Dziewiętnastowieczna korespondencja emigrantów*, „Sztuka Edycji” 2015, nr 2, s. 124.

³⁰⁹ *Listy emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych 1890-1891*, oprac. i wstęp W. Kula, N. Assorodobraj-Kula, M. Kula, listy obcojęz. przeł. Ch. Fajnzylber i in., Warszawa 1973.

³¹⁰ Czego *nota bene* nie rozpatruje Bereza jako zalety.

i zakazami. Dlatego też recenzja owego zbioru opatrzona jest wymownym tytułem *Odzyskane źródła*.

Dlaczego kodeks tekstów w gruncie rzeczy użytkowych miałby przedstawiać dla autora *Sztuki czytania* tak ogromną wartość? Przynajmniej z dwóch względów. Po pierwsze krytyk stawia śmiałą tezę, iż odkrycie tych listów stwarza warunki i potrzebę do przewartościowań rewizji w hierarchii literatury dziewiętnastowiecznej. Po drugie postuluje, by to, co chłopscy autorzy epistoł czynili w znacznej mierze nieświadomie, symulować w nowej prozie z pełnym artystycznym przekonaniem. Zaczniemy od kwestii rewizji spuścizny romantycznej. Tak jak w listach emigrantów Bereza widzi krynicę wartości, które pozwolą zrewitalizować współczesną literaturę, pisarstwo wieku dziewiętnastego, a nawet początku dwudziestego brane generalnie, uważa za źródło literackich antywartości.

Zasadą wartości kryjącą się za tym apodyktycznie formułowanym uogólnieniem jest właśnie apriorycznie zakładana i absolutyzowana opozycja całych kompleksów wartości kryjących się za sformułowaniami „żywa mowa” i „martwe pismo”. Odrętwienie i oderwanie od życia literatury bierze się z postępującej konwencjonalizacji, która jest niczym innym, jak naśladowaniem przez „uczonych w piśmie”³¹¹ utartych wzorców i schematów, zamiast czerpania z życia, nade wszystko zaś z ludzkiej mowy, jeśli weźmiemy pod uwagę pryncypium Berezy mówiące, iż cała prawda o człowieku zawiera się w jego języku. Romantyzm uważa on za siedlisko antywartości, które skaziły językowo polską literaturę na długi czas przede wszystkim z uwagi na konwencjonalizację:

Długotrwałość tego modelu jest świadectwem siły polskiej literatury romantycznej, ale jest także rezultatem faktu, że literatura polska rozwijała się w oderwaniu od żywych źródeł języka. Nie sięgnął do nich ani pozytywizm, ani modernizm, ani w decydujący sposób nie sięgnęło dwudziestolecie międzywojenne. Polszczyzna literacka dziewiętnastego i kilku dziesięcioleci dwudziestego wieku konwencjonalizowała się w stopniu niespotykanym w innych literaturach. [ZN, s. 9].

³¹¹ To ironiczne określenie pojawia się na przykład w konkluzji recenzji zbioru opowiadań Jana Pawła Krasnodębskiego *Dużo słońca w szybach*, Katowice 1973: „[Autor] szczęśliwym zbiegiem okoliczności utrwalił literacko tak, jak go na to stać, różne stadia napięcia autentycznych konfliktów młodości. Jego młodzieńcza twórczość, której nie zlekceważono, choć mogło się to zdarzyć, mówi o naturze tych konfliktów więcej rzeczy istotnych, niż to się zwykle trafia w nieustannej przecieży powodzi słów, którymi uczeni w piśmie wszelkich maści zagadują swoją niemożność przypomnienia sobie, czego doświadczali w młodości, jeśli – oczywiście – już wcześniej nie był im pisany status »żywych trupów«, co zdarza się częściej, niż to przywykliśmy podejrzewać. Nienormalność bywa bardzo często matką norm.” [TU, s. 383, podkreślenie – TP]. Autor recenzji wiąże „uczoność w piśmie” ze zbiorem antywartości takich jak martwota, literacka amnezja, ale również brak autentyzmu oraz wielosłowie.

Zaś *Listy emigrantów* są wyłomem w tym schemacie, świadectwem pozostania na peryferiach, których nie tknęła kontaminacja w postaci „piśmiennych zniekształceń” [ZN, s. 21]. Ich autorów nie można wszelako zaliczyć, nawet retrospektywnie, w poczet pisarzy nurtu chłopskiego i, późniejszej, rewolucji artystycznej w prozie, mimo iż „jeśli na gruncie kultury piśmienniczej chciałoby się wyjaśnić to zjawisko, należałoby założyć – spekuluje kodyfikator owego nurtu – że chłopscy epistolografowie z lat 1890-1891 uczyli się pisać listy u Leopolda Buczkowskiego, Mirona Białoszewskiego, Wiesława Myślińskiego lub Urszuli Koziół.” [ZN, s. 23]. Nie można tu co prawda mówić o *tutoringu* ani w jedną, ani w drugą stronę, ale idea dotycząca podmiotowego języka kształtującego się z dala od po berezowsku ujmowanej literackości, jest ta sama. W obu przypadkach idzie o prymat ucha nad okiem. Z tym że chłopscy emigranci nigdy nie pozbyli się słuchu do słowa³¹², a ich nieco bardziej świadomi formy koledzy i koleżanki po piórze muszą dopiero nauczyć się wsłuchiwać choćby i w codzienną gadaninę, której brzmieniowych i semantycznych walorów nauczono ich lekceważyć. Bereza przekuwa tę myśl w ironiczny postulat:

[p]rawdziwy pisarz potrafi wyciągnąć pisarski profit nawet z zapisu gadaniny, wyrobnik maszyny do pisania (maszdupki, jak to nazywa Marek Słyk) będzie multiplikował w nieskończoność swoje objawienie, zmieniając „Markiza wyszła z domu o piątej” na własne „Markiza wyszła z domu o godzinie siódmej”, choć o tej akurat porze markiza nie bywa na dworze, bo powieść o sobie wciąż czyta i szczęka sama jej zgrzyta. [O, s. 171].

Warto dodać do tego, że słuch do języka kojarzy krytyk słusznie przede wszystkim z poezją³¹³, która pozostaje niedoścignionym, ale wartym naśladowania wzorcem dla prozaików. To liryka najsilniej wdzierą się w oralną i muzyczną sferę języka, umożliwia też destylowanie prawdy z niego, dlatego jako postulat wysuwa krytyk upoetycznienie prozy, rodzaju literackiego wyrażnie przez niego preferowanego:

Marzy mi się od dawna pisarz, który by widział i czuł prawdziwie ludzi polskiej wsi, który by dobrze słyszał ich język, który by miał ucho do filozoficzności tego języka. Mamy niezłych poetów pochodzenia chłopskiego, nie mieliśmy dużej klasy prozaika. Prozaik pewnego typu musi mieć ucho dla gotowego, istniejącego języka, musi umieć w nim wybierać. [ZN, s. 115].

³¹² „Jeśli czytać te listy bez uprzedzeń, które rodzi przyzwyczajenie do konwencjonalnych sposobów zapisu, jeśli zdobyć się na słyszenie tego, co w listach zostało zapisane, posądzenie ich autorów o jakąkolwiek nieporadność językową staje się absolutnie bezpodstawne.” [ZN, s. 26, wyróżnienie – HB].

³¹³ Jak pisze Łukasz Piaskowski: „Audialność literatury, zwłaszcza poezji, umożliwia zinterpretowanie jej jako sposób porządkowania świata w kluczu dźwiękowym. Determinuje to ponadto stosunek podmiotu do świata, jego orientację poznawczą — mniej istotne jest widzenie, bardziej słyszenie.”, Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 63, z. 4, s. 148, podkreślenie – TP.

Bynajmniej nie oznacza to jednak żadnego rodzaju wiernej, „przedmiotowej” transliteracji, naiwnie mimetycznego względem pierwowzoru stenogramu gwarowych czy środowiskowych wypowiedzi. Krytyk postuluje bowiem aktywny stosunek do podsłuchiwanego języka, zaleca jego artystyczną obróbkę i kondensację tak, żeby mowa była nie tylko nośnikiem treści, ale zaczęła mówić także sama o sobie. Umiejętnością obróbki zasłyszanej mowy wykazuje się na przykład Anna Kowalska w zbiorze opowiadań *Ptasznik*³¹⁴:

Śluch językowy to niewątpliwy atut pisarski Kowalskiej. Kowalska stroni od wszelkiego kolokwialnego naturalizmu i trzyma się bardzo skrupulatnie rygorów literackiego języka, a mimo tego odnosi się wrażenie, jakbyśmy w jej prozie stykali się z samą kwintesencją języka dzieci, młodzieży, prawdziwych chłopów i przystosowanych do nowych warunków starych dam spod Ołyki. Nie razi ani dorosłość języka przedszkolaków, ani literackość języka chłopów, ani sztuczna dzisiejszość języka dam, które nie są dzisiejsze.

Niewiele jest u Kowalskiej zdań, które można by uznać w sensie kolokwialnym za autentyczne, a jednocześnie zawiera się w nich wiele smaku autentyczności językowej. [ZN, s. 178, wyróżnienie – TP].

Autentyzm Kowalskiej polegałby zatem nie na bezpośredniej adekwacji do rzeczywistości bohaterów, byłby raczej wartością nadbudowaną, rodzajem homologii. Stanowiłby literacki ekwiwalent prawdy.

Użyte w przytoczonym wyżej fragmencie recenzji sformułowanie „kwintesencja języka” również trafnie opisuje inną kluczową wartość kryjącą się za tendencją do „poetyzacji prozy” – kondensację i pełnowartościowość słowa³¹⁵. Owe walory zaś związane są z tym, co dla Berezy w literaturze najważniejsze – zwiększaniem nośności poznawczej tekstu literackiego. Z drugiej strony liryzacja impregnuje także prozę na działanie niszczących ją od środka antywartości, zwłaszcza dydaktycznego (ze względu na funkcję wypowiedzi) „komentatorstwa” oraz – charakterystycznej dla wypowiedzi pozaartystycznych, zwłaszcza nieprzychylnie ocenianej przez Berezę naukowej³¹⁶ „dyskursywności”:

³¹⁴ A. Kowalska, *Ptasznik. Opowiadania*, Warszawa 1964.

³¹⁵ „Nie mówiąc o prozie światowej, można i na naszym gruncie obserwować proces kształtowania się nowej, chciałoby się powiedzieć, skondensowanej prozy symboli algebraicznych czy znaków stenograficznych. Proces ten jest widoczny w prozie [Zofii] Nałkowskiej, [Jarosława] Iwaszkiewicza i zwłaszcza Adolfa Rudnickiego, który prozę swoją zrównał z poezją w zwięzłości i nośności poznawczej każdego zdania.” [SM1oPP, s. 399].

³¹⁶ Do stylu naukowego Bereza jest uprzedzony z dwóch zasadniczych względów. Po pierwsze z uwagi na autonomiczność poznawczą i językową sztuki słowa, która nie przysługuje nauce. Przypomnijmy fragment programowego szkicu *Dyskursywność*: „[...] opowiadam się za jej [literatury] autonomicznym uczestnictwem w poznaniu, czyli za autonomią poznania artystycznego, z właściwymi mu sposobami

[...] Żaden z dotychczasowych totalitaryzmów nie zdołał zniszczyć tych postaci duchowej wolności, jakie się spełniają w żywej mowie ludzi i w indywidualnych aktach twórczych.

Są to każdorazowo języki *in statu nascendi*, czyli nieskonwencjonalizowane, języki w ciągłym ruchu i w nieustannej zmienności.

Ich natura jest identyczna z naturą języka poetyckiego, czyli języka niedosłowności, języka – żeby wielość cech zredukować do cechy zasadniczej – metonimicznego, którego znaczenia są dosłowne, nie są do końca zdeterminowane, nie są definitywne.

Takie języki są językami przyrodzonymi sztuki literackiej i to nie tylko poezji, lecz także prozy, która wbrew sobie oddaje się niekiedy w niewolę komentatorstwu i dyskursywności (jak w Polsce w drugiej połowie dziewiętnastego wieku). [P, s. 41-42].

Warto zaznaczyć, że krytyk wyżej nie mówi już o prozie upodabniającej się do poezji, a tym, co łączy dobrą jego zdaniem sztukę obu rodzajów literackich. Rozróżnienie to (na lirykę i epikę) z biegiem czasu dalej traciło moc deskrypcyjną, aż stało się ostatecznie, zwłaszcza po opublikowaniu przez Berezę kilku tomików wierszy, kategorią czysto wartościującą³¹⁷. Jednakże zanim do tego doszło, wspólnym mianownikiem dla obu rodzajów był przywołany wyżej „język metonimiczny”.

Kategorię metonimii warto w tym miejscu nieco rozwinąć, bowiem zajmuje ona niepoślednie miejsce w systemie pojęć i wartości autora *Związków naturalnych*. Sprawę tę można rozpatrywać na trzech powiązanych ze sobą płaszczyznach. Po pierwsze, jeśli chodzi o postulaty wysuwane w stronę pisarzy, krytyk ma aprobatywny stosunek do języka metonimicznego, dzięki któremu możliwa jest wspomniana już kondensacja treści zbliżająca prozę do poezji³¹⁸. Po drugie on sam w stosunku do recenzowanych dzieł aplikuje strategię lekturową, którą za Davidem Lodge’em moglibyśmy nazwać metonimiczną:

Rozwiązanie konfliktu pomiędzy metonimią i metaforą zaproponował David Lodge, dostrzegając w obu figurach istotne możliwości w tworzeniu dyskursu modernistycznego, a zarazem dwa różne modele lektury. Lektura metonimiczna – oparta analogicznie jak sama figura, na syntagmie, przyległości, kombinacji, zaburzonym podobieństwie, przeplataniu, podobna także do filmu i stosowanego w nim zbliżenia, do

działań poznawczych.” [A, s. 56]. Po drugie przez styl: „Uczeni i popularyzatorzy nauki zwykle nie potrafią pisać, starają się więc tę ułomność zamaskować naukowym żargonem [...]” [O, s. 46].

³¹⁷ „Teraz to mi się wszystko popieprzyło, wszystko mi się zwaliło – przyznaje krytyk w wywiadzie z 2010 roku – ponieważ po latach działalności literackiej rozwałała mi się cała teoria rozróżnienia pomiędzy poezją i prozą, właściwie już nie bardzo wiem na czym to polega, najchętniej bym powiedział, że prozą jest to, co jest złą literaturą, natomiast to, co jest dobrą literaturą w prozie, to jest właściwie poezją.” [KHBM, s. 135].

³¹⁸ Na takie ujęcie sprawy nie zgodziłby się zapewne Roman Jakobson, który użycie metonimii rozpatrywał historycznie jako strategię charakterystyczną raczej dla prozy, zwłaszcza realistycznej oraz epiki bohaterskiej, zaś metafory – dla poezji i tradycji oralnej. Niemniej nie przypisywał on jednoznacznie i na stałe żadnego z tych rodzajów związków (podobieństwa w przypadku metafory i przyległości w przypadku metonimii) do określonego rodzaju literackiego. Zob. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, przeł. L. Zawadowski, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 170-171.

kubizmu, prozy, epiki i realizmu – ma za zadanie uchwycić najbardziej ogólną ideę dzieła, pozostającą w stosunku *pars pro toto* do jej metaforycznej wymowy.³¹⁹

„Esencja dzieła” wyrażona w jednym zdaniu pozostawałaby w metonimicznym stosunku *pars pro toto* do jego (dzieła) metaforycznej wymowy. Po trzecie wreszcie Bereza wyznawał, można by rzec, metonimiczny pogląd na rodzaj poznania dostępny pisarzowi w ramach uprawiania twórczości. Przekonanie to – jedną z zasad wartości według Zdzisława Najdera – wyraża on w okresie warunkowym, który sparafrazowany brzmiałby: „poznanie w prozie jest najbardziej wartościowe, jeśli jest poznaniem podmiotowym, a poznanie podmiotowe jest w swej istocie metonimicznym”. Związek między metonimicznością a podmiotowością zrozumiemy, gdy przyjrzymy się poniższemu wyimkowi z recenzji *Samego w śmietniku słów*³²⁰ Dariusza Bitnera:

Proces twórczy (przynajmniej na tym etapie, na jakim go demonstruje) jest dla Bitnera procesem przede wszystkim poznawczym. Jedynym liczącym się i wiarygodnym narzędziem poznania jest dla niego on sam jako osobowość duchowa i fizyczna. Jest więc tak, że podmiot poznania jest zarazem narzędziem i przedmiotem poznania, co nie oznacza, jak go o to posądzają wszelkiej maści pismatoły, żadnego solipsyzmu, egotyzmu i pokrewnych idiotyzmów. On sam jest dla siebie najbliższą, najbardziej dostępną i najbardziej dyspozycyjną częścią tak zwanej rzeczywistości w jej nieskończonym, a więc nawet kosmologicznym wymiarze. [SM1oPP, s. 584].

Inwektywa rzucona w stronę nieprzychylnych eksperymentom Bitnera krytyków sugeruje zarówno obecność większego ładunku emocjonalnego w tej wypowiedzi, jak i służy też za przycisk, zaakcentowanie pewnych treści. Mimo iż Bereza wyraża wyżej sąd o konkretnym utworze konkretnego autora, winniśmy to rozpatrywać w funkcji ogólniejszego postulatu, kryterium o szerokiej stosowalności. Zbiega się w nim bowiem kilka bardzo istotnych właściwości programu krytycznoliterackiego autora *Sztuki czytania*. Przede wszystkim dochodzi do utożsamienia tworzenia z poznawaniem. Ponadto nobilituje się tu zwłaszcza empirię jako jedyne pewne źródło owego poznania. Nade wszystko jednak słychać tu znów echo „penetracji duszoznawczych” [ZN, s. 91], których najdogodniejszą i najautentyczniejszą formą jest samopoznanie. Bereza o możliwościach przedmiotowego, abstrakcyjnego poznania fundamentów rzeczywistości zwłaszcza w ramach powieści wyrażał się co najmniej sceptycznie, nie znaczy to jednak,

³¹⁹ M. Tomczok, *Metonimia*, [hasło w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 316-317. Por. z D. Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London – New York 2015. Zob. także J. Ziomek, *Metafora i metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.

³²⁰ Ta ogromna pod względem objętości *silva rerum* (jak klasyfikują ją Bereza) nie została wydana drukiem, choć jej maszynopis uzyskał w 1990 roku nagrodę im. Edwarda Stachury.

że badania te w całości wykluczał. Pozapodmiotowa i pozaludzka rzeczywistość może być dla niego w jakimś stopniu poznawalna, ale tylko wówczas gdy zdamy sobie sprawę z zapośredniczenia całego procesu poznawczego przez nieusuwalną z pola widzenia podmiotowość. Wówczas pisarz będący przedmiotem własnego poznania w ramach figury *pars pro toto* jest częścią poznawalnej już rzeczywistości „w kosmologicznym wymiarze” [SM1oPP, s. 584]. Rekapitulując: w aksjologii krytycznoliterackiej Berezy zbiega się zatem 1) upodobanie do metonimicznej lektury po stronie krytyka z 2) metonimicznym językiem oraz 3) modelem poznawczym – po stronie pisarza.

Na koniec tej części rozważań wypadałoby znów zapytać, czy ów żywy, metonimiczny język jest jedynie wyraźną preferencją czy kryterium absolutnym? I w tym przypadku nie można mówić o bezwyjątkowości w obowiązywaniu zasady. Przyjrzyjmy się w tym celu wspomnianemu już w niniejszej pracy omówieniu prozy Thomasa Bernharda³²¹, jednego z ulubionych autorów austriackich Berezy. Aczkolwiek w jego twórczości uchwytne jest, jak odnotowuje krytyk, wpływ idei Michała de Montaigne’a³²², Błażeja Pascala, Markiza de Sade, Sorena Kierkegaarda i Artura Schopenhauera, Bernhard nie jest w żadnym razie filozofem. Pozostaje on artystą słowa, co zapisane jest po stronie niewątpliwych zalet [A, s. 428]. Niemniej, jednym z sygnalizowanych przez tytuł szkicu (*Oksymoroniczność*) paradoksów jest, iż austriacki pisarz nie jest również „słownikiem”, o „czerpaniu ze źródeł żywego języka” ani charakteryzowanej wyżej metonimiczności nie może być jego przypadku mowy, bowiem „[...] odmówił sobie Bernhard dostępu do słowa naturalnego (czyli do słowa naturalnej poezji) i skazał się na słowo przetworzone, o najwyższym intelektualnym szlifunku.” [A, s. 428]. Niemal w każdym innym przypadku taka konstatacja w recenzji Berezy stanowiłaby ciężki zarzut, jednakże, jak można się domyślić, tutaj jest wprost przeciwnie. Wychodząc poza siatkę apriorycznych rozróżnień aksjologicznych Berezy, Bernhard odnajduje własną dykcję, dla której krytyk, po pierwsze, nie znajduje precedensu³²³, a po drugie – która doskonale odpowiada potrzebom pisarskim Austriaka. Potrzeby te wyraża, jak to zwykle u Berezy bywa, esencja w postaci jednozdaniowej formuły, która podkreśla jednocześnie zharmonizowanie pisarskich środków (figury *coincidentia oppositorum* jako głównej

³²¹ Chodzi o szkice *Oksymoroniczność* oraz *Oksymoroniczność 2*. Pierwodruki (odpowiednio) w: „Twórczość” 1993, nr 2 oraz 3.

³²² Nawiasem mówiąc dla Berezy filozofa bodaj najbardziej inspirującego, Karol Maliszewski nazywa Montaigne’a mistrzem krytyka, K. Maliszewski, „Każdy, kto odnajdzie swoją twarz prawdy...”, dz. cyt., s. 309. W tym zakresie Bernhard i Bereza byłiby ze sobą jak najbardziej myślowo „kompatybilni”.

³²³ „Rezygnując z filozofii (z teorii), zrezygnował Bernhard jednocześnie z wyobraźni (z fikcji), te dwie rezygnacje dały w konsekwencji prawie niepowtarzalność artystyczną jego pisarstwa.” [A, s. 428-429].

zasady konstrukcyjnej) i celów poznawczych (opisanie sytuacji istnienia w niemożności istnienia):

Oksymoroniczność (lepiej zastąpić termin ścisły słowem metaforycznym), czyli tożsamość sprzeczności, oznacza u Thomasa Bernharda istnienie w niemożności istnienia (tożsamość sprzeczności jest niemożliwa), oznacza istnienie w ostatnim momencie przed nieistnieniem, oznacza może moment przechodzenia od istnienia do nieistnienia. [A, s. 430].

Wszystkie wymienione wyżej względy każą Berezie uznać to niewpisujące się w jego aprioryczny model wartościowej literatury przedsięwzięcie Bernharda za ze wszech miar udane.

Innym przykładem aprobatywnego stosunku do dyskursywnego, konwencjonalnego języka są wszelkie przypadki udanego ujęcia go w ironiczne, parodystyczne ramy. Krytyczne, badawcze nastawienie do „żurnalistycznego frazesu” i naukowego żargonu skutkuje demaskacją tych form, dzięki czemu ich obecność w tekście nie tylko okazuje się usprawiedliwiona, ale, w takiej konwencji, jest wręcz mile widziana przez krytyka. Weźmy na przykład twórczość Józefa Łozińskiego. „Autor *Chłopackiej wysokości*³²⁴ gwałci polszczyznę, jak nikt jej nie gwałcił, nie wydaje się jednak żeby tej gwałconej polszczyźnie groziło jakiekolwiek kalectwo.” [ZN, s. 372]. Pogwałcone zostają rzecz jasna zasady utrwalane przez twórców słowników, językoznawców stojących na straży puryzmu, których „obchodzą zwłoki, nie żywe ciało języka” [ZN, s. 372]. Niemniej nie chodzi tu o czystą inwencyjność językową ludzi wsi, których uwierają prawidła normy wysokiej, a niecodzienne zjawisko chłopskiej parodii języka książek i gazet. Zjawisko to zaobserwował Łoziński i literacko przetworzył do własnych celów. Co prawda Bereza nie jest pewien, czy chłopci przedrzeźniają te dyskursy w pełni świadomie czy mimowolnie, nieudolnie próbując je naśladować. Nie jest to zresztą aż tak istotne. Liczy się świadomość pisarza, który uchwycił zderzenie dwóch światów wartości, współzycie języka miasta i wsi, przenikanie jednego do drugiego.

Ostateczną ocenę *Chłopackiej wysokości* obniża nieco nie sam książkowy frazes, a partykularne cele Łozińskiego, bowiem „[k]onstatacje i deklaracje [głównego bohatera] Alosia Rzepy są wymierzone mniej lub więcej jawnie w [Tadeusza] Nowaka, [Edwarda] Stachurę, [Mariana] Pilota. Ich literaturę każe Łoziński parodiować mieszkańcom wsi Rewy.” [ZN, s. 373]. Zatem celów autora nie określilibyśmy zupełnie bezinteresownie

³²⁴ J. Łoziński, *Chłopacka wysokość*, Warszawa 1972.

poznawczymi, ponieważ wspomniana parodia służy niekiedy również pokoleniowym przepychankom literackim.

Podobne nastawienie do frazesu wykrywa Bereza i docenia – tym razem bez zastrzeżeń – w *Kapeluszu soltysa* Jerzego Żelaznego³²⁵. Język, którym posługują się postaci stanowi zaprzeczenie postulowanej zasady wartości Berezy, która brzmi mniej więcej tak: pisarz winien czerpać ze źródeł żywej mowy języka. Mieszkańcy powieściowej wsi Spokojna posługują się językiem zupełnie nieprawdopodobnym życiowo, sztywnym, jałowym emocjonalnie, uczonym i przepisany z książek:

Ten język jest wypadkową postulatów czystości językowej i realnego wszechwładztwa frazesu. Mieszkańcy wsi Spokojna zobowiązali się do puryzmu językowego, odmówili sobie prawa używania brzydkich słów dupa, gówno i podobnych, jak pacierz znają słowniki i kompendia cytatów z literatury pięknej, czynności fizjologiczne, które dają im najwięcej przyjemności, nazwali, jak należy, seksem, „sad napęłnił się seksem” napisze narrator i brzmi to wreszcie jak trzeba, słowo problem może zastąpić mnóstwo brzydkich słów, w razie wyższej potrzeby intelektualnej można sięgnąć do słów mit, archetyp, struktura, w chwilach wzniosłych można czerpać bez ograniczeń ze skarbnicy poezji. [O, s. 136].

Nieprawdopodobieństwo owego języka nie oznacza jednak nieprawdy. Mimo iż *Kapelusz soltysa* jest tak daleki w swym formalnym kształcie od *Listów emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych*, nie jest przejawem bezwzględnie potępianej przez krytyka dyskursywności. Tak długo bowiem, jak u pisarza zaobserwować można twórczy stosunek do języka, mamy do czynienia z prawdziwą sztuką słowa. Powieść Żelaznego wpisuje się w pryncypium prawdziwości języka, zgodnie z którym „środki czysto i ściśle językowe są w stanie zastąpić wszystkie inne, na przykład fabułę, na przykład eksplikację socjologiczną, charakterologiczną czy sytuacyjną”³²⁶ [TU, s. 347], zmienia się tu jedynie przedmiot poznania. *Kapelusz soltysa* jest bowiem studium wsi wykreowanej ze „skumulowanego”, „spiętrzonego”, „heterogenicznego” frazesu. Powieść mówi swą formą nie tyle o wsi, co o nastawieniu poznawczym modelu literatury „o wsi dla wsi”. Zatem, jak widać, nawet martwy język wzięty w parodystyczny cudzysłów, można ożywić i wydobyć z niego *modicum* prawdy.

Uzasadnieniem dla abstrakcyjnego, oderwanego od praktyki życiowej języka nie musi być wyłącznie nastawienie prześmiewcze w stosunku do przedmiotu poznania.

³²⁵ Maszynopis powieści nie doczekał się wydania.

³²⁶ I rzeczywiście nadrzędnym rodzajem komizmu jest w powieści ten językowy: „Bardziej niż fabuła, postacie i sytuacje śmieszą zdania, jeśli mogą brzmieć chociażby następująco: »Nie zawężyłbym problemu miotły tylko do naszej historii«. [O, s. 136].

W powieści *Kopiejecka* Sergiusza Sterny-Wachowiaka³²⁷, nabyte języki „kulturalne” stanowią narzędzie „penetracji duszoznawczych” [ZN, s. 91] podmiotu utworu. Żonglerka dyskursami intelektualnymi w skład których wchodzi mitologia, historiozofia, psychologia indywidualna i społeczna, psychopatologia, różne nauki o sztuce, literaturze i języku, a także języki artystyczne rozmaitych mediów sztuki jak proza, poezja, reportaż, film, muzyka, grafika czy malarstwo [zob. TU, s. 391-392] stanowi najdogodniejszą formę autodemaskacji pisarza. Celem poznawczym *Kopiejecki* jest bowiem ukazanie tego, jak inicjacja intelektualno-kulturalna bezpowrotnie odebrała podmiotowi możliwość powrotu do świata pierwszego, którego ramy wyznaczał język pierwszy. „Narrator *Kopiejecki* pozbawił się i został pozbawiony swojego języka pierwszego, nafaszerował się natomiast i został nafaszerowany mnóstwem wyuczonych języków drugich, którymi jest w stanie posługiwać się jak żongler lub prestidigitator.” [TU, s. 390]. W przypadku Sterny-Wachowiaka dobrą literaturę od złej odróżnia znów świadomość aksjologiczna, dzięki której pisarz wyczuwa fałsz oraz martwość języków nabytych.

Bereza nie przekreśla zatem dyskursywności w dziele pod warunkiem, że pisarz wyniesie ją na poziom *meta* – stematyzuje i sproblematyzuje w świadomy i krytyczny sposób jej obecność. Oczywiście we wszystkich rozpatrzonych tu przypadkach zachodzi zgodność aksjologiczna pomiędzy pisarzami a krytykiem. Wszyscy zainteresowani odnoszą się do języków intelektualnych podejrzliwie, jedynie w przypadku Thomasa Bernharda Bereza warunkowo akceptuje ich obecność z uwagi na wyznaczone cele poznawcze, których w inny sposób zrealizować się prawdopodobnie nie dało.

3.6 Literatura diagnoz kontra literatura tez

W podrozdziale zawierającym analizy ilościowe materiału w postaci tytułów recenzji (3.3) zauważyłem, że gdyby przyłożyć rezultaty tych badań do wybranej typologii wartości³²⁸, okazałoby się, iż dla Berezy najbardziej relewantnymi w literaturze są wartości poznawcze. Przynajmniej taka aksjologia wyłania się z samej tytułatury. Praktyka krytycznoliteracka oraz elementy programu literackiego prezentowane w szkicach oraz esejach potwierdzają owe szacunki. Również charakter rozpatrywanych tu

³²⁷ S. Sterna-Wachowiak, *Kopiejecka*, Poznań 1979.

³²⁸ Wartości poznawcze wymieniane są w wielu istotnych klasyfikacjach typologicznych, niemniej nie wszystkie takie zestawienia je uwzględniają. W niniejszej pracy opierałem się głównie na typologii Jadwigi Puzyniny, zob. J. Puzynina, *Wartość, etyka, sacrum w języku*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005, s. 340.

recenzji wskazuje jednoznacznie na większy udział komponenty informacyjnej i streszczającej dzieło od składnika ocennego³²⁹, wszak Bereza unikał werdyktów nieprzychylnych, wolał przemilczeć istnienie nieudanego utworu niż uwypuklać jego wady. W istocie autor *Pryncypiów*, mimo iż nie stronił od – zwłaszcza pozytywnych – ocen, w swych recenzjach dążył raczej do zrozumienia drugiego podmiotu, odnalezienia istoty (*eidos*) dzieła niż jego ewaluacji. Warto w tym miejscu zapytać o pozytywny wzorzec pisarskiego poznawania rzeczywistości. Nie tyle temat i problematykę, ponieważ „prawda ma milion twarzy” [P, s. 51], a raczej metodę jej odkrywania.

Zasadę wartości uprawomocniającą oceny poszczególne w tym zakresie formułuje Bereza znów mimochodem, ponieważ nie poświęcił tej sprawie odrębnego szkicu. Rozpatrując omawianą tu już *Chłopacką wysokość* Józefa Łozińskiego w recenzji zatytułowanej *Buńczuczność* [ZN, s. 370-373], dostrzega jej nierówność artystyczną. Powieść składa się jakby z dwóch części, z których jedna wyraźnie odstaje pod względem jakości od drugiej. Żeby oparta na tej asymetrii ocena poszczególnych części utworu nie wydawała się czytelnikowi arbitralna, krytyk formułuje *ad hoc* jej teoretyczne uzasadnienie. W tym celu powołuje się na aksjomat aksjologiczny, w myśl którego powieści dałoby się zasadniczo sklasyfikować ze względu na dwa typy postaw kognitywnych:

[...] Jedną dałoby się nazwać powieścią konstatacji stanu rzeczy, drugą powieścią deklaracji.

Te nazwy sugerują znane i bardzo głęboko sięgające rozbieżności w założeniach filozoficzno-estetycznych literatury. W dodatku z historii literatury wiadomo, że istnieje prawie bezsporna prawidłowość, pozwalająca przewidywać rezultaty, do jakich jedne i drugie założenia prowadzą. Jakkolwiek sprawa wygląda w całości literatury, w prozie niemal bez wyjątku sprawdza się reguła, że tylko w literaturze konstatającej stan rzeczy trafiają się takie rezultaty, które znajdują estetyczne uznanie, natomiast w literaturze deklaracyjnej nie zdarza się to prawie nigdy. [ZN, s. 370, wyróżnienie – TP].

Sprawa postawiona jest jasno. Rozróżnienie ma charakter binarnej opozycji w postaci wartość – antywartość. Ewentualne wyjątki potwierdzają regułę. Na to, iż mamy wyżej do czynienia z zasadą wartości w rozumieniu Zdzisława Najdera, wskazuje moc predykcyjna owego prawa – jego stosowanie daje przewidywalne rezultaty. Warto również podkreślić zachodzące i w tym przypadku zjawisko wzajemnego „splątania” wartości należących teoretycznie do innych kategorii, przeliczalność jednego typu

³²⁹ Są to dwa konstytutywne elementy owego gatunku. Zob. M. Pietrzak, *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej...*, dz. cyt., s. 252.

właściwości na drugie, które zauważa Andreas Urs Sommer³³⁰, o których pisze także Władysław Stróżewski³³¹. W koncepcji Berezy warunkiem urzeczywistnienia się w prozie wartości estetycznych bywa często wystąpienie pewnych walorów z kategorii poznawczej lub takich, które dotyczą kształtu formalnego dzieła. Tłumaczy to ścisła zależność wyrażona w postaci twierdzenia, że tylko w literaturze konstatającej stan rzeczy (a więc o określonych wartościach poznawczych) trafiają się takie rezultaty, które znajdują estetyczne uznanie (a więc przejawiają wartość estetyczną).

By sprawdzić, czy i w jaki sposób owa zasada wartości „steruje” poszczególnymi sądami wartościującymi, a także zdefiniować zakres znaczeniowy tak ogólnie określonego przez Berezę typu „powieści konstatacji stanu rzeczy”, trzeba przeanalizować kilka przykładów pochodzących z krytycznoliterackiego *praxis*.

Zacznijmy od antyprzykładu. Powieść *Pod wulkanem* Malcolma Lowry’ego³³² nazwana jest w recenzji zatytułowanej *Świadomość zabójcza* niemal dydaktyczną. Nie trzeba przypominać, jak oceniał przejawy dydaktyzmu w literaturze autor *Prozaicznych początków*. Tym razem jednak jest to związane nie tyle z przedmiotowością, co z „wymiernością”, którą autor osiąga, prowadząc narrację aż nazbyt pewną ręką. Bohaterem utworu jest alkoholik w stanie *delirium tremens* i dolegliwość ta jest właściwie jedyną niespodzianką lekturową, czym krytyk nie jest bynajmniej usatysfakcjonowany. Lowry nie uczynił zadość oczekiwaniom Berezy nie dlatego, że ten drugi aktywnie poszukiwał w literaturze niesamowitych zdarzeń, oryginalnych kreacji bohaterów czy eksperymentów formalnych. Wprost przeciwnie, dowartościowywał on wydobywanie przez pisarzy niezwykłości i wieloznaczności ze zwyczajnych sytuacji życiowych³³³, interesowały go portrety ludzi pospolitych czy wręcz ograniczonych³³⁴, a

³³⁰ „[...] dla wartości decydujące jest przyjęcie, że wytwarzają one relacje. Wartości łączą, wiążą to, co niepowiązane.”, A.U. Sommer, *Wartości. Dlaczego ich potrzebujemy, chociaż ich nie ma*, dz. cyt., s. 110.

³³¹ Filozof zauważa, iż w klasycznej teorii transcendentaliów obowiązuje teza o ich wzajemnej wymienności (*transcendentalia convertuntur*), zob. W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, dz. cyt., s. 31.

³³² M. Lowry, *Pod wulkanem*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1993.

³³³ O *Przylądku burz* Stanisława Piechockiego pisze Bereza z uznaniem: „Naoczność i, jak by mógł napisać Marek Słyk, nausznosc narracyjnego rejestru powszedniości dotyczy sytuacji społecznie pospolitych, odartych z jakiegokolwiek niezwykłości, przy prostolinijnym czytaniu – mimo solidności i prawdziwości nie do podważenia – może to być narracja aż nudna, aż banalna, inaczej jednak wygląda sprawa, gdy się wie lub podejrzewa, że autor nie ma żadnych skłonności do pisarstwa naiwnego, że jest świadom wieloznaczności wszystkiego, co na oko i na ucho może komuś wydawać się całkowicie jednoznaczne.” [O, s. 183]. Zaś Jan Bolesław Ożóg „Chce odsłonić niezwykłość zwyczajności. Zwyczajności szarej, aż niedostrzeganej, aż nudnej.” [ZN, s. 113].

³³⁴ W entuzjastycznej recenzji zbioru opowiadań *Święte wrota* Franka O’Connora krytyk notuje: „Najlepszej próby humanizm tego pisarza polega na tym, że nie widzi on istoty ludzkiej tak upośledzonej w jakimkolwiek sensie, w której nie dałoby się dostrzec swoistej pełni człowieczeństwa. [...] [T]ajemnice człowieczeństwa odkrywa Frank O’Connor w ludziach najuboższych duchem, w ludziach, dla których świat kończy się za drzwiami domku, za rogiem ulicy, na granicy parafii lub hrabstwa, w ludziach, którzy

do nieuzasadnionych innowacji podchodził na ogół podejrzliwie. Był arbitrem uczulonym na niepotrzebne przejawy ekstrawagancji. By zaaprobować „gwałt na języku”³³⁵, musiał stwierdzić występowanie głębokich racji za tym przemawiających³³⁶. Niemniej w przypadku Lowry’ego zastrzeżenia budzi coś zgoła innego. Nie sama wiedza, a nastawienie poznawcze autora, w szczególności sposób zdobywania oraz komunikowania prawdy podmiotu. Bereza wyjaśnia:

Powieść Lowry’ego jest dziełem oszałamiająco kunsztownym, głębokim i skomplikowanym intelektualnie, a przy tym w pełni wymiernym. Ma rację Jerzy Lisowski, gdy pisze o wielości znaczeń tego utworu, nie ma jednak wśród nich znaczeń nie przewidzianych. Encyklopedia mitów ludzkości, zgoda, kompendium wyszukanych aluzji literackich, bez wątpienia, ale trzeba dodać, że są to mity i aluzje w zastosowaniu kanonicznym. W tych zastosowaniach nie kryją się żadne niespodzianki. W ogóle w powieści Lowry’ego nie ma żadnych niespodzianek poza jedną, że głównym bohaterem jest alkoholik w stanie delirium tremens. [DzLPO, s. 190-191].

Poliwalencja, odwołania do rozmaitych mitów i tekstów kultury nie czynią jeszcze z *Pod wulkanem* dzieła o zadowalającej krytyka nośności poznawczej. Głównej wady nie stanowi wszelako poleganie Lowry’ego na doświadczeniu płynącym ze skarbnicy (a dla Berezy czasem grobowca³³⁷) kultury zamiast na empirii, a fakt, iż mimo literackiego

nic nie rozumieją i nie są w stanie niczego zrozumieć, w ludziach upośledzonych na umyśle, w ludziach zużytych i zniszczonych przez życie, ogłupionych przez innych lub z natury głupich [...], jeśli tylko zrozumieć nielogiczną logikę ich głupoty lub odczuć bezsensowne motywy ich podłości.” [PzI, s. 229-230].

³³⁵ Nawet w stosunku do maszynopisów Jana Drzeżdżona zaleca redaktorom i korektorom daleko idącą czujność, bowiem, jak stwierdza: „nie da się zachować w druku ani zupełnej dowolności przecinkowania, ani charakterystycznych dla Drzeżdżona błędów językowych w rodzaju »ja nie mogę sama zobaczyć swój sen«”. [ZN, s. 323].

³³⁶ Krytykował skądinąd bardzo cenionego przez siebie Juliana Kawalca za niepotrzebnie uduziwnioną narrację drugoosobową w *Tańczącym jastrzębiu*, dla której nie znajdował uzasadnienia: „Opowiadaczem w *Tańczącym jastrzębiu* jest ktoś bezosobowy, ukryty i jak Bóg wszechwiedzący. Skoro ten ktoś bezosobowy (głos sumienia?) wszystko wie, odpadają poprzednie uzasadnienia sposobu opowiadania. W *Tańczącym jastrzębiu* odczuwa się rzeczywiście pewną sztuczność narracji. [...] Opowiadanie w drugiej osobie (ty Michale Toporny myślałeś albo czułeś tak a tak) nie brzmi najlepiej po polsku.” [ZN, s. 130, wyróżnienia – TP].

Z kolei w przypadku *Śię* Edwarda Stachury Bereza aprobuje eksperyment, ale nie bezwarunkowo. Stosunkowo dużą część recenzji poświęca na usprawiedliwienie i uzasadnienie prawa Stachury do zastosowania nowatorskiej składni: „Sukcesem pisarskim Stachury jest to, że owo »się« z jego szlachetnymi znaczeniami i dla tych szlachetnych znaczeń przyjmuje się mimo językowo-stylistycznych ryzykowności i nawet ekstrawagancji. Prawdziwy pisarz, jeśli jest to potrzebne dla głębokich pisarskich racji, nie musi liczyć się ze sztuczną literą pisanego języka. Stachura wyłożył swoje racje tak pięknie, jak potrafił, jego językowe ekstrawagancje, jeśli ktoś to tak odczuwa, są pozorne, Stachura jest pisarzem, który ma prawo pisać tak, jak mu to jest potrzebne.” [ZN, s. 317].

³³⁷ Było tak na przykład w przypadku nurtu chłopskiego. Pierwsza generacja pisarzy (m. in. Stanisław Piętań, Wilhelm Mach, Henryk Worcell, Józef Morton, Jan Bolesław Ożóg, Julian Kawalec, Stanisław Czernik, Jalu Kurek) wkraczała do literatury jeszcze z kompleksem uległości kulturalnej, który był zresztą nierzadko problematyzowany w ich dziełach. Pisarze generacji drugiej (np. Tadeusz Nowak, Edward Stachura, Marian Pilot, Urszula Koziół, Ernest Bryll, Wiesław Myśliwski, Jan Drzeżdżon, Zygmunt Trziszka) wyrażali rozczarowanie kulturą obiegową oraz przedkładali szkołę życia, którą jest empiria nad edukacją formalną. Zob. szkic *Nurt chłopski w prozie* [ZN, s. 7-18].

skomplikowania, na płaszczyźnie treści jest to *nihil novi*. Rezultat pisarskich penetracji „da się dla skrótu zamknąć – konkluduje w recenzji Bereza – w prostych formułach (przytaczam tu cytaty i parafrazy): »Nie można żyć bez miłości«; nie można żyć, gdy nad światem wisi zagłada; nie można żyć ze złym sumieniem.” [ZN, s. 192]. Sam fakt, iż wymowa tej skądinąd wyszukanej formalnie powieści daje się z taką łatwością sparafrazować do postaci języka dyskursywnego, obnaża jej niską wartość. Wysiłki narracyjne Lowry’ego zmierzają w przeciwnym kierunku niż ten, który wyznacza jedno z pryncypiów Berezy: „odsłanianie niewiadomego to jeden z głównych sensów literatury” [ZN, s. 16], bowiem w *Pod wulkanem* zasłania się to, co z góry wiadome. Z powszechnego doświadczenia czyni się tu rebus, do którego rozwiązania potrzeba, owszem, erudycji, ale jego rozwikłaniu nie towarzyszy żadna iluminacja.

Podkreśliśmy, że narracja powieści, która zmierza do takich rozstrzygnięć nazwana jest w recenzji „przewodem literacko-intelektualnym”. W sformułowaniu tym pobrzmiewa ironia, wskazuje ono również na dezaprobatę. Przewód intelektualny kojarzy się z wypowiedzią naukową, która najczęściej równoznaczna jest z referowaniem wyników badań poczynionych przedtem, w dodatku zgodnie z założonymi *a priori* tezami badawczymi. Ponadto takiej formie wypowiedzi bliżej jest do wykładania wiedzy pewnej i nabytej z pozycji *ex cathedra* niż p o k a z y w a n i a wyników „penetracji duszoznawczych” [ZN, s. 91] czynionych na własną rękę.

Dochodzimy tu do aksjonormatywnej linii demarkacyjnej, która przebiega wewnątrz aprobowanego modelu literatury konstatacji, dzieląc go na dwa podtypy, z których jeden jest wyraźnie preferowany przez krytyka. Odbiorca pierwszego podtypu nie powinien, jak w przypadku *Pod wulkanem*, liczyć na niespodzianki, ponieważ także autor w toku pisania powieści najprawdopodobniej nie chciał zaskoczyć sam siebie nieoczekiwanymi odkryciami; w drugim – pisarski instynkt dominuje nad intelektualną premedytacją, co oznacza pewną dozę nieobliczalności, „niewymierności” poznawczych owoców. Wiąże się to także z podjęciem twórczego ryzyka³³⁸, literacka gra toczy się o większą stawkę, ale i rezultat, gdy poszukiwania te zwieńczy pomyślny finał, może być

³³⁸ Ryzyko to wiązał Bereza z koniecznością poniesienia przez pisarza znacznych „kosztów wewnętrznych”, obnażenia własnych lęków i słabości, jeśli ten chciałby choćby ubiegać się o zaliczenie do grona autorów prawdziwej literatury. Taka inwestycja wcale jednak nie musiała oznaczać sukcesu artystycznego. Owo kryterium formułuje Bereza w *Sprawach pierwszych*, recenzji *Jednego dnia* Stachury: „Większość książek powstaje bez dużych kosztów wewnętrznych. O nich pisać łatwo, ale one niewiele się liczą. One przynależą do *quasi*-literatury. Bez subiektywnie największych kosztów wewnętrznych twórcy nie ma literatury. Największy koszt wewnętrzny twórcy to warunek literatury konieczny, ale nie dostateczny. Literatura tylko zdarza się w tym, co jest rezultatem największych kosztów wewnętrznych twórcy.” [SC, s. 260, wyróżnienie – HB].

bardziej wartościowy niż w przypadku znarratywizowanej wersji naukowego dowodu dla jakiegś tezy.

Scharakteryzowana wyżej para opozycyjnych wartości przysługujących owym dwu podtypom literatury konstatacji posłużyła Berezie za podstawę porównania próz dwóch anglojęzycznych pisarek, Iris Murdoch oraz Muriel Spark. Pierwsza z nich – pisze autor recenzji pod tytułem *Ujęcie własne* –

imponuje krytyce swoim intelektualizmem, jest to jednak u niej atut wątpliwy, ponieważ doktrynerstwo egzystencjalistyczne pozbawia ją swobody w pisarskich działaniach. Muriel Spark nie podporządkowuje swojej twórczości żadnym doktrynom intelektualnym, działa jako pisarka raczej instynktownie niż z premedytacją, ponieważ jednak jest to pisarski instynkt autentyczny, osiąga często rezultaty literackie bardziej niewątpliwe niż te, które są udziałem jej hołubionej przez krytykę rywalki. [PzI, s. 280].

Szałę zwycięstwa w potyczce literackiej pisarek przechyla w stronę Spark twórcza swoboda. Podkreślmy przy okazji, iż za udaną literaturą konstatacji stoi instynkt *a u t e n t y c z n y*. Zatem kryterium odróżnienia dobrej literatury od złej w tym zakresie stanowi równie instynktowne wyczucie arbitra, który jest w stanie ocenić, czy wiedza wywiedziona z empirii jest prawdą podmiotu czy też nie, na podstawie *je ne sais quoi* – wglądu i lekturowego doświadczenia³³⁹, którego nie sposób zweryfikować ani precyzyjnie opisać.

Na tej samej zasadzie wartości opiera się entuzjastyczna recenzja *Na tropach syna* Hansa Joachima Sella³⁴⁰. Narrator powieści „nie wiedząc, czego doświadcza, opowiada po omacku, nie stać go na żadną gotową formułę intelektualną swoich przeżyć, on liczy na to, że powiernikowi uda się może zrozumieć coś więcej, niż on sam zrozumieć jest w stanie.” [PzI, s. 90]. Wykładnię tych doświadczeń w postaci intelektualnej formuły pozostawia Sell czytelnikowi, egzegecie, w którym upatruje być może większych kompetencji i z którym wchodzi w dialog dwóch podmiotów. Bereza prócz postulowania krytyki jako kontaktu dwóch równorzędnych duchowości oczywiście pozytywnie waloryzował także drugą stronę równania, a więc literaturę która takie spotkanie umożliwia. Jedną z ciekawszych i wymykających się schematom egzemplifikacji takiego modelu pisarstwa prezentował Leopold Buczkowski w eksperymentalnej *Urodzie na czasie*³⁴¹, będącej osobliwym zbiorem tysięcy zdań polszczyzny mówionej³⁴²:

³³⁹ Pisałem o problematyczności takiego podejścia w podrozdziale 2.3 niniejszej pracy.

³⁴⁰ H.J. Sell, *Na tropach syna*, przeł. G. Mycielska, Warszawa 1976.

³⁴¹ L. Buczkowski, *Uroda na czasie*, Warszawa 1970.

³⁴² Na podobnej koncepcji opiera się nowa książka Mariana Pilota, *Dzikię mieso*, Kraków 2021. Stworzona została ona ze zbioru gwarowych i dialektalnych wypowiedzi układających się w ni to poematy, ni dialogi wypowiedziane. Całość przypomina kompilacyjną kolekcję znalezisk języka wyodrębnionych ze względu

Od czytelnika tego utworu żąda się więcej niż się zwykle żądać od czytelników. Żąda się mianowicie pełnego współautorstwa. Autor *Urody na czasie* tworzy ciąg językowych prowokacji, które mają złożyć się na system podniet dla pracy wyobraźni, bez której utwór Buczkowskiego byłby rzeczywiście tylko zbiorem kilku tysięcy bardzo pięknych zdań. [ZN, s. 165].

Można by sądzić, że w książce skomponowanej zgodnie z taką idea trudno będzie odnaleźć podmiot, bowiem jest on w całości ukryty za przedmiotem – fetyszizowanymi artefaktami języka mówionego. Niemniej podmiot ów zdradza swą obecność w sferze preferencji estetycznych. Jeśli tylko odbiorca okaże się depozytariuszem katalogu podobnych wartości w zakresie tego, co można by nazwać urodą języka, stworzą oni aksjologiczną wspólnotę, a dialog się wywiąże. Ponadto, z uwagi na zupełną afabularność i amorficzność struktury *Urody na czasie* Buczkowski wymaga maksymalnego zaangażowania wyobraźni odbiorcy, która jest niezbędna do wygenerowania jakiegokolwiek sensu dzieła, bowiem nie jest on za-dany, zaprojektowany z góry, a później wyłożony przez górującego w relacji pisarz – czytelnik autora. Taka relacja znamionowałaby nastawienie dydaktyczne.

Ale wróćmy jeszcze do recenzji *Na tropach syna* Sella. Również w tym przypadku nie można mówić o apriorycznie wykoncypowanym przesłaniu. Narrator ukrywa nawet to, czego owa powieść naprawdę dotyczy. Nie robi tego jednak, by wywołać efekt niespodzianki, zaskoczyć tanim chwytem czytelnika łaknącego intryg orkiestrowanych przez twórców kryminałów. Podnietą do zwierzeń dla narratora powieści jest niesprecyzowany bliżej niepokój, którego doświadcza. Przedmiot spowiedzi i *clou* utworu wyłaniają się stopniowo z narracji w sposób nieoczekiwany dla samego opowiadacza, w dodatku w atmosferze mglistych aluzji, uników i wybiegów. Esencja dzieła nie jest sformułowana wprost, tylko musi zostać wydedukowana na własną rękę przez – jak to określa Bereza – „idealnego duchowego powiernika”, kogoś w rodzaju odbiorcy wirtualnego, ponieważ ukryła się ona w tekście pod postacią zdania – kotwicy³⁴³. Zwróćmy uwagę, iż opowiada się tu p o o m a c k u, co koresponduje ściśle z berezowskim postulatem „penetracji duszoznawczych”. Wszak artysta zagłębiający się we własną podświadomość w celach badawczych, jest siłą rzeczy speleologiem – pionierem, poruszającym się w materii gęstej i nieprzejrzystej. Gdyby znał ukryte w niej

na walory brzmieniowe. Spiowem dla różnorodnych elementów owego skarbcza jest zbieracz – amator (w sensie miłośnika językowych artefaktów).

³⁴³ Jak pisze Sell: „Znam wiele dzieł, w których autor zarzuca kotwicę jednym określonym zdaniem ujawniającym się dopiero po usunięciu całego balastu. Nie wiem, dlaczego tak jest, ale zdaje mi się, że dopiero daleka droga poprzez słowa odsłania to miejsce”. H.J. Sell, *Na tropach syna*, dz. cyt., s. 68.

treści jeszcze przed zanurzeniem, cała tekstowa relacja z owej ekspedycji okazałaby się jedynie ekwilibrystycznym popisem obciążonym minimalnym ryzykiem. W takim scenariuszu pisarz udawałby przed czytelnikiem, iż właśnie poczynił odkrycie, a w rzeczywistości cały pokaz byłby od-tworzeniem przeciwiczonej uprzednio „na sucho” i wykalkulowanej z zimną precyzją sekwencji ruchów.

Zatem kolejną dystynkcją tego podtypu literatury konstatacji okazuje się fakt, iż jest ona narzędziem poznawania *in statu nascendi* w przeciwieństwie do modelu, który upatruje w twórczości formę prezentacji wyników owego poznania. I w tym przypadku jednak aprioryczna opozycja: wartościowa literatura konstatacji *versus* dezawuowana literatura konstatacji nie funkcjonuje w praktyce krytycznoliterackiej w charakterze dogmatu. Ilustratywny dowód na to, iż owa zasada wartości ma charakter aksjonormatywny, ale nie jest absolutyzowana, stanowi porównanie przez Berezę formy podawczej omawianej tu powieści Sella do *Upadku* Alberta Camusa³⁴⁴. Konstrukcja tego drugiego utworu obliczona jest na określony efekt, dlatego opiera się na antytetycznym w stosunku do *Na tropach syna* modelu, zgoła innego też projektuje odbiorcę:

Wybór jednego adresata powieściowej narracji, jeśli nie jest to umowny chwyt formalny (u Sella nie jest), określa jej charakter. Z umownym chwytem formalnym mamy do czynienia w *Upadku* Camusa. W *Upadku* opowieść toczy się dla jednego konkretnego słuchacza, ale ten jeden słuchacz konkretny nie różni się niczym od tłumu nieokreślonych słuchaczy potencjalnych, trzeba go zainteresować opowieścią, trzeba mu nią zaimponować, obowiązują wobec niego wszelkie zasady ustalonej gry, jaka zwykle toczy się między autorem i czytelnikiem. Rola realnego czy idealnego duchowego powiernika jest inna, oczekuje się od niego bezinteresownej cierpliwości, nie gwarantując w zamian żadnych korzyści lub jakichkolwiek satysfakcji, które, jeśli miałyby się zdarzyć, byłyby darem nieprzewidzianym, nie wynikającym z jakichkolwiek zobowiązań. [PzI, s. 88-89].

Zatem poznawcza bezinteresowność i spontaniczność oraz ściśle sprofilowany odbiorca wewnątrztekstowy z jednej strony oraz precyzyjnie obmyślony i misternie skonstruowany wywód skierowany (potencjalnie) do wszystkich – z drugiej. Jeśli zestaw wartości przypisywanych formie narracji Sella spotyka się z aprobatą krytyka, ich zaprzeczenie w postaci (mikro-)powieści filozoficznej Camusa powinien on rozpatrywać jako artystyczną porażkę francuskiego egzystencjalisty. Tak jednak nie jest. Owa – zdaniem krytyka – niby-powieść, która okazuje się w rzeczywistości wykładem założeń filozofii moralnej Camusa [DzLPO, s. 215-216], niewątpliwie zasługuje na uznanie, bowiem stanowi najtrafniejszą diagnozę moralną współczesnego

³⁴⁴ A. Camus, *Upadek*, przeł. J. Guze, Warszawa 2014.

człowieka³⁴⁵. Oba podkreślone przeze mnie słowa – „wykład” oraz „diagnoza” znalazły się w szkicu krytycznoliterackim poświęconym triadzie utworów *Obcy*, *Upadek*, *Dżuma*, oba również zastosował krytyk do opisu i wartościowania wyłącznie *Upadku*, co poświadczałoby, iż nie rozpatruje on tych jakości bezwzględnie antynomicznie. Także w tym przypadku okazuje się, że autor *Sztuki czytania* wykazuje wyraźne preferencje w stosunku do literatury konstatacji, która do rozstrzygnięć dochodzi aposteriorycznie, w trakcie (*in statu nascendi*) przeprowadzanych „penetracji duszoznawczych”, niemniej nie wyklucza to możliwości pozytywnej oceny przekonujących reprezentacji modelu „literatury wykładu” czy będącej argumentacją pewnych tez, która może równie trafnie sondować na przykład ludzką naturę moralną.

Zaś jeśli chodzi o pozostawioną na początku niniejszego podrozdziału literaturę deklaracji, to kwestia ta nie wymaga obszerniejszych roztrząsań. Bereza – zgodnie zresztą z wyrażonym w *Buńczuczności* [ZN, s. 370-373] postulatem – albo wcale nie recenzował dzieł reprezentujących taki model, albo rozpatrywał wszelkie deklaratywne elementy wartościowych skądinąd tekstów w charakterze usterki czy wady. Niekiedy również, *mutatis mutandis*, brak takich deklaracji uznawał za zaletę utworu³⁴⁶. W celu zilustrowania, w jaki sposób deklaratywność obniża rangę utworu, warto przyjrzeć się *casusowi Sprawy osobistej* Kenzaburō Ōe³⁴⁷. Japoński pisarz dochodzi do podobnych wniosków, co Camus, jednak jego sposób artystycznego ujęcia problemu dezawuuje właśnie wspomniana deklaratywność:

Egzystencjalizm moralistyczny pojawia się jak *deus ex machina* dopiero w finale powieści, finał zamienia się w deklaratywną repetycję formuł pozytywnej filozofii moralnej Camusa (tej z *Dżumy*, powiedzmy), finału tego jednak nic nie zapowiada wcześniej, przemiana głównego bohatera powieści dokonuje się gwałtownie, niespodziewanie i bez jakiegokolwiek motywacji intelektualnej, trudno doszukiwać się w tej przemianie powieściowego skrótu ewolucji filozoficznej egzystencjalistów, łatwiej przyjąć, że służy ona ocaleniu założenia, że w każdej sytuacji istnieje możliwość wyboru moralnego. W przedfinałowej całości utworu nic temu założeniu dobrze nie służy. [PzI, s. 386].

³⁴⁵ „W *Upadku* jak w zwierciadle może przejrzeć się człowiek współczesny, który z rozlicznych powodów nie zdołał przeciwstawić się skutecznie zbrodni, niewoli i niesprawiedliwości i przeciwnie, swoją aktywnością lub biernością przyczynił się do ich panowania” [DzLPO, s. 215].

³⁴⁶ Na przykład uważa to za jedną z głównych zalet *Gwiazdy sezonu* Andrzeja Twerdochliba: „Twerdochlib ustrzegł swego bohatera od jakichkolwiek deklaracji. Wręcz przeciwnie nawet. Obdarzył go czymś w rodzaju alergii na wszelką deklaratywność, a jednocześnie wytrącił moralistom z rąk argumenty przeciwko niemu. Ten bohater jest pozytywny moralnie bez żadnych deklaracji. Więcej, on tylko bez deklaracji może i potrafi być pozytywny. Wszelkie pozytywne hasła moralne wywołują w nim albo aktywny sprzeciw, albo bezwład i kompletną niemożność”. [PP, s. 227].

³⁴⁷ Kenzaburō Ōe, *Sprawa osobista*, przeł. Z. Uhrynowska, Warszawa 1974.

3.7 Twórcza konsekwencja a poszukiwanie nowych tematów i środków wyrazu

Omawiając prozę Camusa, Bereza podkreśla trafność zawartych w jego powieściach diagnoz moralnych, ale wskazuje przy okazji również na inną istotną właściwość jego pisarstwa. Chodzi mi tutaj o spójność i konsekwencję intelektualną oraz zasadniczą jedność motywiki stojącej za różnymi dziedzinami twórczości autora *Dżumy*. Dotyczy to nie tylko wspomnianych trzech znanych i cenionych utworów prozatorskich (*Obcy*, *Upadek*, *Dżuma*), ale również dramatów i esejów filozoficznych. We wszystkich odnogach swej działalności artystyczno-intelektualnej francuski pisarz wyraża „konsekwentnie jednolity pogląd na sytuację moralną współczesnego człowieka.” [DzLPO, s. 215]. W niniejszym podrozdziale chciałbym przyjrzeć się temu, jak ważne dla krytyki literackiej Berezy pryncypium dotyczące strategii analizy, interpretacji oraz wartościowania literatury, głoszące iż krytyk winien spotykać się z podmiotem twórczym wielokrotnie i w różnych okolicznościach, by wyrobić sobie trafny sąd o jego dorobku, współbrzmie z jednym z kryteriów oceny utworów – spójnością intelektualną i artystyczną.

Zacznijmy od uwagi, że spójność była dla Berezy istotnym probierzem oceny także pojedynczego utworu (względnie, zbioru opowiadań). Należałoby to wiązać z opisywaną tu już predylekcją krytyka do wyodrębniania zarówno esencji problemowej analizowanego dzieła, jak i artystycznego *modus operandi*³⁴⁸. Oba te zjawiska były wyodrębnialne tylko z utworów w jakimś stopniu monolitycznych pod względem treści, jak i formy. Owa spójność była nierzadko poddawana ocenie. Jak być może łatwo się domyślić, jej obecność krytyk aprobował, brak – piętnował. Z uwagi na to właśnie na przykład *Jednorożec* Martina Walsera³⁴⁹ zasługuje według niego na większe uznanie wśród polskich czytelników, niż to, jakim się cieszył, gdyż stanowi „psychosocjologiczną wiwisekcję” społeczeństwa, któremu pozostała jedynie wiara w boga konsumpcji [zob.

³⁴⁸ Rozumiem przez to sposób działania w sensie warsztatu formalnego pisarza, techniki narracyjnej, stylu oraz wszystkiego, co można by uznać za sygnaturę pozwalającą rozpoznać autora po próbie jego prozy. Zdaniem Macieja Libicha sposób postępowania krytycznego Berezy podobny był w tym aspekcie do koncepcji Dereka Attridge’a: „Choć akademicki dyskurs i naukowe aspiracje były mu obce, jego poglądy zbliżały się do koncepcji teoretyków i filozofów literatury, takich jak Derek Attridge, który – czerpiąc z myśli Jacques’a Derridy – doświadczenie jednostkowości literatury opisywał jako moment zetknięcia się czytelnika z niepodrabialnym i natychmiast rozpoznawalnym indywidualnym głosem pisarza, a więc swego rodzaju sygnaturą, tak jak rozumiał ją autor *Gorączki archiwum*.”, M. Libich, *Literatura o tysiącu twarzy. Roczniki siedemdziesiąte w „Wypiskach ostatnich” Henryka Berezy*, „Przegląd Humanistyczny” 2024, nr 1, s. 12.

³⁴⁹ M. Walser, *Jednorożec*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1971.

PzI, s. 122]. Jako niewątpliwa zaleta rozpatrywany jest tutaj fakt, iż całość powieści została podporządkowana tej jednej idei – zadaniu pisarskiemu³⁵⁰. Na przeciwnym biegunie leży pod tym względem twórczość innego niemieckiego autora – Siegfrieda Lenza, który

[n]ie bada [...] w swoim pisarstwie siebie i świata w określony artystycznie sposób, lecz korzysta ze swobodnej inwencji beletrystycznej lub z materii gotowych (potocznych lub intelektualnych) przeświadczeń o naturze rzeczy. Jego konstrukcjom beletrystycznym brak jakiejkolwiek – estetycznej, wyobraźniowej, formalno-narracyjnej, filozoficznej – jednorodności, ich literacka materia nie ma piętna tego autentyzmu, na który się dzisiaj w literaturze stawia, ponieważ nie jest to materia tak indywidualnie zdeterminowana jak na przykład u [Güntera] Grassa czy nawet pisarzy o dużo mniejszym znaczeniu niż Lenz. [PzI, s. 108, wyróżnienie – TP].

Zauważyć należy, że owa napiętnowana przez Berezę niekonsekwencja jest ściśle powiązana z inną kluczową parą wartość – antywartość, mianowicie podmiotowością oraz przedmiotowością. Pisarstwo Lenza, jeśli chodzi o najwyższy szczebel organizacji krytycznoliterackiego systemu aksjologicznego, a zatem o wartości poznawcze, oceniane jest niżej niż Walsera, bowiem ten pierwszy nie odciska na swej twórczości podmiotowego piętna³⁵¹. To nie prawda podmiotu determinuje kształt utworów Lenza, a doraźne, przedmiotowe, zainteresowania pisarza oraz konwencje literackie. Nie dziwi zatem fakt, iż krytyk, po stwierdzeniu braku spójności wewnątrz utworów, wysuwa podobny zarzut w stosunku do całokształtu dorobku Lenza:

Pomiędzy jego poszczególnymi utworami nie ma uchwytnych związków genetycznych, co najwyżej istnieją między nimi związki funkcjonalne. W zasadzie każdy z jego utworów mógłby być napisany przez kogo innego. Dotyczy to w takim samym stopniu powieści jak opowiadań. [PzI, s. 108].

O ile pewne walory poznawcze daje się w *Lekcji niemieckiego*³⁵² „uratować” – choć raczej pomimo niewspółbrzmiających z treścią „efektownych pomysłów beletrystycznych”, a nie dzięki nim – nie można uznać tej prozy za w pełni odpowiadającą strategiom i preferencjom lekturowym Berezy. Dla autora *Prozy z importu* pojedynczy tekst miał być nade wszystko ekspresją wyjątkowej i indywidualnej podmiotowości, zaś

³⁵⁰ „Walser każdym zdaniem swojej powieści demaskuje tego boga [konsumpcji] i jego dary, demaskuje społeczność jego wyznawców, demaskuje wiernych kapłanów, których reprezentantem jest [narrator] Anselm Kristlein, apostoł sprzedaży, zawodowy orędownik przedmiotów, które nie przynoszą życia, lecz zbliżają do śmierci, ponieważ »każdy towar jest trupem możliwości«” [PzI, s. 123, dop. – TP].

³⁵¹ Można zatem uznać, iż pomiędzy wartościami takimi jak „podmiotowość”, „konsekwencja” i „prawda podmiotu” istnieją wyraźne powiązania, że w systemie przekonań aksjologicznych Berezy są one wzajemnie uwarunkowane, choć właściwości te nie są jednocześnie tożsame, ani nawet nie zachodzi pomiędzy nimi relacja bliskoznaczności.

³⁵² S. Lenz, *Lekcja niemieckiego*, przeł. A. Ściegienny, Warszawa 1971.

całokształt twórczości – cyklem odsłon – manifestacji tejże podmiotowości przeprowadzanych z różnych perspektyw lub punktów w czasie (krytyk nie zakładał zupełnej statyki i niezmienności jeśli chodzi o tożsamość owego podmiotu ukrywającego się za twórczością).

Charakterystycznym sposobem realizacji owego postulatu było dla Berezy konsekwentne trzymanie się przez pisarzy nie tyle wybranej przez nich, co raczej narzuconej im przez los, a więc deterministycznej³⁵³ obsesji twórczej³⁵⁴. Pod tym względem krytyk zgodziłby się w pełni ze Zbigniewem Herbertem, który stwierdził w jednym z wywiadów, że wybitni autorzy „krążą [...] przez całe życie wokół jednego – dwu wielkich tematów swojej twórczości³⁵⁵”.

Niewątpliwym probierzem był dla Berezy w tej materii William Faulkner, którego nazwisko w recenzjach poświęconych twórczości innych pisarzy wielokrotnie powracało jako wzór i punkt wyjścia do wartościujących porównań³⁵⁶. Autor *Wściekłości i wrzasku*³⁵⁷ zasługuje zdaniem krytyka na miano jednego z największych, jeśli nie największego z pisarzy dwudziestego wieku, a tak wysoką lokatę w prywatnej hierarchii uzyskał właśnie dzięki konsekwencji organizującej obszerną bibliografię w integralny blok: „Pisarstwo Faulknera tworzy zamkniętą całość, poszczególne utwory powieściowe i nowelistyczne stanowią człony tej całości zawierającej Faulknerowski model świata.” [PzI, s. 199]. Istotną cechą pozytywnie wartościowanych kompleksów twórczości u wybranych pisarzy jest addytywność poszczególnych elementów takiego zbioru, o której pisałem w ramach podrozdziału o *continuum* twórczym pisarza. Gwarantem ciągłości owego *continuum* jest jeden wielki temat organizujący taki zbiór elementów. W przypadku uniwersum Faulknera taką stabilną i niezmienną *axis mundi* stanowi – paradoksalnie – chaos. Paradoksalnie, bowiem to właśnie nieporządek organizuje cykl zwany Sagą Yoknapatawpha w pewien tematyczny ład. Twórczą obsesję autora należy tu wiązać z jednej strony z tytułem trzydziestostronicowego (!) zbioru recenzji prozy

³⁵³ Kwestię determinizmu w odniesieniu do obsesji twórczej pisarza jeszcze w tym podrozdziale omówię.

³⁵⁴ W ten sposób określa Bereza *Pseudonimy*, powieść Andrzeja Kijowskiego i rozpatruje to jako cechę pozytywną. Zwróćmy uwagę na to, że i w tym przypadku łączy się to znów ściśle z podmiotowością, twórczą autonomią: „w *Pseudonimach* – zauważa krytyk – widoczna jest dalsza pisarska emancypacja osobowości Kijowskiego. W *Oskarżonym* był Kijowski literacko zależny od kilku wybitnych pisarzy współczesnych, przede wszystkim od Camusa. W *Pseudonimach* wyzwolił się od literackich zależności i przemówił własnym literackim głosem. Wprowadził mianowicie do literatury własną sprawę. Jeszcze nie jest to własny pisarski świat, ale sprawa jest już własna. Jedna, natrętna, obsesyjna.” [PP, s. 53, wyróżnienie – TP].

³⁵⁵ Z. Herbert, *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebr., oprac. do druku H. Citko, Warszawa 2008, s. 69.

³⁵⁶ O odwołaniach do prozy innych autorów w ramach recenzji Berezy piszę w następnym rozdziale.

³⁵⁷ W. Faulkner, *Wściekłość i wrzask*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 2020.

amerykańskiego pisarza – *Epik chaosu*, a z drugiej – z tezą postawioną na wstępie tej, ośmielę się tak to sformułować, mikromonografii:

Yoknapatawpha to nieistniejący w rzeczywistości okręg, w którym skupił Faulkner wszystko, co jest związane z tradycją pięciu południowych stanów USA. Tradycja ta jest zresztą dla Faulknera jedynie tworzywem, z którego buduje model świata powszechnego w zgodzie z własnym rozumieniem życia i człowieka. Najogólniej mówiąc jest to świat pełen sprzeczności, zamętu i chaosu. Saga Yoknapatawpha jest sagą o chaosie w życiu, w człowieku i w świecie. [PzI, s. 199-200, wyróżnienie – TP].

Wyróżniony przeze mnie wyżej fragment jest rzecz jasna jednozdaniową formułą sprawozdawczą informującą czytelnika, „o czym jest” owa saga. Niemniej pełni również inną funkcję – wartościującą. Sam fakt, iż istotę całego cyklu literackiego, w którym „jak obliczyli krytycy amerykańscy, egzystuje kilkanaście tysięcy ludzi wymienionych z imienia i nazwiska” [PzI, s. 200], można zamknąć w tak lapidarnej formule, stanowi sygnał pozytywnie wartościowanej jednolitości, konsekwencji twórczej³⁵⁸. Zatem, mimo iż strukturalnie esencjonalna formuła nie przypomina sądu wartościującego, nie jest jednoznacznie deklaracją w tym zakresie, jak każdy sąd wartościujący składa się z dwóch komponentów – deskrypcyjnego i ocennego. Zdanie to przypisuje dziełom Faulknera pewien zbiór cech, jednocześnie informuje się czytelnika, iż są to cechy pozytywne. Wskazuje na to kontekst w postaci założonej „w tle” zasady wartości, aksjomatu aksjologicznego, głoszącego, iż jednolitość, konsekwencja problemowa i artystyczna wewnątrz utworu, a także łącząca ogniwa *continuum* twórczego, jest zjawiskiem godnym uznania³⁵⁹.

Przykładów stosowania owej zasady jako miary wartości w praktyce krytycznoliterackiej Berezy można wymienić bardzo wiele³⁶⁰. Zauważmy przy tym, iż

³⁵⁸ Wnikliwy czytelnik niniejszej pracy mający w pamięci analizę recenzji *Pod wulkanem* Malcolma Lowry’ego dostrzeże tu być może pewną niekonsekwencję. W przypadku wspomnianej recenzji łatwość sprowadzenia całości rezultatów powieściowych badań pisarza do lapidarnej parafrazy stanowiła wadę. Niekonsekwencja jest jednak tylko pozorna. Czym innym jest bowiem spójność tematyczna i formalna w obrębie jednego dzieła oraz, szerzej, całego kompleksu twórczości danego pisarza, którą daje się zasygnalizować esencjonalną formułą odpowiadającą na pytanie, „o czym dzieło/dzieła jest/są”, która nie eliminuje u czytelnika potrzeby sięgnięcia po ową książkę, by dowiedzieć się, jak pisarz tę problematykę rozstrzyga, a czym innym – możliwość zastąpienia wyników tych dociekań dyskursywną formułą. Owa dychotomia jest cechą dystynktywną pozwalającą odróżnić wartościową literaturę dobrze postawionych pytań od literatury prostych odpowiedzi i deklaracji.

³⁵⁹ Ową zasadę wartości wypowiada krytyk w negatywowej wersji na przykład w recenzji *Obwodu Północnego* Bernarda Sztajnerta: „Zmienność nie jest przecież koniecznym warunkiem rozwoju twórczego, zmienność zbyt daleko idąca bywa nawet w sztuce czymś głęboko podejrzany.” [PP, s. 119].

³⁶⁰ Wskażmy tutaj choćby kilka. Zbiór nowel *Najtrudniejszy język świata* oraz *Parafianie* Henryka Worcella „stanowią [...] niemal jednolitą całość” [ZN, s. 74]; Mieczysław Czernik wywodzi w esejach z dokumentów ludowego pisarstwa, które opanował w niezrównanym stopniu „swoją mit chłopskiego rodowodu od czasów prasłowiańszczyzny, przywołanej ustawicznie z osobliwym, niemal

samo wskazanie na fakt występowania tak czy inaczej ujętej konsekwencji, jest zjawiskiem o charakterze aksjologizującym, bowiem wartości są cechami relewantnymi dla oceniającego podmiotu, zatem samo ich zauważanie, wyodrębnianie i komentowanie jest świadectwem preferencji.

Pozytywnie z reguły waloryzowaną konsekwencję można ponadto rozpatrywać, jak wcześniej wspomniałem, na dwóch płaszczyznach. Formalnej, dotyczącej *modus operandi* dostosowanego (lub nie) do powziętego zadania pisarskiego oraz tematycznej. Pierwsza byłaby swoistą sygnaturą pisarza, wykształconą przez niego przez lata „pisarskiego terminowania”³⁶¹ osobistą dykcją, ponieważ, jak twierdzi krytyk „nawet największe talenty literackie nie rodzą się z gotowymi umiejętnościami i z gotowym doświadczeniem narracyjnym” [O, s. 93]. Sygnatura owa jest swoistym znakiem rozpoznawczym autora. Może ona *nota bene* również oznaczać konsekwentne wymijanie jakichś antywartości. Dla stylu Andrzeja Łuczeńczyka, jednego z reprezentantów nurtu rewolucji artystycznej w prozie, oznacza to trzymanie się z dala od wszelkich przejawów języka komentatorskiego: „język komentatorski – zauważa z entuzjazmem Bereza – wyparował z tej narracji za góry, za lasy, w ostentacyjnej nieufności do tego języka wolno widzieć znak rozpoznawczy pisarstwa Andrzeja Łuczeńczyka” [O, s. 121, wyróżnienie – TP]. Zaś główną zasadę narracyjną jego twórczości upatruje krytyk w niedopowiedzeniu, a więc – w eliptyczności. Niemniej trzeba podkreślić, iż formalna konsekwencja nie wykazuje znamion wartości absolutnej, musi być wspierana i uzasadniana przez wszystko to, co przynależy do wymiaru tematycznego pryncypium konsekwencji. I w tym zakresie autor *Gwiezdnego księcia* wyczerpuje wszelkie przesłanki do tego, by uznać go za pisarza ze wszech miar wartościowego, bowiem

niepojętym osobistym zaangażowaniem, odkrywanej we wszystkim, co może stanowić jej ślad.” [ZN, s. 54, wyróżnienie – TP]; Wiesław Myśliwski trzyma się „prostej i dlatego naturalnej, i dlatego niemal nieuniknionej drogi [...] konsekwentnie w swojej prezentacji duszoznawczej, która ma służyć pełnemu samopoznaniu.” [ZN, s. 249, wyróżnienie – TP]; „zapisem literackim [*Miasta automatów* Jana Drzeżdżona] rządzi prawo niedorzeczności i prawa tego przestrzega się z żelazną konsekwencją. Niedorzeczność jest więc w tym utworze jak najbardziej znacząca, jest jego jedyną formą i jedyną treścią, kryje się za nią cała filozofia.” [ZN, s. 319, wyróżnienie – TP]; „O pisarskiej wybitności [Wolfganga] Koeppena świadczy nie tyle jakość artystyczna jego pisarstwa, co konsekwencja pisarskiej postawy.” [PzI, s. 59]; „Gabriele Wohmann – niezależnie od wszelkiego zróżnicowania – tworzy wciąż tę samą, swoją własną rzeczywistość literacką.” [PzI, s. 139]; „Iwaszkiewicz we wszystkim, co wychodzi spod jego pióra, jest samoswój, jest natychmiast rozpoznawalny [...]” [TU, s. 61]; „[Jerzego] Andrzejewskiego już po pierwszej książce jednogłośnie nazwano moralistą. [...] Dla Andrzejewskiego jedyną treścią przeżyć ludzkich są konflikty moralne.” [A, s. 454].

³⁶¹ Na przykład „*Księga zdarzeń* jest dojrzałym dokonaniem pisarskim, świadczącym o tym, że Bernard Sztajnert wyszedł zwycięsko z lat sumiennego i obiecującego literackiego terminowania” [PP, s. 125].

[n]iedopowiedzenia i napomknięcia przywracają u Łuczeńczyka zwykłemu językowi użytkowemu moc poznawczą języka symbolicznego z całą jego wieloznacznością, tym prostym sposobem zregenerowany język nadaje się już do pisarskiej ekwilibrystyki Łuczeńczyka w strefach zderzeń życia ze śmiercią, to właśnie stanowi od początku jego główną pisarską pasję. [O, s. 124].

Zatem artystyczny *modus operandi* został przez Łuczeńczyka optymalnie dostosowany do zgłębiania tego, co rozpoznane jest przez krytyka jako jego twórcza obsesja. Ta odpowiedniość formalno-treściowa jawi się zresztą jako nadrzędna zasada wartości w systemie aksjologicznym Berezy³⁶². Jest ona bodaj jedynym kryterium, którego obowiązywania nie podważają żadne wyjątki, bowiem nawet opisywana w niniejszym podrozdziale apriorycznie preferowana przez krytyka konsekwencja zarówno w zakresie formy, jak i treści, nie jest – podobnie jak wszystkie inne rekonstruowane przeze mnie w tym rozdziale zasady wartości – traktowana jak dogmat.

Wyjątek od tej aksjonormatywnej reguły stanowi choćby kwestia konsekwencji stylistycznej Juliana Kawalca, pisarza którego Bereza lokuje pośród przedstawicieli pierwszej generacji nurtu chłopskiego. Pomieszczone w *Związkach naturalnych* krytycznoliterackie studium jego twórczości obejmujące lata 1962-1973, zatytułowane *Dramat wiejskiej rewolucji*, składa się aż z ośmiu części i zawiera omówienia, kolejno: powieści *W słońcu*³⁶³ (recenzji przedrukowanej ze *Sztuki czytania*), zbiorów opowiadań *Zwalony wiatr*³⁶⁴ i *Blizny*³⁶⁵, powieści *Tańczący jastrząb*³⁶⁶, opowiadań *Czarne światło*³⁶⁷, mikropowieści *Szukam domu*³⁶⁸, powieści *Wezwanie*³⁶⁹, wyboru prac publicystycznych i reporterskich *Pochwała rąk*³⁷⁰ i powieści *Przepłyniesz rzekę*³⁷¹. Poza tym w cyklu recenzji czytelnik odnajdzie również porównawcze odwołania do wcześniejszych opowiadań z debiutanckiego zbioru *Ścieżki wśród ulic*³⁷² oraz do *Ziemi przypisanego*³⁷³. Tak przekrojowe spojrzenie umożliwia krytykowi śledzenie przemian w zakresie problematyki i stylu. Jeśli chodzi o to pierwsze, „zadanie pisarskie” Kawalca ujawnia się

³⁶² Więcej na ten temat piszę w: T. Pawłowski, *Axiological Centre and Aesthetic Periphery in Henryk Bereza's Literary Criticism*, „Prace Literaturoznawcze” 2024, nr 12.

³⁶³ Prwdr.: J. Kawalec, *W słońcu*, Warszawa 1962. Choć Bereza cytuje w swej recenzji fragmenty wydania Warszawa 1969.

³⁶⁴ Tenże, *Zwalony wiatr*, Kraków 1962.

³⁶⁵ Tenże, *Blizny*, Kraków 1962.

³⁶⁶ Tenże, *Tańczący jastrząb*, Warszawa 1964.

³⁶⁷ Tenże, *Czarne światło*, Warszawa 1965.

³⁶⁸ Tenże, *Szukam domu*, il. K. Radziwiłł-Milewska, Warszawa 1968.

³⁶⁹ Tenże, *Wezwanie. Powieść*, Warszawa 1968.

³⁷⁰ Tenże, *Pochwała rąk. Reportaże i szkice*, Warszawa 1969.

³⁷¹ Tenże, *Przepłyniesz rzekę*, Warszawa 1973.

³⁷² Tenże, *Ścieżki wśród ulic*, il. J. Wilkoń, Warszawa 1957.

³⁷³ Tenże, *Ziemi przypisany. Powieść*, Warszawa 1962.

stosunkowo wcześniej, bo już przy okazji publikacji *Zwalonego wiazu*, którego autor objawia nam „prawdziwie własny świat pisarski” [ZN, s. 123]. Polska sprawa chłopska uznana jest w pierwszej części recenzyjnej mikromonografii za jego obsesję twórczą. W zakresie warsztatu zaś siłą Kawalca jest wyobraźnia psychologiczna, której potencjał wyzyskuje on w ramach literatury moralistycznej – „We wszystkich trzech swoich powieściach – ma tu na myśli *Bereza Ziemi przypisanego*, *W słońcu* i *Tańczącego jastrzębia* – jest Kawalec pisarzem moralistą” [ZN, s. 128]. Dodajmy tylko, że moralistą w pozytywnym tego słowa znaczeniu. Nie chodzi tu bowiem o deklaracje, a o literaturę diagnoz i konstatacji moralnych³⁷⁴, co sytuowałoby tę prozę bliżej modelu twórczości reprezentowanej przez Camusa. Słowem, „Kawalec penetruje ciemne zakamarki duszy swego bohatera”, co Bereza uważa *nota bene* za odwieczny obowiązek literatury [ZN, s. 129].

Tak długo jak autor *Ziemi przypisanego* trzymał się postulatu badania duszy chłopskiej i robił to z pozycji moralisty – diagnostyka, werdykty, które wyrażał Bereza w odniesieniu do jego dzieł, były na ogół pozytywne. Przełom w wartościowaniu jego twórczości następuje w okolicznościach ukazania się czwartej powieści, *Przepłyniesz rzekę*. Książka ta wymyka się próbom zaszufładowania Kawalca, którego wizerunek zdążył już okrzepnąć w klasyfikacjach krytyka. Innym istotnym pisarzom nurtu zostały przydzielone stosowne etykiety powiązane (w sposobie sformułowania) z opisywanymi w niniejszej pracy esencjami oraz (tematycznie) z obsesjami twórczymi. Jan Bolesław Ożóg funkcjonuje wobec tego jako „piewca wiejskiego piękna”, Tadeusz Nowak jako „kreator światów wyobraźni”, pisarstwo Henryka Worcella charakteryzuje pasja poznawcza, a Józef Morton jest chłopskim realistą [ZN, s. 124]. Dorobek Kawalca miał zaś uzupełniać owo zestawienie w zakresie chłopskiej moralistyki. Tyle jeśli chodzi o przymiarki do historycznoliterackiej syntezy, jednak nowe (wówczas) ogniwo *continuum* twórczego ostatniego z wymienionych reprezentantów nurtu zburzyło tę koncepcję:

W głównym planie powieści *Przepłyniesz rzekę...* (1973) – w przeciwieństwie do większości wcześniejszych utworów Juliana Kawalca – nic nie osiąga wymiarów tragizmu, czyli nic nie daje powodów do szlachetnej literacko ingerencji moralistycznej,

³⁷⁴ W recenzji wskazuje się raczej na tematyzowanie, badanie kwestii moralnych zachodzące *in statu nascendi* niżeli manifestowanie określonych *a priori* postaw: „Opowiadaczami w obydwu wcześniejszych powieściach Kawalca są konkretni ludzie, którzy starają się wyobrazić sobie i zrozumieć wewnętrzną sytuację duchową innych ludzi, głównych bohaterów. Prokurator chce zrozumieć tego, którego ma oskarżać (*Ziemi przypisany*). Ten, który uratował starego chłopca od śmierci samobójczej, chce zrozumieć powody i motywy decyzji samobójczej (*W słońcu*). Kawalec naśladuje w swoich opowiadaniach proces funkcjonowania wyobraźni i świadomości” [ZN, s. 129, wyróżnienie – TP].

która jest mocną stroną wartościowych osiągnięć tego pisarza. Ograniczyć pisarską potrzebę moralnej obrony lub moralnych oskarżeń oznacza w wypadku Kawalca skazanie się na nieokreśloność pisarskiego zadania.

Jedna lub druga pisarska rola uskrzydla Kawalcowi pióro, odrzucenie ich nie pozostawia mu zbyt wiele do wyboru. [ZN, s. 142, wyróżnienie – TP].

Czyżby wcześniejsze (udane) wystąpienie w roli moralisty skazało Kawalca na wieczny obowiązek wypełniania tak określonej powinności? Byłby również Bereza niewolnikiem własnych generalizacji, mimo iż skłonność do uogólnień wytykał Błońskiemu? Odpowiedź na oba pytania będzie przecząca. Ostatecznie to nie zboczenie z wcześniej obranej przez Kawalca ścieżki stanowi główny krytyczny zarzut w odniesieniu do *Przepłyniesz rzekę*. I tym razem nadrzędnym kryterium, które każe zdyskredytować powieść jest (powtórzmy: jedyny w krytycznoliterackim systemie aksjologicznym Berezy) aksjomat ekwiwalencji formalno-treściowej. Krytyk powołuje się w tekście na owo pryncypium wprost:

Narrator powieści opowiada swoją przeszłość, gdy jako dwudziestoletni chłopiec opuścił rodzinną wieś i znalazł się przy budowie wielkiego miasta. Tę przeszłość opowiada po porządku, według zewnętrznej kolejności zdarzeń, opowiada jednak nie tyle o tych zewnętrznych zdarzeniach, co o sferze swoich wewnętrznych doznań, które zdarzeniom zewnętrznym towarzyszyły. Na tym polega niewątpliwie skłócenie treści i formy w powieści Kawalca. [ZN, s. 143, wyróżnienie – TP].

Wadą nie jest w tym wypadku zmiana zainteresowań twórczych, bowiem Bereza wspierał poszukiwania i eksperymenty także pisarzy w pełni ukształtowanych pod tym względem. Oceniając na przykład *Diabły*³⁷⁵ Tadeusza Nowaka, krytyk już w pierwszym akapicie recenzji znajduje argumenty za modyfikacjami założeń, „którym [autor *A jak królem, a jak katem będziesz*] był wierny w całej swojej dotychczasowej prozie”, zwracając ponownie uwagę na ściśle powiązanie formy i treści: „Gdyby nie ta modyfikacja, zadanie pisarskie, które sobie Nowak postawił, byłoby tym razem nie do wykonania.” [ZN, s. 208, wyróżnienie – TP]. Mowa tu mianowicie o przemianie stylu, jego uproszczeniu oraz porzuceniu zindywidualizowanego chłopskiego języka na rzecz „literackiego preparatu społecznie charakterystycznej polszczyzny chłopskiej” [ZN, s. 209] wyrażanego tym razem przez narratorkę. Owe literackie komplikacje nie tylko są zaaprobowane, ale wręcz uznane za konieczne, by wesprzeć zmagania z nowym tematem – złem przybierającym postać konieczności zabijania Innego w bratobójczej walce.

³⁷⁵ T. Nowak, *Diabły*, Warszawa 1974.

Wróćmy jednak do Kawalca. Jego czwarta powieść stanowi modyfikację jedynie na płaszczyźnie treściowej. W zakresie formy natomiast wykazuje on żelazną konsekwencję, którą, jak zdążyliśmy zapewne zauważyć, autor *Sztuki czytania* wysoko cenił. Niemniej, kiedy pisarz nie zadośćuczyni znajdującemu się wyżej w hierarchii imponderabilium harmonii treści i formy, konsekwencja jako cecha warsztatu twórczego może zmienić się z wartości w wadę, obciążenie:

Na ryzykowność literacko-artystyczną powieści *Przepłyniesz rzekę...* składają się zresztą różne przyczyny, wśród nich niezłomna wierność Kawalca wobec własnej konwencji stylistycznej nabiera szczególnego znaczenia. Ograniczając swoją pisarską rolę moralnego obrońcy lub oskarżyciela, pozbawia się Kawalec głównego usprawiedliwienia dla litanijności narracyjnej, która stała się dla niego niemal stylistyczną koniecznością, od której – zdaje się – nie zdoła się już uwolnić. W *Przepłyniesz rzekę...* takie usprawiedliwienie byłoby jeszcze bardziej potrzebne niż w którymkolwiek z innych jego utworów. [ZN, s. 142].

Poza tym rangę utworu obniża również „intencja dydaktyczna”. Co prawda w werdykcie recenzji Bereza sprawy jednoznacznie nie rozstrzyga³⁷⁶, ale wyraźnie wypisuje się on z grona odbiorców docelowych powieści, czym sygnalizuje, że rzecz ta po prostu nie trafia w jego gust. A jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, iż z aksjologicznego punktu widzenia krytyka literacka jest reprezentowaniem pewnego grona odbiorców współdzielących określony katalog wartości i pośredniczeniem z artystami, którzy urzeczywistniają owe wartości w dziełach sztuki – taki werdykt stanowi objaw zerwania więzi łączących wszystkie trzy strony (pisarza, czytelników i krytyka)³⁷⁷. Znamiennym jest, że na tym „odcinku” cykl Berezowskich omówień twórczości Kawalca się urywa i nie jest podejmowany w kolejnych zbiorach tekstów krytyka. Przyczyny takiego stanu rzeczy możemy doszukać się w jednym ze – znacznie późniejszych – „wypisków”. W tekście z roku 2011 traktującym o *Xiędzu Jerzym*³⁷⁸ Piotra Pibera późniejsze odsłony prozy autora *Ziemi przypisanego* spostonowane są zbiorczo w charakterze antywzoru, głównie z uwagi na powracającą w nich znowu „dyskursywność”:

Narrator [*Xiędza Jerzego*] posługuje się ukształtowanym językiem intelektualnym, który można chyba nazwać językiem dyskursywnym o proveniencji publicystycznej lub popularnie naukowej. Taki język można skojarzyć z takim językiem prozy polskiej, który się zaczął pojawiać w języku literackim na fali beletrystyki paździenikowej od połowy lat pięćdziesiątych, na przykład u Włodzimierza Odojewskiego, lub trochę później u Juliana Kawalca. Była to może siemiężnie polska wersja stylistyki faulknerowskiej.

³⁷⁶ Ostatnie jej zdanie brzmi: „O funkcjonalności artystycznej takich związków z filmem – obliczonych na określonego adresata – nie mnie sądzić” [ZN, s. 145].

³⁷⁷ Por. z B.H. Smith, *Uwarunkowania wartości*, dz. cyt., s. 335.

³⁷⁸ P. Piber, *Xiędz Jerzy*, Gdynia 2011.

Język o charakterze dyskursywnym bardzo trudno dostosować do potrzeb prozy artystycznej [...].³⁷⁹

Zatem właściwie umotywowana jednolitość i spójność dorobku pisarzy była rozpatrywana przez Berezę jako czynnik podnoszący ocenę składających się na ów dorobek utworów. Nie znaczy to, że i w tym przypadku od obowiązywania owej zasady wartości nie było wyjątków. Jednakże pisarskiej potrzebie poszukiwania nowych tematów powinny towarzyszyć stosowne przemiany w zakresie środków wyrazu.

Na koniec tych rozważań należałoby jeszcze poruszyć zasygnalizowany wcześniej wątek źródeł tychże „obsesji pisarskich”, jak i własnego, podmiotowego języka. Bereza może być postrzegany jako orędownik i praktyk twórczej wolności³⁸⁰, jednak nie oznaczałoby to całkiem anarchistycznej „wolności o d”, a przyrodzone prawo do realizowania własnego potencjału twórczego i odnajdywania (a nie: kreowania) własnej prawdy. Krytyk częściej, paradoksalnie, kojarzył ową wartość z omawianą tu konsekwencją niż swobodą. Cenił Stanisława Piętaka za to, iż „[w] całej swej twórczości, we wszystkich okresach, był [on] wierny wiejskim i chłopskim motywom swoich doświadczeń i doświadczeń ludzi ze swej rodzinnej okolicy.” [A, s. 540, wyróżnienie – TP], zaś u Zygmunta Trziszki doceniał z kolei to, że ten – w przeciwieństwie do Mariana Pilota – „polszczyzny literackiej nie chce uznać za swój własny język, nie wyrzekł się bowiem całkowicie swojego języka pierwszego i wie już, że nikt, kto przy zdrowych zmysłach nie powinien tego od niego żądać.” [ZN, s. 293]. Podobnie Leopold Buczkowski, który jest „epikiem [...] »życia i śmierci« swojego najbliższego świata, świata osobliwego styku kultur, różnorodnych społecznie i narodowo tradycji na byłych wschodnich terenach Polski.” [ZN, s. 155]. Ów „świat pierwszy” od zapomnienia autor *Czarnego potoku*³⁸¹ może ocalić tylko zapisem „języka pierwszego” – niezawodnym narzędziem ewokacji utraconego czasu i przestrzeni. Język ten pozostaje zarazem przykładem ocalającej mowy żywej, a więc stanowi realizację dwóch zasad wartości i dwóch istotnych krytycznoliterackich postulatów, które w praktyce okazują się ściśle ze sobą splecione.

³⁷⁹ H. Bereza, *Wypiski ostatnie...*, dz. cyt. t. 1, s. 381.

³⁸⁰ Szymon Wróbel opisuje postawę krytyka następująco: „[...] królestwem Berezy jest wolność, albowiem pisze on tak, jak by nie był zdeterminowany rzeczami, które normalnie determinują ludzi. Pisze nie tylko poza koniecznością zarobkowania (wiążącego się z domiarami kosztów uzysku) lub poza koniecznością akademickiego uzasadniania swych myśli (istnienia), ale pisze też poza wszelkim *ego* [...]”. Sz. Wróbel, *Hindenburg. Lekkość i wolność w twórczości Henryka Berezy*, „Twórczość” 2007, nr 12, s. 70.

³⁸¹ L. Buczkowski, *Czarny potok*, przedm. S. Lichański, Warszawa 1959.

Powyższe wyimki z recenzji nie są przykładami ocen spontanicznych, stanowią raczej konsekwentne urzeczywistnianie aksjomatów programu zawartych w szkicu *Ziemia pisarza*, otwierającego zbiór *Taki układ*. Bereza wyraża tam przekonanie nawet nie tyle o potrzebie, co o fakcie ścisłego zdeterminowania tematu i językowego kształtu dwudziestowiecznej literatury światem, który pisarza „stworzył absolutnie i niezbywalnie” [TU, s. 5]. Jeśli zaakceptujemy tezę, iż dla krytyka literatura była w pierwszym rzędzie sposobem manifestacji niepowtarzalnej osobowości twórczej, świata pierwszego nie sposób pominąć, bowiem jest on dla niej czynnikiem konstytutywnym. Bez nawiązywania do niego, od-pamiętywania go i pielęgnowania, nie może być mowy o tak wysoko stawianej w hierarchii wartości autentyczności, ponieważ „w dzisiejszej literaturze bez sięgnięcia do źródeł swego pierwszego (niejako przyrodzonego) świata nie ma się szans bycia sobą w twórczości” [TU, s. 5-6]³⁸². Ograniczenie wolności (albo „wolność do” przy braku „wolności o d”) polega w tej koncepcji na tym, że pisarz nie może uciec od siebie i od własnych „przyrodzonych” determinant. Niejako skazany jest na poszukiwanie źródeł tego, co go ukształtowało, na powtarzające się bolesne autowiwisekcje, bowiem tylko w ten sposób może zasilić szeregi „wspólnoty cierpienia” – odsłaniając się z pełną bezwzględnością przed sobą i przed Innym.

Podkreślić jednak trzeba, że czerpanie z owych źródeł nie oznaczało bynajmniej powrotów do arkadii dzieciństwa jako zamkniętego utopijnego fragmentu życia. Wcale nie musiało być nawet jego reinterpretacją czy rekonstrukcją. Wierność światu pierwszemu w aksjonormatywnym słowniku Berezy nie była też koniecznym synonimem retrospekcyjności. Przyjrzyjmy się na przykład fragmentowi recenzji *W drodze do Koryntu*³⁸³ Andrzeja Kuśniewicza:

Narrator powieści i jego wymyślony psychiczny partner opowiadają zdarzenia swojej wyobraźni z czasu dzieciństwa i młodości. Ich wyobraźnia działa w czasie stu lat w świecie między Petersburgiem i Wiedniem, przy czym centrum tego świata jest rodzinna okolica podolska z całym jej rzeczywistym i wymyślonym światem pierwszym. Ten świat pierwszy jest jedynym i stałym punktem odniesienia dla wszystkich następnych światów. Wszyscy ludzie i wszystkie zdarzenia mają swój pierwowzór w ludziach i zdarzeniach owej podolskiej okolicy. Tam jest źródło wszystkiego. [TU, s. 119, wyróżnienie – TP]

³⁸² Podkreśla to również Piotr Kowalski: „Wierność doświadczeniom »ziemi pierwszej« jest w istocie heroicznym postulatem uczciwości i autentyczności.”. Zob. P. Kowalski, *Henryk Bereza: program rewolucji artystycznej*, „Regiony” 1983, nr 2, s. 92.

³⁸³ A. Kuśniewicz, *W drodze do Koryntu*, Warszawa 1964.

Warto dodać, że Kuśniewicz w swej niełatwej w odbiorze antypowieści zakazuje wskazanemu wyżej tandemowi narracyjnemu cofnąć się w pamięci przed cezurę własnych trzydziestu lat. W dodatku ich wypady w „czas przedkoryncki” okazują się wyłącznie wyrafinowaną grą wyobraźni, niekoniecznie zaś pamięci. To praca imaginacji, nawiasem mówiąc, przesądza o tym, by powieść Kuśniewicza zapisać po stronie tych, które realizują wyżej z reguły ceniony przez krytyka model literatury *in statu nascendi*. *W drodze do Koryntu* nie jest bowiem zapisem rezultatów pracy fantazji, a sondowaniem procesu jej funkcjonowania. Wspomniana nieprzekraczalna granica lat trzydziestu oznacza dla opowiadacza i jego partnera cezurę oddzielającą czas przed, będący czasem wartości, w którym chcieliby oni żyć, od czasu po – tego, który został pozbawiony wartości. Galicyjsko-ukraińskie dzieciństwo – świat pierwszy pisarza – jest w tym przypadku nie tyle tematyzowanym czasem historycznym, podlegającym analizie w planie problemowym, co źródłem „składni wyobraźni”, rezerwuarem archetypów, wartości i zasad imaginacyjnego przetwarzania tego, co w planie realnym i dla bohaterów współczesnym.

3.8 „[...] u mnie tekst, tak jak moja wyobraźnia bada [...]”³⁸⁴

Last but not least, rozwińmy nieco kwestię przywołaną na końcu powyższych roztrząsań dotyczących konsekwencji. Karol Maliszewski wyobraźnię – bo o tym będzie w niniejszym podrozdziale mowa – umieszcza pośród triady najwyższych wartości w systemie aksjologicznym Berezy (obok języka i prawdy) jako „najważniejszy motor kreatywności prozatorskiej”³⁸⁵. Jednak autor *Oniriady* nie uważał jej li tylko za podniecie dla formalnej wynalazczości, a wręcz za jedno z podstawowych narzędzi podmiotowej introspekcji oraz poznania świata³⁸⁶. Niejednokrotnie zastępowała ona pisarzom – tak cenioną skądinąd przez autora następujących słów – empirię: „Wiemy przecież, jak skromne bodźce empiryczne wyzwoliły wyobraźnię samego [Franza] Kafki.” [PP, s. 118], a zaznaczmy przy tym, iż autora *Procesu* Bereza stawiał częstokroć za wzór dla pisarzy polskich i podziwiał do tego stopnia, że nie odważył się przez całe życie napisać ani jednego tekstu o jego twórczości, w obawie, że nie sprostą jej genialności i niepowtarzalności [KHBM, s. 123]. Następującą uwagę opatrzył swoje omówienie

³⁸⁴ Jest to fragment odpowiedzi Berezy na pytanie, jak jego teksty krytycznoliterackie mają się do modelu krytyki akademickiej [zob. KHBM, s. 150].

³⁸⁵ K. Maliszewski, „*Każdy, kto odnajdzie swoją twarz prawdy...*”, dz. cyt., s. 322.

³⁸⁶ R. Sulima, *Krytyka heroiczna*, dz. cyt., s. 62.

prozy Bernarda Sztajnera: „Dominacja wyobraźni nad wszelkim doświadczeniem, a nawet sama możliwość takiej dominacji jest fenomenem, który przykuwa uwagę do [jego] powieści [...]” [PP, s. 112]. Esencja *Ulicy wilczej*³⁸⁷ Sztajnera sformułowana jest następująco: to powieść o ocaleniu przez wyobraźnię.

Wyobraźnia, nawet ta pozornie zagrażająca empirii – przeciwna jej, istotnie może być w aksjologii Berezy niewątpliwym atutem prozy. Relewantę tej cechy twórczości poświadcza również dość wysoka frekwencja tytułów tekstów, w których przywołana jest ta dyspozycja umysłu dosłownie (*Wyobraźnia*³⁸⁸, *Wyobraźnia triumfująca*³⁸⁹, *Żywioł wyobraźni*³⁹⁰, *Męczennik wyobraźni*³⁹¹, *Wyobraźnia stosowana*³⁹², *Sprawa wyobraźni*³⁹³), a także tych sugerujących jej istotny udział w kształtowaniu recenzowanego dzieła w sposób pośredni (*Czarodziejstwo*³⁹⁴, *Kreacyjność*³⁹⁵, *Kreacja lepszego świata*³⁹⁶, *Marzenia*³⁹⁷, *Fantastyka*³⁹⁸ czy *Baśń*³⁹⁹).

Niemniej, wbrew pozorom, nie należy rozpatrywać pary wartości, którą tworzą „empiryczność” oraz „wyobraźnia” jednoznacznie opozycyjnie. Ani pod względem walencji, ani – co ciekawsze – znaczenia. W tym pierwszym przypadku dość łatwo rzecz udowodnić, bowiem żaden wyrażony wprost ani zawarty implicytnie w sądach wartościujących aksjomat czy zasada wartości, nie każą krytykowi traktować jednej właściwości dodatnio, zaś drugiej ujemnie. Przykłady aprobatywnego stosunku Berezy do owoców pracy wyobraźni już w tym rozdziale wielokrotnie wskazywałem, warto jednak dla zrównoważenia umotywować wysoką pozycję empirii w jego hierarchii wartości. Rozpatrzmy choćby przypadek *Wieczorów pod lipą*⁴⁰⁰ Henryka Worcella, której realizm uważa Bereza za przeciwny twórczości kreacjonistów. Dziwić może

³⁸⁷ B. Sztajner, *Ulica wilcza*, Łódź 1963.

³⁸⁸ Tak brzmi tytuł zbioru recenzji utworów Tadeusza Nowaka, m.in. *Obcoplemiennej ballady*, *A jak królem, a jak katem będziesz*, *Takiego większego wesela*, a także szkicu pomieszczonego w *Pryncypiach* i, później, w *Alfabetyczności*.

³⁸⁹ Tak brzmi starsza wersja tytułu recenzji z poprzedniego przykładu.

³⁹⁰ Rec. *Postojów pamięci i Ptaków dla myśli* Urszuli Kozioł.

³⁹¹ Zbiór rec. utworów Stanisława Piętaka – *Plamy*, *Odmieńca*, trylogii *Młodość Jasia Kunefala*, *Białowiejskie noce* i *Ucieczka z miejsc ukochanych*, a także *Opowiadań wybranych*.

³⁹² Cykl recenzji prozy Józefa Ratajczaka: *Gniazdo w chmurze*, *Trawa*, *O świecie, o zmierzchu* oraz *Umrzeć i żyć dalej*.

³⁹³ Rec. *Rzeczy wyobraźni* Kazimierza Wyki.

³⁹⁴ Rec. *W krainie czarów* Alicji Lisieckiej.

³⁹⁵ Rec. *Sowizdrzała świętokrzyskiego*, *Sklepień niebieskich* i *Czarów miłosnych* Józefa Ozgi Michalskiego.

³⁹⁶ Pierwotna wersja tytułu z powyższego przykładu.

³⁹⁷ Rec. *Przejścia przez Morze Czerwone* Zofii Romanowiczowej.

³⁹⁸ Rec. *Cigi de Montbazon* Anatola Ulmana.

³⁹⁹ Tytuł przeglądowego szkicu krytycznoliterackiego o twórczości Teodora Parnickiego oraz rec. powieści *I u możliwych dziwny*.

⁴⁰⁰ H. Worcell, *Wieczory pod lipą*, Warszawa 1968.

zatem konstatacja, iż „jego [Worcella] najlepsze pisarskie rezultaty nie są wcale przeciwstawne temu, co osiągają pisarze spod znaku Kafki.” [ZN, s. 78]. Tego samego Kafki, któremu – przypomnijmy – niedostatek doświadczenia rekompensowała właśnie fantazja. Brzmi to paradoksalnie, ale w przewrotny sposób ujmuje również Bereza samą istotę wyobraźni Worcella, która „jest wyobraźnią absolutnego empiryka, pozbawionego całkowicie fantazji.” [ZN, s. 79]. Głównym kryterium oceny *Wieczorów pod lipą* jest zatem nie fantazja, jako „główny motor kreatywności pisarskiej”, a daleko istotniejsze walory takie jak omawiany wcześniej autentyzm oraz – wartość absolutyzowana przez Berezę – ekwiwalencja prozatorskich środków i celów poznawczych:

Brak fantazji bywa zwykle nieszczęściem artystów, dla Worcella jest błogosławieństwem. To, co nazwałem wieloznacznością naturalną zjawisk życia, może zostać przeniesione do literatury tylko pod warunkiem pełnego autentyzmu empirii. Wszelkie zmyślenie jest stronnicze, stronniczość likwiduje wieloznaczność, jeśli wieloznaczność nie jest świadomym celem stronniczego zmyślenia, co spełniać się może w pisarstwie zupełnie innego typu niż pisarstwo Worcella. Worcell niczego nie zmyśla, ponieważ jest pisarzem całkowicie pozbawionym zdolności zmyślenia. Gdyby próbował zmyślać, stałby się pisarzem okropnym. [ZN, s. 79]

Dochodzi tu do głosu ponownie bardzo istotna cecha nastawienia krytycznego Berezy, a mianowicie programowa nieprogramowość, aprioryczny aposterioryzm. Na czym ona polega, trafnie ujmuje Zbigniew Bieńkowski: „[Bereza] nie bronił swoich apriorycznych tez, swoich schematów. Odwrotnie, a więc idealnie, on i tezy, i schematy wyprowadzał z dzieła literackiego, którego rozwojowi towarzyszył, które badał i osądzał, na które się gniewał i nad którym płakał”⁴⁰¹.

Wracając jednak do kwestii przeciwstawienia doświadczenia i fantazji, jedno nie zyskuje przewagi nad drugim, bowiem w leksykonie krytyka własności te wzajemnie się wspierają. Empiria określa raczej sferę „danych wejściowych” pisarza. Wiąże się z percypowaniem „surowego” materiału, który można by nazwać sumą życiowych autopsji. Wyobraźnia zaś jest dla krytyka współczynnikiem artystycznego i conceptualnego przetworzenia oraz interpretacji owego empirycznego materiału. Stąd niedobór jednej wartości może być kompensowany obfitością drugiej, niemniej obie wcale nie muszą się wykluczać. Worcella brak fantazji objawia się niskim stopniem inwencyjności intelektualno-artystycznego przetworzenia bogatego skądinąd materiału empirycznego, ale i to nie jest koniecznie poczytane mu jako wada, bowiem jego

⁴⁰¹ Z. Bieńkowski, *Krytyka czystego serca*, dz. cyt., s. 106.

twórczości nie można odmówić atutów takich jak wspomniane: konsekwencja⁴⁰², autentyzm czy formalno-treściowa adekwacja⁴⁰³.

Nawet brak uznania (a nawet sprzeciw) Worcella wobec polszczyzny mówionej nie dyskredytuje jego zbioru opowiadań, ponieważ dopiero pisarze drugiej generacji nurtu chłopskiego sięgali chętniej i śmielej do rezerwuaru mowy żywej. Jediną mającą realne znaczenie wadą obniżającą ogólną ocenę wcześniejszego od *Wieczorów pod lipą* zbioru *Najtrudniejszy język świata*⁴⁰⁴, jest nadmiar kontroli w stosunku do własnego pisarstwa, której Worcell częstokroć nie potrafi przezwyciężyć. Ujawnia się ona na przykład w publicystycznym komentarzu do opowiadania *Dwie bardzo stare panie*, które stanowi emblemat założonej z góry przez Worcella tezy. Każe to usytuować utwór pośród przedstawicieli modelu literatury deklaracji. Jednak ilekroć „w walce ze spontanicznością pisarską osiąga [on] wynik remisowy i nie udaje mu się swojego pisarstwa tak sobie podporządkować, jak by tego pragnął” [ZN, s. 78], twórczy rezultat okazuje się pomyślny, bowiem, jak można się domyślić, bliżej mu do modelu literatury poznania *in statu nascendi*.

Jak powiedziałem wcześniej, w koncepcji autora *Związków naturalnych* świat pierwszy oraz związany z tą przestrzenią pierwszy język są przyrodzone pisarzowi i determinują (a przynajmniej powinny determinować) kształt i problematykę jego twórczości. Stanowią również istotne składniki konstytuujące jego wyobrażnię rozumianą jako sposób selekcji i artystycznego przetworzenia danych empirycznych. Wszystkie te elementy teoretycznie nie są ze sobą tożsame, można je bowiem rozpatrywać we względnej izolacji, w praktyce jednak w dobrej (zdaniem Berezy) literaturze występują w ścisłym powiązaniu. Taka synergia wartości również może być rozpatrywana jako kryterium (względnie zestaw kryteriów oceny). Ma to miejsce na przykład w recenzjach prozy Tadeusza Nowaka. Bereza bierze pod uwagę od razu pięć utworów z okresu czterech lat 1965-1968, są to kolejno: *Przebudzenia*⁴⁰⁵, *Obcoplemienna ballada*⁴⁰⁶, *W puchu alleluja*⁴⁰⁷, *Takie większe wesele*⁴⁰⁸ oraz *A jak królem, a jak katem*

⁴⁰² „To, co Worcell robi w akcie pisania – notuje Bereza – to czynność porządkowania empirycznego ładunku wyobraźni według rygorów kompozycyjnych gatunku literackiego i według rygorów poprawnego literackiego języka. I jednych i drugich rygorów przestrzega z gorliwością, jakiej w dzisiejszej literaturze trudno uświadczyc.” [ZN, s. 79].

⁴⁰³ „Ten stosunek [Worcella do kanonów literackich] ma swoje usprawiedliwienie i ma swój wdzięk” [ZN, s. 79].

⁴⁰⁴ H. Worcell, *Najtrudniejszy język świata*, Katowice 1965.

⁴⁰⁵ T. Nowak, *Przebudzenia*, Kraków 1962.

⁴⁰⁶ Tenże, *Obcoplemienna ballada*, Warszawa 1963.

⁴⁰⁷ Tenże, *W puchu alleluja*, Warszawa 1965.

⁴⁰⁸ Tenże, *Takie większe wesele*, Kraków 1966.

będziesz⁴⁰⁹. Rozpatruje je oczywiście we wzajemnym powiązaniu, w myśl opisanego przeze mnie w poprzednim rozdziale postulatu zakładającego, iż pojedyncze dzieło stanowi zaledwie ogniwo *continuum* twórczego. *Nota bene* nawet w omawianym tu tekście krytyk powołuje się wprost na tę zasadę:

Ktoś, kto nie śledzi całej twórczości danego pisarza i trafia na książki przypadkowo (u nas dotyczy to nie tylko tak zwanych zwykłych czytelników, lecz także t a k z w a n y c h krytyków), jest w zetknięciu z jakimś jednym utworem Nowaka niezasłużenie wynagrodzony szansą przeżycia zaskoczenia estetycznego całą osobliwą urodą tej prozy. [ZN, s. 131, wyróżnienie – TP]

Komentatorzy sięgający po losowy fragment twórczości Nowaka są zatem godni co najwyżej miana „tak zwanych krytyków”. Wnikliwsi, konsekwentniejsi jej obserwatorzy skonstatują zaś, że „[k]ażdy nowy prozatorski utwór Nowaka [...] jest taki sam jak pozostałe [...]” [ZN, s. 131], ale żadna to wada. Wprost przeciwnie – konsekwencja autora *Przebudzeń* stanowi przecież zadośćuczynienie jednego z naczelných kryteriów w katalogu wartości Berezy. Wróćmy jednak po tym przydługim, ale koniecznym wstępie do rzeczy istotniejszej – wspomnianej synergii świata i języka pierwszego oraz wyobraźni. Wstęp był konieczny z tego względu, iż to właśnie konsekwencja twórcza Nowaka okazuje się czynnikiem spajającym owe wymiary w jedną rzeczywistość:

Główne odkrycie zostało dokonane w *Przebudzeniach* i pośrednio każdy nowy utwór Nowaka potęguje znaczenie tego pierwszego utworu. W *Przebudzeniach* opowiedział Nowak swój własny świat wyobraźni poetyckiej chłopskiego dziecka. W *Obcoplemiennej balladzie* podporządkował swojej wyobraźni doświadczenie życiowe swego ojca, a więc dokonał ekspansji na teren innego doświadczenia historycznego. W opowiadaniach *W puchu alleluja* dalsza ekspansja zewnętrzna w sferze czasu historycznego idzie w parze z ekspansją, przekształcającą wewnętrzną strukturę tworzonego przez wyobraźnię świata. [ZN, s. 131].

Za owym splotem wartości, któremu pomaga rozwijać się twórcza konsekwencja stoi niezwykle żywotna dla Berezy idea wierności i odpowiedzialności podmiotu w stosunku do samego siebie⁴¹⁰ i wszystkich czynników, które go ukształtowały, bowiem tylko

⁴⁰⁹ Tenże, *A jak królem, a jak katem będziesz*, Warszawa 1968.

⁴¹⁰ Jak pisze Piotr Kowalski „Dla Berezy »integralność osobowości« twórcy, której najwyższym wyrazem może być literackie dzieło, jest kategorią rudymenarną.” P. Kowalski, *Henryk Berezka: Program rewolucji artystycznej*, dz. cyt., s. 91.

Zgodnie z zasadą *practice what you preach*, postulatem tym objął Berezka również siebie jako krytyka. Karol Maliszewski zauważa, iż „Berezka nie czuje się przegrany, gdyż nigdy nie ustąpił, nie zrezygnował z konsekwentnego promowania cenionej przez siebie literatury. To instytucje i formy życia literackiego przegrały, bo nie potrafiły sprostać wymaganiom ambitnej – jego zdaniem – literatury [...]”. K. Maliszewski, *Od krytyka przegranego do patrona młodych. Henryk Berezka jako krytyk po 1989 roku*, „Twórczość” 2017, nr 10, s. 70.

wierności tej dochowując, być może będzie mu dane „odnaleźć swoją twarz prawdy” i objawić ją Innemu.

Jednym z pisarzy, którzy z wyobraźni zrobili w swej twórczości maksymalny użytek, był dla Berezy niewątpliwie Marek Słyk. Jego *W barszczu przygód*⁴¹¹ stanowi nie tylko imponujący zapis przetworzonej i zinterpretowanej przez wytężoną pracę fantazji rzeczywistości doświadczanej przez podmiot, ale zarazem tej rzeczywistości koncentrat. W jego przypadku wyobraźnia posłużyła nie tylko do „bezbłędnego” wywiązania się ze swojej „roboty pisarskiej” [TU, s. 397], ale była również niezbędna do wydobywania z owej empirycznie doświadczanej rzeczywistości „przygodowej” esencji, o którą jej twórcy od początku chodziło. Słyk osiągnął tym samym aksjologiczny Święty Graal Berezy, wypreparował z dostępnego jego poznaniu świata prawdę języka:

[...] świat, o którym [narrator] opowiada, jest bogatszy w przygody niż świat rzeczywisty, świat rzeczywisty wyjęło się tu z bezprzygodowości, jak wypraną koszulę wyżyma się z wody, bezprzygodową czasoprzestrzeń oddzielono tu od czasoprzestrzeni przygód, zostawiono tylko tę ostatnią, spreparowano jej koncentrat, wypreparowano jej tworzywo – wewnętrzny język wyobraźni i myśli, i zewnętrzny język mowy i pisma [...] [TU, s. 396, wyróżnienie – TP].

Jak można zauważyć, wyobraźnia pisarska bez wątpienia była dla Berezy jedną z kluczowych wartości, choć analiza tego, w jakich kontekstach przywoływana była ona w jego recenzjach składa się na nader polisemiczny obraz owego leksemu w idiolekcie krytyka. Co zaskakujące, wyobraźni wcale nie utożsamia autor *Sztuki czytania* jednoznacznie z fantazją czy też bezinteresownym zmyśleniem. Jest raczej tym, co wprowadza twórczy ład do egzystencjalnej entropii. Dostrzec można bowiem bliski związek wyobraźni z twórczą konsekwencją, wiernością samemu sobie czy uspoijniającą podmiotowość i nadającą sens życiu obróbką chaotycznych danych empirycznych, tak aby można było wydestylować z nich prawdę. To właściwość dzięki której informacja ma szansę zamienić się w narrację⁴¹². Konsekwencja jest z kolei

⁴¹¹ M. Słyk, *W barszczu przygód*, oprac. graf. F. Maśluszczak, Warszawa 1980.

⁴¹² Te dwa porządki wyraźnie oddziela w swoich pismach Byung-Chul Han, narrację waloryzując dodatnio, zaś informację – negatywnie: „Opowieść i informacja stanowią dwie siły o przeciwnych wektorach. Informacja zaostrza doświadczenie przygodności, podczas gdy opowiadanie je redukuje, przemieniając przypadek w konieczność. Informacji brakuje stałości bycia. [...] Bycie i informacja wykluczają się wzajemnie. Społeczeństwo informacyjne przepełnione jest niedoborem bycia, zapomnieniem bycia. Informacja dodaje i gromadzi. Nie transportuje żadnego sensu, podczas gdy opowieść jest sensotwórcza. Sens [*Sinn*] oznaczał pierwotnie kierunek. Mimo dostępu do informacji nie wiemy, w jakim kierunku iść. Na domiar złego informacja parceluje czas na momenty dziejące się zawsze tu i teraz. Natomiast opowieść stwarza czasowe kontinuum, to jest historię.”, B.Ch. Han, *Kryzys narracji*, [w:] tegoż, *Kryzys narracji i inne eseje*, przeł. R. Pokrywka, Warszawa 2024, s. 137-138, wyróżnienie autora.

czynnikiem, który pozwala rozwinąć się twórczej wyobraźni. To dzięki konsekwencji wyobraźnia powoli, wraz z poszerzaniem się dorobku artystycznego pisarza, anektuje i oswaja kolejne obszary podmiotowego doświadczenia, które sublimują w kontinuum twórcze – opowieść emanującą sensem i prawdziwie podmiotowym piętnem. Tak pojmowana wyobraźnia okazuje się poręcznym narzędziem samopoznania, ale i autoekspresji – tego, co w literaturze było dla Berezy najważniejsze.

Rozdział 4

Wszereż sieci odniesień i wzdłuż linii ewolucji

4.1 Dopowiedzenie (pierwsze i ostatnie)⁴¹³

Nie sposób rekonstruować systemu wartości i modelu krytyki w „warunkach laboratoryjnych”, a więc w oderwaniu od konkretnych tekstów i sformułowań podmiotu sądzącego wyrażanych w takim, a nie innym punkcie czasu. Wartości, zdaniem Norberta Mecklenburga, „materializują się” bowiem w językowo i instytucjonalnie określonych przekazach. Jako takie zaś funkcjonują one w kontekście kompleksowej komunikacji literackiej⁴¹⁴. Zatem za każdym razem, kiedy myślimy o wartościach, podstawą naszych dociekań musimy uczynić określone wypowiedzi wartościujące, w których podmiot przypisuje przedmiotowi (przedmiotom) jego zainteresowania cechy o pozytywnym, negatywnym bądź obojętnym ładunku afektywnym⁴¹⁵. Analiza wartości spleta się zatem nierozzerwalnie z analizą budowy wypowiedzi o tychże wartościach.

Z tego względu znaczna część najistotniejszych elementów konstrukcyjnych typowej struktury Berezowskiej recenzji była już omawiana w niniejszej rozprawie. Mam tutaj na myśli po pierwsze „esencję” utworu wraz z *modus operandi* pisarza. Oba te elementy we wzajemnym powiązaniu są zarówno jednym z kluczowych kryteriów oceny

⁴¹³ Tytuł podrozdziału jest nawiązaniem do cyklu szkiców inicjujących *Bieg rzeczy* Berezy, zawartych w części *Dopowiedzenia*. Chodzi zwłaszcza o tryptyk *Dopowiedzenie*, *Powtórzenie*, *Dopowiedzenie drugie*.

⁴¹⁴ N. Mecklenburg, *Wartościowanie i krytyka jako praktyczne zadania nauki o literaturze*, dz. cyt. s. 359.

⁴¹⁵ J. Puzyńska, *Problematyka aksjologiczna w językoznawstwie...*, dz. cyt. s. 68.

utworu (adekwacja treści i formy, „zadania pisarskiego” i narzędzi literackich), jak i ujawniają dominantę krytycznoliterackiej strategii Berezy. Strategia ta opiera się w pierwszym rzędzie na postulatcie poznania i zrozumienia Innego⁴¹⁶, który urzeczywistnia się za sprawą kontaktu z upodmiotowionym (wtórnie) i zobiektywizowanym tekstem jego autorstwa⁴¹⁷, a dopiero później na praktyce oceniania, która okazuje się jakby efektem ubocznym całej procedury. Zatem w jednej wydzielonej właściwości recenzji spotykają się problemy trzech rozdziałów niniejszej rozprawy: dotyczącego wartości metakrytycznych, wartości *stricte* krytycznoliterackich oraz kwestii budowy recenzji jako wypowiedzenia aksjonormatywnego.

Po drugie – wątek tytułatury, który poruszany był w podrozdziale 3.3. Założywszy że tytuł stanowi integralną część tekstu, analizowałem pod względem językowym oraz frekwencyjnym nazwy recenzji w poszukiwaniu kategorii występujących najczęściej. Wyniki dały wgląd w to, co stanowi przejaw żywego zainteresowania krytyką, czyli – najkrócej mówiąc – w specyficzne możliwości poznawcze literatury. Jest to kolejny przykład dowodzący tezy, że „co?” w krytyce nierozzerwalnie splata się z „jak?”, ponieważ dogodnym punktem wyjścia dla poszukiwań centrum systemu wartości okazuje się badanie jednego ze stałych i konsekwentnie stosowanych zabiegów formalnych – praktyki nadawania recenzjom esencjonalnych, jednowyrazowych tytułów poczynawszy od *Takiego układu*.

Trzecim nieodzownym komponentem szkiców Berezy były odniesienia do poprzednich utworów rozpatrywanego w danej recenzji pisarza. Również ten aspekt splata się ściśle z aż czterema problematyzowanymi w kolejnych rozdziałach niniejszej rozprawy zagadnieniami. Wszak stanowi 1) przykład stosowania pryncypium mówiącego, iż pojedynczy tekst czy zbiór utworów jest jedynie ogniwnem całego *continuum* twórczego i jako taki powinien być rozpatrywany przez rzetelnego krytyka⁴¹⁸; 2) jest probierzem konsekwencji twórczej pisarza⁴¹⁹; w związku z tym odniesienia do wcześniejszych utworów zyskują miano 3) konwencjonalizującej się z czasem cechy

⁴¹⁶ Andrzej Skrendo notuje: „Tytuły, które wybrał Bereza dla dwóch pierwszych książek [*Sztuka czytania* i *Doświadczenia z lektur prozy obcej* – dop. TP], nie są przypadkowe. Są one znakiem przynależności Berezy do tej wersji krytyki literackiej, która samą siebie rozumie jako odmianę praktyki czytelniczej. Dzieło literackie pojmuję się tu jako znak autora skierowany do krytyka, którego zadaniem jest odczytanie intencji, odczuć, emocji i przeżyć, jakie były dane autorowi podczas tworzenia. Zrozumienie to jest najczęściej niedostępne samemu twórcy, co w konsekwencji nadaje wysoką rangę działaniom krytyka.”, A. Skrendo, *Genologia Henryka Berezy (kilka wstępnych ustaleń)*, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 17.

⁴¹⁷ Zob. podrozdział 2.2.

⁴¹⁸ Zob. podrozdział 2.4.

⁴¹⁹ Zob. podrozdział 3.7.

konstrukcyjnej recenzji krytyka, który 4) chce „trzymać rękę na pulsie” twórczości pisarza, towarzyszyć mu w artystycznym rozwoju.

W poprzednich rozdziałach stawiałem pytania o to, jak Bereza wyobrażał sobie wartościową krytykę, a także, w oparciu o jakie – implicytne lub eksplicytne – zasady wartości formułował sądy krytyczne. W tej części pracy skupię się na zagadnieniach związanych ze sposobami artykułowania owych przekonań. Uwagę zogniskuję na krytycznoliterackiej praktyce, poszerzając refleksję o dwa istotne wymiary. Interesował mnie będzie z jednej strony komparatywny i relacyjny aspekt formułowania sądów wartościujących przez Berezę, bowiem ocena danego utworu wyłącznie w odniesieniu do innych dzieł tego samego autora nie wyczerpuje owego zagadnienia. Z drugiej strony przyjrę się również kwestiom stylu wypowiedzi, kompozycji recenzji i strategii lekturowych w ujęciu diachronicznym, ponieważ dorobek krytycznoliteracki Berezy bynajmniej nie jest zjawiskiem statycznym i jednorodnym w wymiarze czasowym.

4.2 Sieci referencji⁴²⁰. Porównawcze uniwersum lektur Berezy

Uzupełnienia wymagałby ów często niezbędny dla rzetelnej oceny danego tekstu kompleks dzieł pisarza, o którym była mowa w podrozdziale 2.4. Kontekst ten należałoby rozszerzyć o jeszcze inny rodzaj nawiązań, które w recenzjach Berezy spełniają rozmaite istotne funkcje. Zjawisko, któremu przyjrę się w tym rozdziale jest charakterystyczne dla autora *Sztuki czytania* i znamionuje jego teksty począwszy od książkowego debiutu. Jak przypomina cytowany już tutaj Andrzej Skrendo:

Uderzające wydaje się, że niemal w tym samym czasie (rok później) [co *Sztuka czytania* – dop. TP] Bereza publikuje *Doświadczenia z lektur prozy obcej* (1967). O tym podwójnym goście warto pamiętać. Swe poglądy na to, co jest ważne i cenne w literaturze polskiej; opinie na temat tego, co naprawdę się w niej dzieje; ustalone hierarchie – Bereza odnosił do historii prozy całego dwudziestego wieku w Europie (i nie tylko). Ten wątek w niekiedy bardzo gorących dyskusjach wokół programu Berezy (podgrzewanych zresztą przez niego samego) bywał na ogół pomijany – ze szkodą dla przedstawianych przez niego uzasadnień.⁴²¹

⁴²⁰ W rozumieniu: „odesłanie w tekście do jakiejś publikacji lub innego źródła informacji”, zob. *Referencja*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/70245/referencja/5199479/odeslanie> [dostęp: 05.12.2024 r.].

⁴²¹ A. Skrendo, *Wprowadzenie*, [w:] H. Bereza, *Wypiski ostatnie I. 2004-2012*, red. P. Orzeł, Warszawa 2020, s. 20-21.

Warto pochylić się nad tą materią nie tyle ze względu na samą bibliografię recenzji i szkiców Berezy o literaturze światowej⁴²², co raczej z uwagi na zaplecze, jakie owo doświadczenie z czytania autorów zagranicznych przyniosło recenzentowi polskiej literatury najnowszej, bowiem „o znaczeniu [jego] spojrzenia świadczy również widzenie równoległe, umieszczanie spraw literatury polskiej w szerszym europejskim i światowym kontekście.”⁴²³ – pisał Karol Maliszewski.

Potrzebę zastosowania takiej poszerzonej perspektywy przez krytyka można upatrywać, jak Adam Komorowski, nieco przewrotnie, w przeświadczeniu Berezy o niedojrzałości polskiej literatury, które miał odziedziczyć po Stanisławie Brzozowskim⁴²⁴. Sposobem na wywyższenie rodzimej literatury z tej podległej i peryferyjnej pozycji były powszechne „przymiarki” krytyczne. Brzozowski na przykład za wzór godny naśladowania stawiał pisarzy angielskich⁴²⁵. Bereza – przeciwnie, mimo iż dużo czytał i pisał o autorach austriackich (takich jak Albert Paris Gütersloh, Herman Broch, Herbert Rosendorfer, Robert Musil, Thomas Bernhard), amerykańskich (przede wszystkim William Faulkner), francuskich (Albert Camus, Jean-Paul Sartre), iberoamerykańskich (Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Gómez, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez) a także cenił ich wysoko, to wręcz zabraniał naśladowania ich polskim artystom, wspierając emancypację rodzimej literatury, która miała podążać właściwymi sobie tylko ścieżkami. Niemniej kontekst, jaki nas tu będzie interesował nie dotyczy tylko literatury obcej. Wszak Bereza porównywał recenzowane utwory także w obrębie współczesnego, jak i dawniejszego pisarstwa polskiego. Choć podkreślić trzeba, że do tradycji odwoływał się w nader

⁴²² Na którą składają się dwa tomy – wspomniane przez Skrendę *Doświadczenia z lektur prozy obcej* oraz *Proza z importu* (1979). Krytyk dysponował jednak obszerniejszymi materiałami. Do tematu prozy zagranicznej pragnął powrócić w ramach nigdy nie wydanej drugiej części *Sposobu myślenia*, która miała traktować o prozie obcej, ale maszynopis książki ostatecznie przepadł. Na jej długi i bezowocny proces wydawniczy skarżył się Dariuszowi Bitnerowi w *Epistołach*: „Nie upominam się o leżący od lat drugi tom *Sposobu myślenia*, nie wspominam o zatrzymanych po trzeciej korekcie *Obrotach*.”. Z tym że te *Obroty* wreszcie się ukazały, ale po pięciu latach od wysłania cytowanego listu. Zob. H. Bereza, *Eschatologia*, [w:] tenże, *Epistoły*, Szczecin 1998, s. 19.

⁴²³ K. Maliszewski, *Od krytyka przegranego do patrona młodych. Henryk Bereza jako krytyk po 1989 roku*, dz. cyt., s. 78.

⁴²⁴ A. Komorowski, *Koniuszy koni trojańskich*, „Twórczość” 2018, nr 11, s. 117.

⁴²⁵ Tamże.

ograniczonym zakresie⁴²⁶. Z drugiej strony również w przypadku omawiania tekstów autorów zagranicznych sięgał po porównania⁴²⁷.

Dlaczego jednak sprawa referencji powinna nas w ogóle zajmować i jaki ma ona związek z aksjologią krytycznoliteracką? Zanim przejdę do mikroanaliz wybranych przypadków praktyki odwoływania się Berezy do innych tekstów w obrębie recenzji, winny jestem słowo wyjaśnienia. Porównywanie stanowi jedną z praktycznych podstaw wartościowania, które zawsze pozostaje aktem relatywnym i subiektywnym. Względny, bowiem wartość utworu ustala się w odniesieniu do wartości innych dzieł uznanych z jakichś powodów za cenne, zaś subiektywnym, ponieważ autorem sądów wartościujących jest zawsze konkretny podmiot wyposażony w pierwszym rzędzie w doświadczenia czytelnicze i egzystencjalne, a poza tym mający swoje przekonania, a także prezentujący określone postawy, choć w tym przypadku skupimy się oczywiście na pierwszym aspekcie – czytelniczej ekspertyzie. Już choćby z tych względów odpowiedź na pytanie, w jaki sposób krytyk porównywał ze sobą pisarzy i ich teksty wydaje się potrzebna do lepszego zrozumienia jego „władzy sądenia”, jednak nie wyczerpuje ona wszystkich zastosowań tejże praktyki. Funkcje te wydobywał będę stopniowo rozpatrując kolejne przykłady.

Najpierw nieco teorii sformułowanej przez Berezę ponownie jakby *ad hoc* i ułożonej na marginesie recenzji, ale dającej się aplikować w sposób ogólny i to zarówno retrospektywnie, jak i prospektywnie, także do oceny innych utworów. Chodzi o tekst zatytułowany *Pobratymstwa*, który odnaleźć można w *Prozie z importu*. W recenzji tej zostaje polskiemu czytelnikowi przybliżony wybór opowiadań Johanna

⁴²⁶ Jako że był on krytykiem sekundującym awangardzie i rewolucji, niechętnie odwoływał się do historii literatury polskiej, zwłaszcza, że – jak dowodzi Zygmunt Ziątek – „zakwestionował sam model literatury realistycznej oraz cały repertuar pojęciowy z nim związany, odsyłając jedno i drugie na właściwe, jego zdaniem, dla nich miejsce, tzn. do drugiej połowy XIX wieku. Argumentację przeciwko aktualizowaniu, kontynuowaniu, naśladowaniu, realistycznej tradycji prozatorskiej Bereza będzie wzbogacał i modyfikował we wszystkich swoich kolejnych kampaniach. Tym jednakże, co legło u podstaw owej argumentacji, i co nigdzie chyba jasno nie zostało powiedziane, wydaje się podejrzenie, że tradycja ta – przynajmniej w swojej polskiej wersji – nie jest tradycją pełnowartościowej literatury i że dlatego właśnie dała się zamienić w narzędzie propagandy oraz użyć przeciwko czytelnikowi – w celu nawrócenia go na nową ideologiczną wiarę: narzucenia mu, co ma robić i jak ma myśleć.” Z. Ziątek, *Misja odnowienia polskiej prozy (O krytyce Henryka Berezy)*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, s. 293. Ziątek trafnie ułożył negatywny probierz aksjologii Berezy w dziewiętnastowiecznej tradycji, niemniej stwierdzenie, iż „nigdzie jasno nie zostało to powiedziane”, świadczy o pewnym przeoczeniu. Zob. choćby szkice H. Bereza, *Nurt chłopski w prozie* oraz *Szansa prozy* [ZN] oraz *Niedyskursywność* [P].

⁴²⁷ Na przykład „Mikropowieść [Adolfo Bioy Casaresa – dop. TP] *Plan Ucieczki* (1945) odwołuje się w niej nie do intelektualno-filozoficznych diagnoz i konceptów Borgesa i jest jednocześnie utworem pisarsko od Borgesa całkowicie niezależnym.” [PzI, s. 329].

Urzidila *Die Rippe der Grossmutter*⁴²⁸. Ów czesko-austriacki pisarz mógł być znany w Polsce wcześniej za sprawą powieści *Wielkie Alleluja*⁴²⁹ oraz późniejszego wyboru opowiadań *Miedzioryt ze słoniem*⁴³⁰. Pierwsze przyrównanie prozy Urzidila do pisarstwa innych Austriaków ma charakter na poły hierarchizujący, a na poły deskrypcyjny:

We współczesnej literaturze austriackiej – pisze Bereza – (do niej ta twórczość przynależy) zajmuje Urzidil miejsce bardzo ważne, chociaż w relacji do takich wielkości tej literatury jak Kafka, Broch, Musil, Gütersloh, Doderer musi to być miejsce stosunkowo skromne. Z jednym z tych wielkich – z Kafką – łączy Urzidila powiązania szczególnie istotne i nad charakterem tych powiązań warto się zastanowić [PzI, s. 45-46].

Inicjalne zdanie powyższego wyimka wyznacza autorowi *Die Rippe der Grossmutter* zaszczytne miejsce wśród wysoko cenionych przez krytyka „rywali”, jednak o wszystkich z nich wypowiadał się afirmatywnie w odnośnych tekstach im poświęconych⁴³¹. Warto zaznaczyć, że był także zaangażowany w polskie wydanie *Słońca i księżycy* Gütersloha, na którym bardzo mu zależało. Redagował przekład Eddy Werfel, a także opatrzył całość posłowiem⁴³². O Kafce Bereza nie pisał, ale przypomnijmy, że owo niepisanie było paradoksalnie wyrazem najwyższego, wręcz wytrącającego pióro z ręki uznania. Co prawda Urzidil nie może konkurować z przytaczanymi tuzami w bezpośrednim starciu, ale samo wymienienie jego nazwiska w takim towarzystwie zarysowuje w pewien sposób horyzont aksjologiczny, nobilitując jego twórczość. Ważniejszy wątek wprowadza jednak porównanie do Kafki, bowiem poza oczywistym wartościowaniem *in plus*, stanowi pretekst do porównań uwzględniających esencje, a nawet pomaga w wydobyciu jej z prozy Urzidila⁴³³.

Można odnieść wrażenie, że problematyzowanie dialektyki własne – cudze oraz jej konsekwencji aksjologicznych stanowi główny i najobszerniejszy wątek tego tekstu. Bereza chce bowiem obronić nieco paradoksalną tezę głoszącą, iż autor *Żebra babki* (tak

⁴²⁸ Tekst nie został przetłumaczony na język polski.

⁴²⁹ J. Urzidil, *Wielkie Alleluja*, przeł. W. Kragen, Kraków 1968.

⁴³⁰ Tenże, *Miedzioryt ze słoniem*, wybrała i przeł. M. Gero, Warszawa 1972.

⁴³¹ Zob. rec. *Niewinnych. Powieści w jedenastu odcinkach* oraz *Śmierci Wergilego* Hermana Brocha – H. Bereza, *Herman Broch* [DzLPO]; rec. *Niepokojów wychowanka Törlessa* Roberta Musila – H. Bereza, *Przedziwna powieść*, [w:] tegoż, *Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Warszawa 1967; rec. *Kaina i Aba. Legendy, Słońca i księżycy* oraz wybranych opowiadań Alberta Parisa Gütersloha – H. Bereza, *Sztuka wieloznaczności*, [w:] tenże, *Proza z importu*, Warszawa 1979 oraz rec. *Każdy może być mordercą, Die Strudlhofstiege*, a także *Demonów* Heimito von Doderera – H. Bereza, *Zaufanie do powieści*, [w:] tegoż, *Proza z importu*, Warszawa 1979.

⁴³² A.P. Gütersloh, *Słońce i księżyc. Powieść historyczna z teraźniejszości*, przeł. E. Werfel, posł. H. Bereza, wyd. 2, przejrane, Warszawa 1998.

⁴³³ Brzmi ona: „Prawda egzystencjalna o winie, o lęku, o tajemnicy, o grozie, o cudowności ma u niego [Urzidila] walor prawdy świętej, objawiającej się na jedną chwilę, po której trzeba – przynajmniej duchowo – umrzeć, żeby móc znawychwstać do życia zwykłego, gdy prawdę o nim można zaledwie przeczuwać, jeśli nie straciło się daru przeczuwania.” [PzI, s. 49].

brzmiałoby dosłowne tłumaczenie tytułu powieści Urzidila) zapożycza się artystycznie u Kafki, jednocześnie nie rezygnując z własnego doświadczenia „czeskiej plebejskości” [PzI, s. 48]. Nie przejmując prawdy egzystencjalnej od Kafki w punkcie wyjścia swoich wysiłków pisarskich, a wręcz przeciwnie – jest ona „ostateczną nadbudową tysiącznych niekonsekwencji realnego życia, pośród których człowiek lawiruje mniej więcej tak samo, jak lawirował wojak Szwejk” [PzI, s. 49], czym *nota bene* rozszerza Bereza kontekst porównawczy o kolejnego autora – Jaroslava Haška. Mówiąc najkrócej Urzidil dochodzi do kafkowskich konkluzji, ale swoimi ścieżkami. Werdykt wieńczący recenzję jest aprobatywny, chociaż Bereza daleki jest od ogłaszania formalnej rewolucji czy treściowej rewelacji: „Niebu płomienia Urzidil nie wykrada, ale z kamienia i drewna potrafi go sam wykrzesać. Zasługuje on na utrwalenie i rozszerzenie zawartej z nim znajomości” [PzI, s. 51].

Warto wobec tego zapytać, jak umocowany jest powyższy pomyślny wyrok. Czy mimo niespełnienia jednego z arcykryteriów, czyli pryncypium „samoswojności”, intelektualnej i artystycznej suwerenności, pisarz może wciąż słusznie liczyć na uwagę? Czy może powyższa ocena jest zupełnie arbitralna, zależna od kaprysu, a może wręcz losowa?

Jak to zazwyczaj bywa w przypadku pozytywnych, jak i negatywnych sądów wartościujących formułowanych przez Berezę, krytyk powoływał się albo na 1) zasady wartości eksplicitnie wyartykułowane we wcześniejszych tekstach (czy to w szkicach, czy w recenzjach), albo 2) kryteria domyślne, aczkolwiek obowiązujące właściwie z taką samą mocą w obrębie całości praktyki krytycznoliterackiej albo, jak zauważył cytowany wcześniej Zbigniew Bieńkowski 3) „[...] tezy i schematy wyprowadzał z dzieła literackiego, którego rozwojowi towarzyszył, które badał i osądzał [...]”⁴³⁴ na poczekaniu, by uzasadnić dany werdykt.

W rozpatrywanym tu przypadku mamy do czynienia z tym trzecim wariantem. W *Pobratymstwach* – by trzymać się prawniczej metaforyki – zostaje ustanowiony precedens, który wyznacza pewne ramy dla aksjonormatywnego postępowania na przyszłość, ale i motywuje część sądów wcześniejszych, ponieważ w krytyce Berezy prawo zdaje się działać także wstecz.

Tym razem zasada wartości sformułowana jest w taki sposób, iż przewiduje możliwość stopniowania pod względem jakościowym. Pisarzy szereguje się tu

⁴³⁴ Z. Bieńkowski, *Krytyka czystego serca*, dz. cyt., s. 106.

wedle kryterium zależności porównywanego autora od przyjętego wzorca. Jak nietrudno się domyślić, najmniej ceni się autorów najbardziej zależnych. Autor *Sztuki czytania* wyodrębnia co prawda trzy rodzaje pisarzy odwołujących się konkretnie do Kafki, ale ową systematyzację daje się stosować uniwersalnie. Pierwszą grupę tworzą naśladowcy, którzy są najmniej godni czytelniczej uwagi. Imitacja znamionuje raczej debiutantów, których „pisarstwo Kafki pobudziło wyobraźnię” [PzI, s. 46] i którzy dają temu twórczy wyraz. Drugi, nieco cenniejszy rodzaj pisarzy zależnych od autora *Procesu* tworzą „beletrystyczni popularyzatorzy Kafki” [PzI, s. 46] – ci uprzystępniają zdobyte egzystencjalnego poznania i formalnych rozwiązań mistrza, tworząc odpowiednik jego prozy przeznaczony dla mniej wytrawnego czytelnika. Trzecim, najbardziej wartościowym typem są „duchowi krewniacy Kafki” [PzI, s. 46], których Bereza nazywa wymiennie jego kontynuatorami lub pobratymcami.

Taki, a nie inny tytuł recenzji (*Pobratymstwa*) należałoby zapewne rozpatrywać jako gest zaszerzegowania Urzidila do tej ostatniej, najwartościowszej kategorii, wszak nazwy, którymi opatrzone były szkice Berezy najczęściej odsyłały do najistotniejszych cech i wartości recenzowanych książek. Analizowany tutaj tekst każe ulokować tam austriackiego pisarza nawet wbrew dosłownym zastrzeżeniom krytyka, iż „Johannes Urzidil jest pisarzem skromniejszej rangi i nade wszystko całkiem innego typu [niż opisane wcześniej trzy]”, ponieważ zwyczajnie nie pasuje do dwóch pozostałych kategorii. Z jednej strony sława i twórczość Kafki niewątpliwie fascynowała Urzidila, czego dowodem ma być opowiadanie *Ucieczka Kafki*, z drugiej – jak zauważa sam krytyk – „nie wyniknęły z tego próby naśladownictwa” [PzI, s. 48]. Ponadto dalej natrafiamy na konstatację, że „w demonstracji ukrytej (lub wręcz metafizycznej) logiki istnienia osiąga [Urzidil] najefektywniejsze rezultaty pisarskie i one sprawiają, że jego autonomii pisarskiej nie trzeba kwestionować” [PzI, s. 50]. Skoro Urzidil nie imituje (typ pierwszy), nie uprzystępnia (typ drugi), a wręcz „intelektualnie gwałci” Kafkę [PzI, s. 47], w dodatku zachowuje przy tym swoją kulturalną odrębność, będąc pisarzem bardziej czeskim i plebejskim niżli austriackim, wypada uznać go „jedynie” za „duchowego krewniaka” Kafki. Biorę owo „jedynie” w cudzysłów, ponieważ mimo iż wskazuje ono na relatywnie niski stopień zależności pomiędzy jednym autorem a drugim, to jednocześnie, wbrew potocznej językowej logice, znamionuje w tym przypadku zjawisko o wyższej wartości, a to sugerowałoby raczej, jak wiadomo, użycie „aż”.

Intuicja językowa obnaża tu skądinąd pewną sprzeczną właściwość porównawczych miar Berezy, której krytyk był w pełni świadomy. Paradoksalność ta niejednokrotnie zmuszała go do opatrywania wartościujących zestawień przewrotnie brzmiącymi adnotacjami pokroju: „Dla powieści *Tynset* jedna literacka zależność [Wolganga] Hildesheimera ma znaczenie decydujące, na szczęście nie jest to zależność naśladownicza. *Tynset*⁴³⁵ zawiera mnóstwo odniesień do powieści [Rainera Marii] Rilkego *Malte*⁴³⁶” [PzI, s. 76]. Niekiedy porównanie nie odnosiło danej książki do pisarstwa innego autora, ale np. do całej struktury narracyjnej: „Autor *Budowniczego ruin*⁴³⁷ [Herbert Rosendorfer] wskrzesza – podobno pod wpływem *Rękopisu znalezionej w Saragossie* Jana Potockiego – układ kompozycyjny romansu szkatułkowego, nie świadczy to jednak o zwykłym naśladownictwie od dawna prawie zaniechanej formy literackiej” [PzI, s. 167].

Jak pogodzić skłonność do odwołań i referencji sędziego bądź co bądź ponadprzeciętnie odczytanego i zorientowanego we współczesnej literaturze krajowej i zagranicznej, który owymi porównaniami chciał udokumentować swoje znanstwo i uargumentować oceny z pryncypium głoszącym, iż prawdziwy pisarz jest suwerennym podmiotem czerpiącym z własnych doświadczeń (świata pierwszego) i komunikującym to w odrębnym i sobie tylko właściwym języku? Wykrywane przez krytyka świadome, nieświadome, a może czasem imputowane podobieństwa pomiędzy pisarzami są czymś zarazem chwalebny (jeśli zbliżają do największych artystów) jak i wstydlwym, bo ograniczają ich twórczą autonomię. Czy w pełni uprawnione byłyby wówczas tylko referencje o funkcji czysto wartościującej (hierarchizującej) w postaci formuł „X jest tak dobry jak Y, a lepszy od Z”? W przypadku strategii krytycznej Berezy odpowiedź musi być przecząca, zwłaszcza, że krytyk częściej i intensywniej korzystał z funkcji deskryptywnej porównań aniżeli oceniającej. Do tej kwestii jeszcze powrócę. W tym miejscu chciałbym podsumować wątek recenzji *Die Rippe der Grossmutter*. Poświęciłem jej tyle uwagi nie ze względu na samego Urzidila, który nie był dla Berezy żadnym objawieniem ani też nie uznawał go krytyk za istotną inspirację dla innych pisarzy. To Kafka bardziej zasługuje przecież na uwagę, ponieważ w relacji do niego „można dziś widzieć jakiegokolwiek pisarstwo współczesne. Jeśli nie wielkość, to skrajność tego pisarstwa wystarczyłaby, żeby dostrzec w nim ważny punkt orientacyjny na mapie

⁴³⁵ W. Hildesheimer, *Tynset*, przeł. A. Roslan i S. Lichański, Warszawa 1973.

⁴³⁶ R.M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa-Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1995.

⁴³⁷ H. Rosendorfer, *Budowniczy ruin*, przeł. E. Herbert, posł. A. Lipszyc, Warszawa 2017.

współczesnej literatury” [PzI, s. 46]. Omawiana recenzja jest wartościowa ze względu na opisaną tu aksjonormatywną matrycę zależności, która szereguje pisarzy na trzy typy, ale również z racji jednej niewyodrębnionej wprost kategorii autorów rzeczywiście najwartościowszych. Tych, którzy jak Franz Kafka stanowią owe punkty orientacyjne na mapie literackich wartości.

Jednym z niewyartykułowanych probierzy istotności spuścizny twórczej był dla Berezy swoisty *impact factor*. Mimo iż odżegnywał się on od akademickiego podejścia do literatury, „współczynnik cytowań” w postaci częstotliwości przywoływania danego nazwiska pozwala łatwo zidentyfikować najbardziej wpływowych w jego optyce autorów. Wbrew pozorom zwykle to nie „duchowi krewniacy – kontynuatorzy”, czyli descendenci znajdują się na szczycie drabiny aksjologicznej, a *a s c e n d e n c i*, a zatem twórcy, którymi mierzy się wartość tych pierwszych.

Niemniej zauważyć trzeba, że miejsce w tej hierarchii nie jest raz na zawsze określone, Bereza przewidywał bowiem możliwość awansu dla najbardziej ambitnych autorów. Rozpatrzmy przykład Gabriela Garcíi Márqueza, który według Berezy zapożycza się u Williama Faulknera (co świadczyłoby o większej estymie krytyka dla tego drugiego). Zestawienie obu pisarzy otwiera ponownie standardowa Berezowska formuła zaznaczająca pozornie sprzeczne podobieństwo – niepodobieństwo, które nie przekreśla jednak „samoswojskości” Márqueza:

Chciałoby się powiedzieć, że Márquez przypomina Faulknera (na przykład jako autora *Azylu* lub *Kiedy umieram*), gdyby nie tak całkowicie obcy Faulknerowi w całej twórczości rodzaj doświadczenia, o którym Marquez w *Złej godzinie* opowiada [PzI, s. 341].

Dwuodcinkowy szkic krytycznoliteracki Berezy dotyczy dwóch książek, powieści *Zła godzina*⁴³⁸ oraz zbioru opowiadań *Niewiarygodna i smutna historia niewinnej Erendiry i jej niegodziwej babki*⁴³⁹. Pierwsza (1961) poprzedza najbardziej znane i cenione, choć niekoniecznie przez Berezę, *Sto lat samotności*⁴⁴⁰ (1967), zaś druga ukazała się pięć lat po nich (1972). Aczkolwiek kroniki rodu Buendíów nie są przedmiotem recenzji, stanowią oczywiście ważny punkt odniesienia wewnątrz *continuum* twórczego Márqueza, zaś pisarstwo Faulknera jest zewnętrzną pod względem bibliograficznym

⁴³⁸ G.G. Márquez, *Zła godzina*, przeł. J. Zych, Warszawa 2003.

⁴³⁹ Tenże, *Niewiarygodna i smutna historia niewinnej Erendiry i jej niegodziwej babki*, przeł. C. Marrodán, Warszawa 1974.

⁴⁴⁰ Tenże, *Sto lat samotności*, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 2023.

latarnią ułatwiającą Berezie aksjologiczne nawigowanie po twórczości kolumbijskiego powieściopisarza.

W *Złej godzinie* Márquez przypomina Berezie Faulknera w tym, że w przeciwieństwie do innych znanych pisarzy latynoamerykańskich jak Ernesto Sabato⁴⁴¹, Alejo Carpentier, Julio Cortázar czy Jorge Luis Borges⁴⁴² nie uległ europeizacji, *ergo* nie zerwał więzi ze światem pierwszym [TU, s. 6], o czym będzie jeszcze mowa. To przybliża go do Faulknera, bowiem ten drugi również nie wyrzeka się swojej „amerykańskości” [PzI, s. 340-341]. Wszelako – znów paradoksalnie – aprobowane podobieństwo w jednym względzie, nie oznacza, że im bardziej Márquez zbliży się do wzorca, tym lepiej będzie dla jego twórczości. W tym miejscu uwzględnić trzeba porównania, jakich dokonuje Bereza jednocześnie w dwóch wymiarach, wspomnianego „wewnątrz”, które uwzględnia tendencje rozwojowe twórczości samego Márqueza i „zewnątrz”, które przejawia się w „związках naturalnych” z pisarstwem Faulknera. Te dwa wymiary, zgodnie z tezą interpretacyjną Berezy, wyraźnie splatają się ze sobą, choć nie wszyscy czytelnicy to dostrzegają. Owa teza, która stanowi klucz do zrozumienia *Złej godziny* (i nie tylko tej powieści), a zarazem, jak każda „esencja”, jest podstawą wartościowania utworu, brzmi mniej więcej tak: to fascynacja Faulknerem uczyniła z Márqueza pisarza, ale ten ostatni, by uzyskać pełnię artystycznej suwerenności, musi zdystansować się jak najbardziej od spuścizny swojego mistrza. Raz jeszcze dochodzi tu do głosu dialektyka asymilacji i dysymilacji, w obrębie której pisarz musi znaleźć złoty środek.

Wyodrębniona wyżej teza umożliwia hierarchiczne uporządkowanie utworów Márqueza w prywatnym rankingu autora *Prozy z importu*, a także tłumaczy cykl rozwojowy całej jego dotychczasowej twórczości. Ma zatem dla krytyka walor zarówno poznawczy, jak i aksjologiczny. Eksplanacyjny potencjał będzie miała tu zrekonstruowana wcześniej autorska typologia zależności pisarskich, czy „stopni pokrewieństwa” Berezy. Otóż szereguje on kolejne ogniwa *continuum* twórczego kolumbijskiego pisarza następująco. Najniżej ocenia jego pierwociny pisarskie oraz *Szarańczę*⁴⁴³ jako świadectwa „naśladownictwa” amerykańskiego autora (jest to zależność „typu pierwszego”⁴⁴⁴). W *Stu latach samotności* z kolei upatruje już „zamach

⁴⁴¹ Zob. rec. *Tunelu* Sabato – H. Bereza, *Miłość bez gwarancji* [DzLPO].

⁴⁴² Zob. rec. *Fikcji i Alefu* Borgesa – H. Bereza, *Labirynty* [PzI].

⁴⁴³ G.G. Márquez, *Szarańcza*, przeł. C.M. Casas, Warszawa 1977.

⁴⁴⁴ Por. z s. 164.

na Faulknera, [który] przyniósł mu [Márquezowi – dop. TP] światową sławę” [PzI, s. 344]. Ów zamach polega zdaniem krytyka na parodystycznym stosunku do dominującej formy narracyjnej Faulknera, którą jest monolog wewnętrzny. Zresztą ten ironiczny stosunek miał zapowiadać już wcześniejszy *Nie ma kto pisać do pułkownika*⁴⁴⁵. Te utwory pozwalają już ulokować Márqueza w pobliżu typu trzeciego pisarza, czyli „pobratymców”, bowiem gest parodystyczny, mimo iż znamionuje wciąż zależność, sugeruje także chęć zerwania z dziedzictwem albo przynajmniej twórczy, krytyczny do niego stosunek. Można przyrównać tę relację do okresu młodzieńczego buntu syna wobec ojca. Prawdziwą autonomię osiąga jednak Márquez – niezgodnie z porządkiem chronologicznym ukazywania się jego kolejnych dzieł – w *Złej godzinie*. Stanowi ona właściwy przedmiot pierwszego „odcinka” recenzji. Zaprzecza to mniemaniu, iż pisarze z książki na książkę zawsze rozwijają swój warsztat, a wartość kolejnych ogniw *continuum* musi wykazywać tendencję zwyżkową. *Zła godzina* jest tak ważna, ponieważ dochodzi w niej do złamania „pisarskiego tabu” Faulknera [PzI, s. 344]:

Literackie znaczenie *Złej godziny* polega na tym, że Márquez uniezależnił się w niej od Faulknera bardziej niż kiedykolwiek przedtem i niż w *Stu latach samotności*, w których wszystko jest podporządkowane strategii i taktyce pisarskiego zamachu na Faulknera. Nie ma bowiem miejsca na żadną wątpliwość, że Márquez – bardziej niż ktokolwiek ze znanych mi pisarzy na świecie – jest we wszystkim pisarzem zmagającym się z Faulknerowskim dziedzictwem [PzI, s. 344, wyróżnienie – TP].

Ze zmagania tych wychodzi Márquez obronną ręką wtedy, gdy za pośrednictwem medium sztuki słowa, które – jak wiemy – ma dla Berezy szczególny, niespotykany nigdzie indziej potencjał poznawczy, eksploruje obszary niedostępne swojemu amerykańskiemu „mistrzowi”. By uchwycić, gdzie leży granica pisarskiej „jurysdykcji” autora sagi Yoknapatawpha oraz w jakim sensie Márquez ją przekracza, dobrze przyjrzeć się najpierw esencjalnej formule, określającej sens *Złej godziny*:

Gabriel García Márquez opowiada tylko o „złej godzinie” choroby swojej społeczności, ale ma na względzie przyczyny, które chorobę rodzą, i jej skutki, które zżerają ludzkie dusze i ciała. Márquez wyczuwa bezbłędnie współczesną postać choroby, którą bada, wyczuwa współczesny kształt katastrofy, do której może ona doprowadzić. Jest przenikliwym diagnostą [PzI, s. 344].

Ściśle rzecz biorąc tylko pierwsze zdanie z przytoczonego wyżej *passusu* stanowi charakterystyczną dla Berezy i opisaną przeze mnie w podrozdziale 2.3 esencję, zaś dwa

⁴⁴⁵ G.G. Marquez, *Nie ma kto pisać do pułkownika*, przeł. B. Babad-Gellusseau, Kraków 1973.

kolejne mają charakter wartościujący i to – jak nietrudno się domyślić – aprobatywny, bowiem powieść ta wpisuje się w preferowany przez krytyka model literatury diagnoz⁴⁴⁶. Skoro to Faulkner jest wzorcem, do którego się przyrównuje Márqueza, można by sądzić, iż w osobistej hierarchii sędziego znajdowałby się nieco wyżej od „descendenta”, jednak rozpatrywany tu *casus*, każe zweryfikować takie hipotezy, bowiem – tu pozwolę sobie zacytować recenzję raz jeszcze, ponieważ zmierzamy do sedna problematyki –

Sfera doświadczeń ludzkich, do której sięga Márquez w *Złej godzinie*, znajduje się poza zasięgiem pisarstwa Faulknera, jest to sfera tego jedyne piekła ludzkiego, do którego Faulkner nie był w stanie zaglądać, ponieważ piekło strachu stanowi bodaj jedyne dla niego pisarskie tabu [PzI, s. 344].

Wiemy skądinąd, iż wartości poznawcze literatury są przez Berezę absolutyzowane, w takim sensie, iż warunkują kształt formalny dzieła, a „trudna prawda” okazywała się nierzadko najcenniejszą zdobyczą, jaka może przypaść w udziale pisarzowi. W literaturze dla Berezy tabu nie miało prawa bytu, a jego przekroczenie w wykonaniu Márqueza nie tylko nie jest niczym zdrożnym, ale stanowi nie lada osiągnięcie. W tej materii kolumbijski pisarz dystansuje jeden z arcywzorów Berezy i każe mu, przynajmniej częściowo, zakwestionować uznawane hierarchie wartości. Nie znaczy to, iż odtąd uzna on autora *Złej godziny* za lepszego od Faulknera pisarza w sensie ogólnym, ale jest to sygnał prawdziwego uniezależnienia się „ucznia” od „mistrza”, które upoważnia niejako do wpisania go w trzecią kategorię typologii zależności Berezy. Zwłaszcza że jednym z określeń służących opisowi owej kategorii było „kontynuatorzy”. Tak oto Márquez kontynuuje eksplorację natury ludzkiej zapuszczając się na tereny niezbadane przez Faulknera.

Recenzja owa jest zatem świadectwem tego, jak płynne i aposterioryczne były w istocie hierarchie krytyka. Nie zostały raz na zawsze ustalone, a podlegały ciągłym testom i rewizjom. Każdy kolejny tekst krytycznoliteracki mógł być przyczynkiem do przewartościowań, ponieważ porównania służyły do obustronnej waloryzacji. Próbie wszak podlegał nie tylko nowy element układu, ale, w równej mierze także testowany był sam probierz, do którego Bereza go odnosił. *Zła godzina* nie tylko wyniosła Márqueza w optyce autora *Prozy z importu* do rangi pobratymcy, czy kontynuatora Faulknera, ale pozwoliła wcielić kolumbijskiego pisarza do szeregu tych największych – referencyjnych, stanowiących punkt odniesienia i kształtujących porządek

⁴⁴⁶ Zob. podrozdział 3.6.

aksjonormatywny. W szkicu *Ziemia pisarza* otwierającym następny po *Prozie z importu* zbiór recenzji krytyka możemy już przeczytać, że

Literatura dzisiejsza we wszystkim, co istotne, jest zdeterminowana przez świat pierwszy pisarza, przez jego jedyną ziemię, co, oczywiście, nie oznacza żadnej literatury o krainie dzieciństwa. Świat pierwszy pisarza jest jedynie źródłem tego budulca, z którego powstać mogą największe i najwartościowsze budowle. Chodzi o takie budowle, jakie zbudowali Kafka, Joyce, Faulkner, Musil, jakie budują Márquez lub Grass. [TU, s. 6, wyróżnienie – TP].

Zatem Márquez znalazł się w doborowym towarzystwie nie tylko Faulknera, ale nawet i Kafki, o którego Bereza oparł całą swą typologię literackich pokrewieństw.

Jako że zastosowanie oceniające jest czytelne i nie wymaga chyba dalszych wyjaśnień – przypomnijmy – przebiega po zstępną aksjologicznie linii poczynając od „duchowego ojca”, przez kontynuatorów, skończywszy na naśladowcach, z zastrzeżeniem iż skład osobowy żadnej z tych kategorii nie był zamknięty, warto przyjrzeć się także innym funkcjom tej swoistej matrycy pisarskich „związków naturalnych”.

Piotr Kowalski zauważył, że Bereza „w oparciu o jednolity system wartości, pielęgnuje własne »uniwersum literatury«, w którym formułuje zasadnicze dla niej pytania”⁴⁴⁷. Zwornikiem tego uniwersum są właśnie opisywane tu referencje, które pozwalają krytykowi zauważyć powiązania i podobieństwa pomiędzy, zdawałoby się, odrębnymi zjawiskami. Mimo iż właściwością opisującą dzieła i pisarzy wybitnych była niejednokrotnie w słowniku Berezy „nieporównywalność”⁴⁴⁸, jedynym rzetelnym

⁴⁴⁷ P. Kowalski, *Henryk Bereza. Program rewolucji artystycznej*, dz. cyt., s. 85.

⁴⁴⁸ Kilka przykładów pokazujących, jak odróżnianie i wyróżnianie się pisarza spotyka się z silną aprobatą krytyka. O Iwaszkiewiczu pisał on: „Renesansowa ciekawość dla świata rzeczy i myśli ludzkiej, skojarzona z głębokim zwątpieniem filozoficznym, określa indywidualność twórczą Iwaszkiewicza w skali nie tylko polskiej. Takiego połączenia nie wykryje się chyba u żadnego pisarza we współczesnej literaturze światowej” [TU, s. 15]. O *Medalionach*: „Dokumentalna książka Zofii Nałkowskiej jest zapisem literackim jedynym i z niczym – nie tylko w literaturze polskiej – nieporównywalnym.” [A, s. 225]. Owo kryterium stosowalne jest do prozy zarówno starych mistrzów, jak i debiutantów: „Człowiek dochodzi do wniosku, że *Między brzegami* [Kazimierza] Orłósia jest debiutem najnormalniejszym z normalnych i przez to zupełnie wyjątkowym. Debiut Orłósia nie kojarzy się z niczym w prozie młodych autorów ostatnich lat” [PP, s. 159]. Dotyczy to rzecz jasna także języka, np.: „Nad pytanie, co Stanisław Czycz ma w swoich czterech utworach czy raczej w jednym czteroczęściowym utworze [pt. *Ajol* – dop. TP] do powiedzenia, wysuwa się w tym wypadku pytanie bardziej naglące: jak to mówi. I dotyczy ono w sensie dosłownym języka. Odpowiedź, która się narzuca, mogłaby brzmieć, że jest to język, jakiego w literaturze przynajmniej polskiej nigdy nie używano” [PP, s. 242]. Z drugiej strony zaś, w postulatcie upodabniania się jednych pisarzy do drugich widział krytyk zagrożenie dla literatury, w szczególności nurtu chłopskiego: „Ciotkowanie i wujowatość przejawiają z kolei w stosunku do pisarzy nurtu chłopskiego wszelakiej maści mentorzy krytyczni. [...] wszyscy powinni być jednakowi, niech [Józef] Morton pisze jak [Julian] Kawalec, Kawalec jak [Henryk] Worcell, Worcell jak [Józef] Ozga-Michalski, a najlepiej byłoby, gdyby wszyscy raz jeszcze napisali – każdy swoją – *Placówkę* i zaraz potem zabrali się do pisania *Chłopów*, których po napisaniu wprowadzałyby się na ekrany telewizji, żeby i w telewizji cykl »raz na ludowo« dało się kontynuować do końca wieku” [BRz, s. 32-33].

sposobem sprawdzenia i uchwycenia tego, co stanowi *novum*, była znajomość wątków powtarzalnych u wielu pisarzy, by tak rzec skonwencjonalizowanych. Gruntowna orientacja w tym co porównywalne i nieporównywalne była podstawą pracy zawodowego czytelnika, jak potwierdził po latach Bereza:

W moim rozumieniu doświadczenie literatury takie, jakie jest pewnego rodzaju obowiązkiem krytyka, polega na tym, że kontakt z dziełem literackim musi odpowiedzieć na bardzo zasadnicze kwestie związane z istnieniem dzieła, musi jak gdyby postawić sobie pytanie i odpowiedzieć na to, jaka jest relacja między elementami powtarzalnymi i elementami niepowtarzalnymi w dziele, jaka jest relacja powtarzalności i niepowtarzalności, unikalności w dziele literackim. [KHBM, s. 129]

Zatem zasadnicze pytania stawiane wobec literatury, o których mówił Kowalski, były nade wszystko pytaniami o miejsce, jakie dane dzieło zajmowało w całym uniwersum „związków naturalnych” literatury⁴⁴⁹. O tekst można wobec tego zasadnie zapytać chyba tylko innym tekstem. Biorąc powyższe pod uwagę, Berezowska recenzja okazywała się w praktyce hipertekstem pączkującym odniesieniami wzdłuż (w kierunku innych ogniw *continuum* pisarza) i wszerek (do dzieł innych autorów) literatury⁴⁵⁰. Owo uniwersum scalał i porządkował rzecz jasna podmiot-pośrednik pomieszczony, zdaniem jednych na mocy legitymacji, zdaniem innych – uzurpacji, w centrum, czyli Henryk Bereza. By wytrącić oponentom z rąk argument o uzurpacji, tym bardziej rozszerzał on owo uniwersum referencji, tak aby nie znalazł się nikt, kto mógłby zakrzyknąć „sprawdzam!”, a później udokumentować sąd przeciwny większą znajomością przedmiotu. Zwłaszcza że krytyk nierzadko dysponował recenzjami utworów, które przywoływał referencyjnie. Porównania miały zatem dla Berezy moc częściowego obiektywizowania sądów wartościujących. Niemniej było tak tylko w zamyśle. W praktyce krytyk odsyłał czytelnika recenzji nie tyle bezpośrednio do tekstów będących przedmiotem porównania, a do tego, co sądził na ich temat.

⁴⁴⁹ „Ponad czynność wytyczania granic – słusznie zauważa Kowalski – ważniejsze jest budowanie obrazu całości, ustalanie owych »związków naturalnych« między rozmaitymi zjawiskami literackimi. Takie postawienie sprawy jest brzemienne w konsekwencje praktyczne. Literatura bowiem jest w tej perspektywie swoistym »światem«, konstytuuje się we własne »uniwersum« poprzedzielane wprawdzie rozmaitymi granicami, lecz niewątpliwie zjednoczone wspólnymi prawami i powinnościami.”, P. Kowalski, dz. cyt., s. 88.

⁴⁵⁰ Analogicznie do konkurencyjnych wobec siebie modeli *intertekstualności* Julii Kristevy, która eksponuje horyzontalne „zależności przestrzenne między pojedynczym tekstem a widocznymi powinowactwami z otaczającymi go dziełami” i *palimpsestowości* Gerarda Genetta. „Te drugie to modele wertykalne, częściej wysuwają na plan pierwszy zależności czasowe. Mówi się tu o warstwach, nakładaniu się młodszych tekstów na tekst uprzedni, starszy.” Zob. M. Pisarski, *Hipertekst a intertekstualność. Powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” 2011, nr 8, s. 192. W krytyce Berezy model wertykalny (wzdłuż) opisywałby zależności pomiędzy kolejnymi ogniwami kompleksu twórczości jednego pisarza, a model horyzontalny (wszerz) – sieć powiązań jaką dany tekst tworzy z tekstami innych autorów.

Uwyrażnia to tym bardziej hipertekstowy charakter jego szkiców krytycznoliterackich, które, jak każdy hipertekst, odznaczały się w istocie silną i n t r a - tekstualnością:

Hipertekst jest przede wszystkim intratekstualny. Statystycznie rzecz biorąc, tysiące stron internetowych, z którymi ma do czynienia przeciętny użytkownik sieci, nie wspominając o najczęściej zamkniętych środowiskach dyskowych powieści hipertekstowych, najczęściej odsyłają do samych siebie, a nie do tekstów innych autorów, witryn i portali. Zachęca to do przewartościowań relacji, jaka łączy hipertekstualność z intertekstualnością.⁴⁵¹

Z obiektywizującej i uprawomocniającej w założeniach sądy praktyki porównywania płynęło również pewne zagrożenie. Ryzyko zamknięcia się krytyka we własnym uniwersum lektur, które, co prawda dialogują ze sobą, ale w jemu tylko znanym języku. Raz jeszcze dochodzi tu do głosu przeświadczenie o szczególnym wtajemniczeniu Berezy w arkana literatury oraz idąca za tym odmowa uzasadnienia sądów, połączona z żądaniem o przyznanie racji. Na pewien problematyczny rys intratekstualnych w istocie referencji intertekstualnych zwraca uwagę Zygmunt Ziątek. Badacz dowodzi, iż Bereza wcale nie rezygnował z programotwórczych ambicji, jednakże miały one w jego przypadku charakter zakamuflowany⁴⁵². Przekonania w tym zakresie miał wyrażać autor *Sztuki czytania* pozytywnie reagując na wszelkie indywidualne zwiastuny pozytywnie waloryzowanej przez niego zmiany w literaturze oraz – co dla nas w tym przypadku istotniejsze – poprzez

wnikliwie, uparte dociekanie powinowactwa postaw twórczych, nastawień, rodzajów wrażliwości – nie rezultatów pisarskich! – które pozwalało konstatować istnienie pewnych głębokich wspólnot na poziomie trudnym do zweryfikowania. Warto zwrócić uwagę, ile miejsca w rzekomo sprawozdawczych tylko recenzjach Berezy zajmuje porównywanie, zestawianie, ujawnianie zbieżności lub sporów postaw artystycznych – też trudnych do zweryfikowania, kwestionowanych czasem przez samych zainteresowanych pisarzy.⁴⁵³

Jedną z cennych funkcji Berezowskich porównań, która nie została dotąd wskazana, jest ekonomizacja wypowiedzi. Przywołując nazwisko znanego pisarza w obrębie recenzji, krytyk nie tylko, jako się rzekło, zarysowywał horyzont aksjologiczny dla nowego składnika uniwersum lekturowego – wszak sytuowanie kogoś na przykład w sąsiedztwie umożliwiającym porównanie do Kafki nobilitowało porównywanego – ale też wskazywał na t r e ś c i o w e i / l u b f o r m a l n e podobieństwo dzieł obu autorów

⁴⁵¹ Tamże, s. 187.

⁴⁵² Z. Ziątek, *Misja odnowienia polskiej prozy (O krytyce Henryka Berezy)*, dz. cyt., s. 303.

⁴⁵³ Tamże.

w jakimś zakresie. To zaś przynajmniej częściowo zwalniało komentatora z konieczności obszernego tłumaczenia, czym jest przedmiot danej recenzji. Niestety, owe ustanawiające kontekst interpretacyjno-wartościujący porównania wcale nie tak rzadko pozbawione były przekonującego komponentu eksplanacyjnego. Nie tyle rozjaśniały, co komplikowały wywód, w dodatku zamiast skracać, niepotrzebnie go wydłużały. Rozpatrzmy dwa przykłady trudnych do zweryfikowania przez czytelnika, acz narzucających się w oczywisty sposób samemu Berezie podobieństw między utworami. W tym kontekście na pewno zwróci naszą uwagę dłuższy i nie do końca jasny fragment przeglądowej recenzji kilku utworów Ernesta Brylla⁴⁵⁴:

Pod względem stylistycznym i *Ciotka*, i *Ojciec* są kontynuacją debiutanckiego *Studium* (1963). Na inny sposób niż Julian Kawalec Bryll w swoich trzech powieściach „faulkneryzował” narrację o polskiej sprawie chłopskiej. W opowiadaniach sięgnął Bryll do innego wzoru, jeśli o świadomym wzorowaniu się można w tym wypadku mówić. Ostatecznie jednak i terminu „faulkneryzacja” użyłem czysto umownie, ponieważ nie o naśladownictwo chodziło a o pewne chwytów narracyjnych, które symbolicznie można kojarzyć z nazwiskiem Faulknera. W wypadku opowiadań Brylla można równie umownie i symbolicznie wymienić nazwisko [Izaaka] Babla, co powinno jedynie najogólniej sygnalizować pewien typ prozy, a w żadnym razie nie powinno sugerować istnienia jakichkolwiek związków czy zależności, nie mówiąc już o porównaniach [PP, s. 150]

W jednym akapicie recenzji Bereza odwołuje się jednocześnie do trzech autorów z trzech różnych stron świata. Doliczyć można do tego porównanie „palimpsestowe”, do innych utworów samego Brylla. To ostatnie zresztą odznacza się stosunkowo największą klarownością. Funkcjonalność pozostałych zaś redukuje nawet sam autor dwukrotnie podkreślając, iż podobieństwo jest umowne, obniżając wagę i stopień pewności zauważonego „powinowactwa”. Najbardziej jednak zastanawia w powyższym fragmencie brak wskazania, na czym owe podobieństwa miałyby się konkretnie zasadzać, o jakie faulknerowskie chwytów narracyjnych chodzi i w jakim zakresie są one zbieżne z rozwiązaniami Brylla; wreszcie jaki typ prozy reprezentuje zdaniem Berezy Izaak Babel? Co prawda nieco dalej Bereza dopowiada, że proza Babla kojarzy się z prostotą, którą paradoksalnie osiąga się w prozie z największym wysiłkiem, ale i to wyjaśnienie zdaje się niezadowolające, bowiem tak ogólna cecha nie musi kojarzyć się jednoznacznie z jednym, arbitralnie wybranym (bo wybór nie jest uzasadniony) nazwiskiem. Na dodatek owo porównanie zostaje opatrzone zastrzeżeniem, że nie powinno ono sugerować żadnych związków czy porównań, co w parafrazie wydaje się konstatacją wewnętrznie

⁴⁵⁴ Chodzi o E. Bryll, *Studium*, Warszawa 1963; tenże, *Ciotka*, Warszawa 1964, tenże, *Ojciec*, Warszawa 1964; tenże, *Gorzko, gorzko...*, Warszawa 1965.

sprzeczną. Cała ta misterna z pozoru konstrukcja komparatywna osadzona jest albo na bardzo niepewnym fundamencie analitycznym, albo została nie dość jasno zwerbalizowana. W każdym razie, w efekcie nie brzmi dość przekonująco.

Niemniej sytuacje, w których Bereza zestawia ze sobą utwory na sobie tylko czytelnych zasadach należą do mniejszości. Zwykle takie referencjalne interpretacje odznaczają się wyższymi walorami informacyjnymi i poświadczają jego rozeznanie w „literaturze przedmiotu”. Na przeciwnym biegunie w stosunku do tekstu poświęconego twórczości Brylla znajduje się znacznie późniejsza recenzja *W podróży* Andrzeja Górniego⁴⁵⁵, pomieszczona w *Biegu rzeczy*. Tekst ów został opatrzony tytułem *Wspólnota*, który nawiązuje do Berezowskiej koncepcji literatury jako „wspólnoty nędzy i cierpienia”⁴⁵⁶, którą *nota bene* krytyk sformułował właśnie w oparciu o powieść Górniego⁴⁵⁷, co czyni zarówno tę książkę, jak i recenzję znacznie istotniejszą dla aksjologii Berezy niż mogłoby się na pozór wydawać⁴⁵⁸.

W tym miejscu interesuje nas jednak bardziej nieco inna wspólnota, w jaką autor może się wpisać swoim dziełem. Roch Sulima proponuje nazwać sieci łączące ów nieformalny i nieświadomie zawiązany kolektyw „planem linii trakcyjnych”⁴⁵⁹ łączących pisarzy wchodzących w skład literackiego uniwersum⁴⁶⁰ Berezy. Badacz dzieli wysiłki krytycznoliterackie autora *Związków naturalnych* na rekonstrukcję dwu współistniejących ze sobą rodzajów ciągów. Pierwszymi z nich są ciągi podmiotowe, które nazwaliśmy w tej pracy *continuum* twórczym pisarza, drugimi – ciągi problemowe⁴⁶¹, które tworzą wewnątrztekstowe nawiązania i komentarze. Sprzężenie tych dwóch ciągów daje nam przecucie przemyślanego systemu wzajemnych powiązań, jakie chciał w czytelniku wywołać Bereza:

Nad tymi, zdawałoby się odrębnymi sylwetkami pisarzy, zapisami ich drogi twórczej czy pisarskiego losu, nadbudowana jest wielokształtna sieć znaczeń ogólnych, jakby plan linii trakcyjnych, do których „podłączone” są poszczególne dzieła, linii, wyznaczających ruch sensów tych dzieł.⁴⁶²

⁴⁵⁵ A. Górny, *W podróży*, Poznań 1985.

⁴⁵⁶ Zob. podrozdział 2.2.

⁴⁵⁷ „[...] narrator powieści Górniego zazna tego, czego zaznać już nie był w stanie w swoim świecie własnym. Zazna poczucia wspólnoty z ludźmi, nazwie ją »wspólnotą nędzy i cierpienia«, ale jest to także wspólnota elementarnych radości, których doświadcza, gdy przygodne zbiorowości ludzkie życzliwie współdziałają w zaspokojeniu takich jego potrzeb, które są dla nich zrozumiałe” [BRz, s. 76, wyróżnienie – TP].

⁴⁵⁸ W pełnej formie koncepcja ta wybrzmi w drugiej części szkicu *Pryncypium. Łaska* [P, s. 47-49].

⁴⁵⁹ R. Sulima, *Krytyka heroiczna*, dz. cyt., s. 61.

⁴⁶⁰ Przypomnę, że o uniwersum Berezy pisał P. Kowalski, dz. cyt., s. 88.

⁴⁶¹ R. Sulima, dz. cyt., s. 61.

⁴⁶² Tamże.

Wróćmy do recenzji *W podróży*, by przyjrzeć się temu, jak ową sieć „linii trakcyjnych” kształtował Bereza w praktyce. Recenzowaną powieść krytyk – by użyć sformułowania Sulimy – „podłącza” najpierw do *Gór nad czarnym morzem* Wilhelma Macha, co inicjuje sekwencję porównań do innych tekstów:

Przywołanie *Gór nad czarnym morzem* jest w wypadku powieści Górnego nieuchronne, trzeba ją widzieć w relacji do kilku powieści, w których z doświadczenia podróży zrobiono poważny intelektualny użytek, są to poza *Górami nad czarnym morzem* także *Podróż* [Stanisława] Dygata, *Wyprawa na Patmos* Leona Gomolickiego, *Ptaki dla myśli* Urszuli Koziół i z prozy obcej *Podróż do źródeł czasu* [Alejo] Carpentiera [BRz, s. 75].

Zauważmy na początek, że nie są to tym razem porównania puste referencyjnie. Bereza nie oddaje się kulturalnej acz jałowej dyskusji o książkach, które każdy powinien znać, ale których niemal nikt nie czytał⁴⁶³. Berezy znajomość przywoływanych kolejno dzieł Macha⁴⁶⁴, Dygata⁴⁶⁵, Gomolickiego⁴⁶⁶ i Koziół⁴⁶⁷ można sprawdzić na własną rękę, sięgając do odnośnych sprawozdań krytyka, jedynie w przypadku Carpentiera trzeba mu wierzyć na słowo. Ciąg problemowy konstruowany jest rzecz jasna według klucza asocjacyjnego: „podróż”. W przeciwieństwie do recenzji *Ciotki i Ojca* Brylla, tutaj nie poprzestaje się na enumeracji, a całość interpretacyjnej partii recenzji buduje się na fundamencie rozwijanych później porównań do przywołanych na początku adresów bibliograficznych. Tekst ten stanowi przypadek szczególny pod względem ilościowym, bowiem porównania stanowią połowę dość krótkiego, bo ledwie trzyszyronowego tekstu.

Praktyka porównawcza również wypada interesująco, ponieważ ujawnia się tu ponownie aksjologiczna dialektyka podobne – różne. *Passus*, w którym Bereza wymienia pięć tekstów innych autorów ze względu na ich podobieństwo do *W podróży* jest zaledwie wstępem do porównawczej analizy dysymilacyjnej uwypuklającej esencjalne różnice pomiędzy dziełem Górnego, a kolejnymi przedmiotami referencji:

Bohaterowi jego utworu obce są naiwne marzenia społeczne, które ośmiesza Dygat, nie chce on szukać prawdy o sobie, jak bohater Macha, nie interesują go ocalające wartości kultury, w której szuka się ratunku, jak w twórczości Leona Gomolickiego i Urszuli Koziół, jego istnienie jest już tylko istnieniem ciała, które sposobem mężczyzny wraca do „ciemności”, z których wyszło, stać go więc na odwagę pogrążenia się w „ciemnościach” świata, czyli w rzeczywistości paradoksalnej [BRz, s. 75].

⁴⁶³ Do tego zjawiska odnosi się dowcipnie i prowokująco zatytułowana książka francuskiego literaturoznawcy Pierre’a Bayarda, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2015.

⁴⁶⁴ Zob. rec. Berezy *Powieść* [SC].

⁴⁶⁵ Zob. tenże, *Dola urzędnicza* [SC].

⁴⁶⁶ Zob. tenże, *Admetyzm* [TU].

⁴⁶⁷ Zob. tenże, *Żywiol wyobraźni* [ZN].

„Podłączanie do sieci trakcyjnej”, o którym pisał Sulima, oznacza w tym przypadku wpinanie do rozpoznanego i skonstruowanego już wcześniej układu odniesień obiektu nowego, mającego pewne elementy wspólne ze „starymi”, które widoczne są w pobieżnej analizie i które pozwalają ów nowy obiekt zbliżyć do tych na pierwszy rzut oka tożsamy. Jednak owo zbliżenie należy rozpatrywać także w drugim sensie tego słowa, czyli jako fokalizację. Drugie, powolniejsze, bardziej drobiazgowie spojrzenie wychwytyje to, co różne oraz pozwala osadzić nowy element układu w sobie tylko właściwym miejscu, nie pokrywającym się w pełni z żadnym z przywoływanych.

Takie, efektowne, aczkolwiek przejrzyste i precyzyjnie poprowadzone porównania spełniają swoje podstawowe funkcje. Po pierwsze ekonomizują wywód. Trafne, wsparte argumentem odwołania mają moc deskrypcyjną, bowiem odsyłają do tego, co znamy skądinąd, czyli do krytycznoliterackiej wiedzy tła, zarysowanej uprzednio, w innych tekstach krytyka, a także apelują do znajomości przywoływanych utworów u czytelnika. Ponadto tego rodzaju praktyki komparatywne mają wartość poznawczą, ponieważ przedstawiają propozycję osadzenia utworu w większej całości historycznoliterackiej, co stanowi przyczynek do późniejszego ujęcia syntetycznego. Jak pisał Szymon Wróbel, który przyrównywał krytykę literacką Berezy do latania sterowcem: „Bereza wytwarza zatem swymi lotami rodzaj kartografii literackiej. Orientacji i nawigacja to dla niego pryncypia”⁴⁶⁸. Zaś Janusz Drzewucki w podobnym tonie dodawał, iż „jego [Berezy] rozpoznania, konstatacje i konkluzje literaturoznawcze miały charakter pionierski i nowatorski. Nie sposób przecenić roli, jaką odegrał pod tym względem, zwłaszcza w stosunku do Marka Hłaski, Jana Himilbacha, Edwarda Stachury i Wiesława Myśliwskiego”⁴⁶⁹. Te rozpoznania nie mogłyby urosnąć w oczach Drzewuckiego do rangi „literaturoznawczych konkluzji”, gdyby nie były osadzone w szerszym, czyli porównawczym właśnie, kontekście.

4.3 Ewolucja stylu i strategii lekturowej. Etap I. Dyskursywne wprawki

Bereza przez dziesiątki lat czynnego uprawiania krytyki literackiej wypracował sobie tylko właściwy styl pisan⁴⁷⁰, jakby sam starał się wypełnić adresowany do innych

⁴⁶⁸ Sz. Wróbel, *Hindenburg. Lekkość i wolność w twórczości Henryka Berezy*, dz. cyt., s. 76.

⁴⁶⁹ J. Drzewucki, *Między życioczytaniem a życiopisaniem (Henryk Bereza 1926-2012)*, „Kwartalnik Literacki Wyspa” 2012, nr 3, s. 37, wyróżnienie – TP.

⁴⁷⁰ Zob. tamże, s. 44.

artystów słowa postulat wydobywania własnej charakterystycznej dykcji, sygnatury pisarskiej⁴⁷¹. Analiza owego stylu pomoże lepiej zrozumieć nie tylko językowy wymiar jego sądów. Przypomnijmy raz jeszcze, że wartości „materializują” się w konkretnych przekazach językowych. Warto wobec tego przyjrzeć się sposobom organizacji tychże przekazów pod kątem adekwacji treści i formy (która stanowiła dla Berezy swoiste arcykryterium oceny dzieł literackich), a także w innych aspektach.

Komentatorzy tekstów autora *Biegu rzeczy* niejednokrotnie zwracali uwagę na pograniczność języka, jakim się on posługuje. Jego charakter trudno bowiem ulokować jednoznacznie po którejś ze stron alternatywy dyskurs – literatura. Andrzej Skrendo widział w tym „interesującą próbę rozwiązania jednej z kluczowych antynomii, jakie obserwujemy w nowoczesnej krytyce literackiej: antynomii między literaturą a krytyką, językiem metaforycznym a pojęciowym, czy też – w ujęciu najogólniejszym – między wnętrzem a zewnątrzem”⁴⁷². Paweł Wiktor Ryś rozstrzyga nawet kwestię postawioną przez Skrendę, pisząc, że „język esejów Berezy jest [...] – zgodnie z założeniem, że krytyka stanowi pełnoprawny rodzaj sztuki – bliższy literaturze niż jakimkolwiek stylowi dyskursywnemu. Oczywiście literaturze realizującej postulat »żywej mowy«”⁴⁷³. Ryś dochodzi zatem do podobnych wniosków, co Magdalena Rabizo-Birek, opowiadając się raczej po stronie literatury. Wszystkie te konstatacje, aczkolwiek prawdziwe, jednocześnie pomijają jeden istotny aspekt działalności krytyka, mianowicie aspekt czasowy. Wymienieni badacze opisują dyskurs Berezy tak jakby był on zjawiskiem statycznym, raz na zawsze danym w niezminionej i doskonałej formie. Trudno zgodzić się z taką optyką. Jeśli chodzi o – by posłużyć się terminologią językoznawczą – „aspekt diachroniczny”, w przypadku Berezy mamy do czynienia ze zmiennością. Janusz Drzewucki zauważa, że „[Berezy – dop. TP] sądy były [...] niezawisłe i niepodległe, ale nie był zakładnikiem tego, co napisał. Jego pisarstwo nieustannie ewoluowało”⁴⁷⁴. Drzewucki jako przykład owej ewolucji podaje znaczne rozszerzenie formuły rubryki *Czytane w maszynopisie*, której poetyka zmieniła się w 1991 roku. Odtąd, oprócz recenzji maszynopisów, drukował tam Bereza także listy do przyjaciół, zapisy snów (*Oniriada*) oraz wypiski z dziennika lektur⁴⁷⁵. Jednocześnie był to początek

⁴⁷¹ Na tę cechę stylu zwróciła uwagę również Magdalena Rabizo-Birek: „[...] Bereza w drugiej połowie życia dopracowuje się własnej »żywej mowy« i tworzy literaturę, której ideał ścigał przez całe życie [...]”, M. Rabizo-Birek, *Portret krytyka*, dz. cyt., s. 15.

⁴⁷² A. Skrendo, *Genologia Henryka Berezy*, dz. cyt., s. 15.

⁴⁷³ P.W. Ryś, *Krytyk zbuntowany, krytyk aktualny*, [A, s. 689].

⁴⁷⁴ J. Drzewucki, *Między życiocytańiem a życiopisaniem*, dz. cyt., s. 44.

⁴⁷⁵ Tamże.

stopniowego odchodzenia Berezy od krytyki literackiej w stronę pisarstwa *stricte* artystycznego w postaci liryki, intymistyki, epistolografii i onirycznej prozy autobiograficznej.

Można by zgłosić uwagę, że owo pisarstwo artystyczne nie powinno nas tutaj zajmować, ponieważ tematem niniejszych rozważań jest dorobek krytycznoliteracki Henryka Berezy. Taki zarzut byłby słuszny, gdyby nie fakt, że poszerzaniu genologicznego repertuaru krytyka towarzyszyły analogiczne przemiany w stylu tego, co dla nas tutaj najistotniejsze, a więc i samej krytyki. W istocie było tak, jakby Bereza – w aspekcie synchronicznym – posługiwał się bardzo podobnym językiem niezależnie od wybranego akurat gatunku wypowiedzi.

Tak naprawdę istotne zmiany w tym zakresie można dostrzec jeszcze przed cezurą roku 1991, o której wspomina Drzewucki, bo już w latach osiemdziesiątych. Przywoływana wcześniej Rabizo-Birek dostrzega bardzo istotną cechę pisarstwa Berezy, którą także należałoby rozpatrywać w odniesieniu do postulatów, jakie krytyk wysuwał wobec recenzowanych pisarzy. Powraca tu kwestia sygnatury pisarskiej i artystycznej konsekwencji. Oddajmy głos badaczce:

Zwraca uwagę zauważalna zmiana w sposobie pisania Berezy, która zachodzi w latach osiemdziesiątych, gdy do *Czytanego w maszynopisie*, dołącza *Oniriadę* – oryginalne, także formalnie, zapisy snów. Dzienniki lektur i snów zaczynają się na siebie nakładać i coraz mocniej manifestuje się, zawsze obecny w pisarstwie Berezy, dar tworzenia złotych myśli oraz budowania homeryckich porównań.⁴⁷⁶

I tu, w myśl zasady *practice what you preach*, Bereza stara się zadośćuczynić kryteriom kierowanym rzekomo „na zewnątrz”, a zatem do innych pisarzy. Zgodnie z tym, co sam zalecał, mimo wcielania się w tak różne role pisarskie, jak kronikarz snów i sędzia literatury, zawsze pozostawał integralnym – także, a może przede wszystkim, pod względem języka – podmiotem, którego mowa żywa ewoluowała nie w poprzek gatunków, a wzdłuż kolejnych ogniw własnego continuum twórczego. Do analizy przykładów ilustrujących zjawisko nakładania się poetyki różnych form wypowiedzi Berezy przejdę w dalszej części rozdziału, najpierw jednak stosownie byłoby przyjrzeć się, zgodnie z chronologią, temu, co poprzedzało tę międzygatunkową interferencję.

⁴⁷⁶ M. Rabizo-Birek, *Portret krytyka*, dz. cyt., s. 14-15, wyróżnienie – TP.

Zanim na dobre wykształciły się postulaty „żywej mowy”, niedyskursywności, twórczej konsekwencji, podmiotowej empirii czy wyobraźni artystycznej zdolnej dawać wyraz niedostępnym w żaden inny sposób zakamarkom duszy, Berezie zdarzało się publikować teksty niemające wiele wspólnego z lapidarnymi i aforystycznymi szkicami dajmy na to z *Pryncypiów*. W latach pięćdziesiątych, gdy był on już redaktorem „Twórczości”, opublikował tam na przykład obszerny esej, czy raczej rozprawę pod tytułem *Jerzego Andrzejewskiego dramat postaw moralnych*⁴⁷⁷, która miała wejść w skład ostatecznie niewydanej książki *Sprawa wyboru*⁴⁷⁸ [A, s. 454]. Jest to tekst nader interesujący chociażby z uwagi na to, jak bardzo nie przypomina Berezowskiej „sygnatury pisarskiej” z lat późniejszych i w jakiej sprzeczności stoi z niektórymi aspektami krytycznoliterackiej aksjologii autora.

Najpierw jednak słowo o tym, co pozostaje inwariantne, gdy cofniemy się do tak dawnego, choć – jak sądzę – również godnego uwagi tekstu w dorobku Berezy. W charakterystycznej hermeneutycznej strategii lekturowej, która nakazywała uwzględniać możliwie najszerszy kontekst w postaci dorobku rozpatrywanego właśnie pisarza, nie odnotujemy u wczesnego Berezy większych zmian. Krytyk kreśląc portret Andrzejewskiego, odwołuje się obszernie nie tylko do jego twórczości artystycznej (począwszy od debiutu w postaci *Dróg nieuniknionych*⁴⁷⁹, uwzględniając także *Ład serca*⁴⁸⁰, *Noc*⁴⁸¹, *Popiół i diament*⁴⁸², *Złotego lisa*⁴⁸³, publicystyczną książkę *O człowieku radzieckim*⁴⁸⁴ oraz *Wojnę skuteczną, czyli Opis bitew i potyczek z Zadufkami*⁴⁸⁵), ale uwzględnia również artykuły publicystyczne zamieszczane w „Prosto z Mostu” i „Odrodzeniu” (chodzi o *Samotne pokolenie*⁴⁸⁶, *Młodą literaturę oskarżoną*⁴⁸⁷, *Jeśli jednak umrze...*⁴⁸⁸, *O realizmie i fantastyce*⁴⁸⁹ i *Propozycje teraźniejszości*⁴⁹⁰). Tyle jeśli

⁴⁷⁷ H. Bereza, *Jerzego Andrzejewskiego dramat postaw moralnych*, „Twórczość” 1956, nr 3. Na potrzeby analiz korzystał będę dalej z przedruku zamieszczonego w *Alfabetyczności*.

⁴⁷⁸ Co prawda istnieje książka Berezy pod tym właśnie tytułem, ale jest ona wydanym pośmiertnie wyborem wierszy krytyka pochodzących z tomików *Miary*. 99 *trójwierszy*, *Względy*, *Zgłoski* i *Zgrzyty*. Zob. H. Bereza, *Sprawa wyboru*, red. P. Orzeł, posł. K. Maliszewski, Warszawa 2022.

⁴⁷⁹ J. Andrzejewski, *Drogi nieuniknione*, Warszawa 1936.

⁴⁸⁰ Tenże, *Ład serca*, Warszawa 1957.

⁴⁸¹ Tenże, *Noc. Opowiadania*, Warszawa 1945.

⁴⁸² Tenże, *Popiół i diament*, Warszawa 1956.

⁴⁸³ Tenże, *Złoty lis*, Warszawa 1956.

⁴⁸⁴ Tenże, *O człowieku radzieckim*, Warszawa 1951.

⁴⁸⁵ Tenże, *Wojna skuteczna czyli Opis bitew i potyczek z Zadufkami*, Warszawa 1953.

⁴⁸⁶ Tenże, *Samotne pokolenie*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 7.

⁴⁸⁷ Tenże, *Młoda literatura oskarżona*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 12.

⁴⁸⁸ Tenże, *Jeśli jednak umrze...*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 12.

⁴⁸⁹ Tenże, *O realizmie i fantastyce*, „Odrodzenie” 1945, nr 21.

⁴⁹⁰ Tenże, *Propozycje teraźniejszości*, „Odrodzenie” 1945, nr 45.

chodzi o *continuum* twórczo-publicystyczne autora *Popiołu i diamentu*, z którym Bereza był, jak widać, na bieżąco i które rzetelnie rozpoznał. Drugą kategorią źródeł, do których krytyk sięgał była ówczesna recepcja dorobku Andrzejewskiego i polemika z nim. Tworzą ją teksty równie „nietrafnego” co „złośliwego” wobec debiutu Andrzejewskiego [A, s. 455] Karola Irzykowskiego, poza tym wypowiedzi „głównych antagonistów dyskusji conradowskiej” – Marii Dąbrowskiej i Jan Kotta [A, s. 463] (bowiem conradyzmu u Andrzejewskiego w dużej mierze tekst Berezy dotyczy) oraz komentarze Kazimierza Wyki słusznie zgłaszającego wątpliwości co do realizmu psychologicznego wykreowanych przez autora *Popiołu i diamentu* postaci [A, s. 465]. I to nie wyczerpuje długiej, choć nie zebranej przez autora w załączniku bibliografii artykułu, bowiem uzupełnić należy ją jeszcze o odwołania w charakterze tych, które analizowałem w podrozdziale poprzednim. Kontekst porównawczy do omawiania twórczości Andrzejewskiego stanowi twórczość Zofii Nałkowskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Marii Dąbrowskiej, Adolfa Rudnickiego, Fiodora Dostojewskiego, Tomasza Manna, Josepha Conrada, Georges’a Bernanosa, André Gide’a, Oscara Wilde’a, Marcela Prousta, François Mauriac, na ostatku zaś wymienić można jeszcze komentatorów Mauriac – Adama Doboszyńskiego, Witolda Turnę, Konrada Górskiego, Manfreda Kridla i Wacława Kubackiego.

Całość robi zatem na czytelniku niemałe wrażenie. Tekst rozrasta się pod naporem imponującej bibliografii do niemal trzydziestu stron, przewyższając objętościowo większość standardowych artykułów drukowanych dziś w literaturoznawczych pismach naukowych. Niemniej pod względem orientacji w dorobku pisarza, któremu poświęca się uwagę, a także umiejętności „podłączenia” tego dorobku do „linii trakcyjnych” w postaci szerszego kontekstu literaturoznawczego można mówić jedynie o różnicy ilościowej w porównaniu do późniejszych (i krytycznoliterackich już) publikacji Berezy.

Zauważmy przy tym jednak, że w przeciwieństwie do równie obszernego szkicu o dorobku Iwaszkiewicza⁴⁹¹ rozprawa o twórczości Andrzejewskiego nie była nigdy pomyślana jako „recenzja w odcinkach”⁴⁹². Najdłuższe teksty Berezy miały zwykle addytywną strukturę. Nie znaczy to bynajmniej, iż nie stanowiły organicznej całości, ale kolejne odcinki nawarstwiały się wraz z upływem czasu jak słoje w pniu drzewa. Ten sposób organizacji wypowiedzi krytycznoliterackich zezwalał z jednej strony na pewne rewizje, z drugiej – na kontynuację wybranych wątków. W przypadku Andrzejewskiego

⁴⁹¹ Chodzi o szkic *Mistrzostwo*, który omówiłem w podrozdziale 2.4.

⁴⁹² Częściowo dlatego, że tekst ten w ogóle nie był pomyślany jako recenzja.

wypowiedź musiała być od początku pomyślana jako zwarta intelektualnie i kompozycyjnie całość, co radykalnie zmienia reguły wnioskowania logicznego i strategii interpretacyjnej

Przede wszystkim znane z recenzji lapidarne i niejednoznaczne esencje określające wstępnie sens i problematykę dzieła, zamieniają się w precyzyjnie sformułowane, pieczołowicie uargumentowane i udokumentowane tezy. Dzieje się tak z jednej strony dlatego, że dla *Jerzego Andrzejewskiego dramatu postaw moralnych* nie sposób odnaleźć jednego centralnego tekstu z literatury podmiotu, na kanwie którego Bereza mógłby zbudować wywód⁴⁹³, z drugiej zaś – z uwagi między innymi na rozmiar i gatunek tej rozprawki, komentator nie może czynić sprawnego użytku z zalecanego innym pisarzom języka metonimicznego⁴⁹⁴, który znajdował się na antypodach dosłowności. Krytyk w artykule tym pozbawia się możliwości operowania poetycką sugestią, porzucić musi metonimiczną lekturę opartą na „syntagmie, przyległości, kombinacji, zaburzonym podobieństwie”⁴⁹⁵, by osunąć się w tak niemiłą późnemu Berezie eksplikacyjność⁴⁹⁶. Mowa żywa pisarza (Andrzejewskiego) nie zderza się z mową żywą innego pisarza (Berezy) w obrębie misterium spotkania podmiotów⁴⁹⁷, tylko ulega transliteracji na „martwe pismo”, niejako odcięte od żywych korzeni łączących je z podmiotem (podmiotami). Więż zostaje zerwana, pojawia się w jej miejsce dystans badacza. Sądy Berezy, owszem, obiektywizują się w ten sposób, ale coś istotnego, ukrywającego się między wierszami prozy Andrzejewskiego, w takim

⁴⁹³ Dlatego jego pojedyncze recenzje można by określić „monocentrycznymi”, a więc takimi, w których analiza, interpretacja i wartościowanie dotyczy – poza odniesieniami do innych autorów oraz innych ogniw *continuum* – jednego utworu lub pojedynczej książki. Z kolei szkice układające się w „recenzje w odcinkach” miałyby policentryczną strukturę, która nie ma jednego dominującego ośrodka w postaci nadrzędnego tekstu pisarza, ponieważ każdy „odcinek” posiada własne centrum, na którym ogniskuje się uwaga krytyka. *Dramat postaw...* nie jest przykładem tekstu policentrycznego, ani tym bardziej monocentrycznego pod tym względem, tylko *d e c e n t r a l i z o w a n e g o*, ponieważ krytyk żadnego utworu Andrzejewskiego nie czyni kluczowym dla swojego wywodu.

⁴⁹⁴ Zob. podrozdział 3.5.

⁴⁹⁵ Zob. M. Tomczok, *Metonimia*, [hasło w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 316-317.

⁴⁹⁶ Z dyskursywnego komentowania tego, co powinno tłumaczyć się samo czyni później Bereza główny zarzut np. Adolfowi Momotowi: „Jawny narrator *Mrowiska* opowieść o swoim świecie i sobie buduje z zapisu mówionych po chłopsku faktograficznych relacji bliskich sobie ludzi i ze swego do tych relacji intelektualnego komentarza. Wiele wskazuje na to, że autor wszystkie przytoczenia chłopskich relacji traktuje w powieści jako plan narracyjnie podrzędny, natomiast intelektualne komentarze jawnego narratora uważa za plan główny *Mrowiska*. Narrator ten nie ukrywa, że poczuwa się do obowiązku uzupełniania i objaśniania tego, o czym – jego zdaniem – chłopska mowa ludzi z jego otoczenia nie przekazuje prawdy ani pełnej, ani wystarczającej. Na tym właśnie polega pisarskie nieporozumienie Momota. [ZN, s. 227, wyróżnienie – TP].

⁴⁹⁷ Zob. podrozdział 2.2.

przekładzie intersemiotycznym⁴⁹⁸ zostaje bezpowrotnie utracone. Nie realizuje się tu również idea kameralnego, intymnego spotkania dwóch podmiotów, wręcz przeciwnie – zjawisko zyskuje charakter agoniczny. Do dyskusji wciągnięte zostaje wiele osób w charakterze oponentów, stronników, świadków i sędziów, co upolitycznia interpretację Berezy, które zyskują status „głosu w sprawie” Andrzejewskiego.

Wszystko to znajduje odzwierciedlenie w strukturze, jak i języku omawianego tu tekstu. Jako że *Jerzego Andrzejewskiego dramat postaw* stanowi obszerną wypowiedź w dyskusji na temat postaw pisarza, siłą rzeczy jest nie tyle zsubiektywizowaną recenzją pisaną w sposób, który przybliżałby ją stylistycznie do literatury (jak chcieliby Skrendo i Ryś), co raczej dyskursywnym *nomen omen* tekstem o silnie zaznaczonej funkcji retorycznej. Stoi to w jawnej sprzeczności z wielokrotnie zaznaczaną przez krytyka rezerwą do „literatury użytkowej”, a więc interesownej, mającej na celu bezpośrednie wpływanie na przekonania czytelnika i przekonywanie go do jakichś racji⁴⁹⁹. W ramach sięgnięcia do kontekstu krytycznoliterackiego, spójrzmy na recenzję *Intelektualność* poświęconą *Autopsji* Jacka Krakowskiego⁵⁰⁰. Bereza notuje w niej, iż w raptularzowym utworze Krakowskiego dominuje nastawienie narracyjne „empiryczne i ściśle analityczne” [O, s. 158], co przesądza o „nieartystyczności języka narracji”, której najbliżej w formie do filozoficznego eseju [O, s. 159]. Niemniej *Autopsja* bynajmniej nie jest pod względem językowym jednolita:

Na te inne możliwości [narracyjne] wskazuje cała partia narracji onirycznej na początku rozdziału trzeciego i wpisana w rozdział czwarty klasyczna nowela o starożytnym więźniu na wyspie. W tych dwóch partiach narracji nie obowiązuje język intelektualnej analizy, czyli język całkowicie odindywidualizowany, przynależny do form pojęciowego języka użytkowego. [O, s. 159, wyróżnienie – TP]

⁴⁹⁸ W tym wypadku mamy do czynienia oczywiście z przykładem reformulacji, a zatem z przekładem wewnątrzjęzykowym, który „polega na interpretacji znaków językowych za pomocą innych znaków językowych należących do tego samego języka.”, T. Tomaszewicz, *Przekład audiowizualny, werbowizualny czy intersemiotyczny: różne wymiary tej samej rzeczywistości?*, „Lingwistyka Stosowana” 2010, nr 3, s. 34.

⁴⁹⁹ Krytyk zwraca na to uwagę na przykład w recenzji *Wywyższenia i upadku Joachima Heltza* Adama Augustyna. Powieść ta „przerywa pisarskie milczenie Adama Augustyna w sposób, którego nie można zlekceważyć. Stwierdzam to tym skwapliwiej, że miałbym dość literackich powodów, żeby nad kierunkiem ewolucji pisarskiej Augustyna mocno kręcić nosem. Użytkowy dydaktyzm społeczny, który pojawiał się u niego od *Orla i orzeszka*, po utwory *Wdzięczność* i *Miłosierdzie* i szkodził niekiedy efektem poznawczo-estetycznym wyższego rzędu, zatriumfował w powieści o karierze Joachima Heltza nad wszelkimi przejawami poznawczości bardziej bezinteresownej” [TU, s. 309, wyróżnienie – TP].

⁵⁰⁰ J. Krakowski, *Autopsja czyli Dziennik kryzysu*, Łódź 1984.

I o ile wydzźwięk recenzji jako całości jest aprobatywny, bowiem krytyk ostatecznie odwołuje się do naczelnej zasady wartości – adekwatnego doboru środków literackich do „zadania pisarskiego” – która każe uznać mu to zadanie za rzetelnie wykonane, widzimy że zasadniczo do „języka całkowicie odindywidualizowanego” zgłasza on artystyczne wątpliwości i uznaje jego wybór na zasadzie wyjątku (jakich w krytyce Berezy było zresztą wiele).

Krótką ekskursja w stronę *Autopsji* była niezbędna, by zarysować tło dla nieco głębszej analizy tekstu o Andrzejewskim, do którego teraz powrócimy. Otóż *Dramatowi postaw* genologicznie bliżej do filozoficznego eseju niż do typowej Berezowskiej recenzji. Ponadto na potrzeby owego tekstu krytyk porzuca indywidualizującą i wyróżniającą jego styl „sygnaturę pisarską”.

Przyjrzyjmy się przede wszystkim fragmentom takim jak: „Sprzeczność między przyrodniczo-naturalistyczną koncepcją człowieka u Mauriaca a fideistycznym komentarzem autorskim dostrzegało wielu polskich badaczy twórczości Mauriaca (Górski, Kridl i szczególnie Kubacki)” [A, s. 461] czy „Stosunkowo najtrafniej widzi rzecz sam pisarz, przyznając się do »laickiego katolicyzmu«, którego istotę stanowiło nic innego jak normatywizm moralny w typie conradowskim” [A, s. 459], albo „odarło go z wszelkich złudzeń i ukazało w ostrym świetle gideańską prawdę własnej duszy” [A, s. 461-462]. Odbiorca zaznajomiony choćby pobieżnie ze stylem i podstawowymi postulatami krytycznoliterackimi Berezy zdziwi się, że takie sformułowania mogły wyjść spod pióra autora *Jołopizmu*, a więc tego samego krytyka, który wyodrębnił nową kategorię w dziedzinie „antropologii kulturalnej”, mianowicie *jołopusa doctusa* – jołopa z akademickim wykształceniem [P, s. 12], nie szczędząc mu inwektyw i złośliwości. Alarmował przy tym, że „ekspansja jołopizmu oznacza jołopizację, która w ostatniej dekadzie wieku i tysiąclecia powinna doprowadzić do całkowitej hegemonii naszej naukowej nauki” [P, s. 13]. Pamiętać jednak trzeba, że owa filipka przeciw uczonemu opublikowana była pierwotnie właśnie w ostatniej dekadzie drugiego tysiąclecia⁵⁰¹, zatem niemal czterdzieści lat po *Dramacie postaw*. Pomiędzy tymi dwoma odcinkami w czasie zaszły w stylu pisania Berezy na tyle poważne zmiany, że w latach dziewięćdziesiątych mógł on już nie pamiętać o tym, że niegdyś sam przykładał chyba rękę do „ekspansji naukowej nauki”.

⁵⁰¹ H. Bereza, *Jołopizm*, „Twórczość” 1990, nr 11.

W powyższych uderzających dyskursywnością cytatach z Berezy zwraca uwagę kilka kwestii. Po pierwsze nagromadzenie „-izmów”, czyli terminów⁵⁰², od których później Bereza stronił, wyjątek robił tylko dla ironicznie nacechowanych kolokwializmów i neologizmów⁵⁰³. Po drugie zaskakiwać mogą wielokrotne odwołania do innych ludzi pióra, zwłaszcza te, które nie przypominają w charakterze referencji, o których pisałem w rozdziale poprzednim. Chodzi tu o nawiązania, które Bereza kolekcjonuje i zestawia w instrumentalizującej je funkcji przypisowej⁵⁰⁴, a więc o myśli i obserwacje krytyków, badaczy, filozofów i pisarzy, którymi podpiera on własne tezy, oraz zbija twierdzenia oponentów. Analizowany tu *Dramat postaw moralnych* zdecydowanie wyróżnia się liczbą takich odwołań na tle standardowych wypowiedzi krytyka przesuwając go znowu raczej w stronę artykułów naukowych. Konsekwencją tego jest zmiana stylu na „dyskretny”, w którym Bereza – zwykle silnie zaznaczający autonomię, podmiotowość i własne zdanie na temat twórczości jakiegoś pisarza – tutaj chowa się za spostrzeżeniami innych komentatorów, rezygnując z podmiotowości i subiektywności na rzecz obiektywności i przedmiotowości.

Inną właściwością eseju o Andrzejewskim jest znacznie obniżona w stosunku do innych omawianych tu tekstów Berezy temperatura emocjonalna wywodu. Mimo iż, jak już napisałem, rzecz ma charakter nie tyle intymny, co raczej agoniczny, jest „głosem w sprawie” autora *Bram raju*, nawet we fragmentach polemicznych zaznaczony jest dystans krytyka i chłód emocjonalny. Środki językowe, po które sięga nie mają charakterystycznego dla niego nacechowania afektywnego. Żeby tym lepiej wydobyć niecodziennosc sytuacji, z jaką mamy do czynienia w *Dramacie postaw*, zestawmy go ze znacznie późniejszą recenzją *Leśnej Dąbrowy* Jana Drzeżdżona⁵⁰⁵. Berezie bardzo zależało zarówno na tym utworze, jak i samym pisarzu. Niestety w swoim zachwycie dla powieści czuł się osamotniony. Byłby on skłonny porównać świat wykreowany w *Leśnej Dąbrowie* do uniwersum Macondo ze *Stu lat samotności* Márqueza, gdyby nie uświadamiał sobie faktu, że Drzeżdżona nie uznano nie tylko na świecie, ale nawet nie poznano się na nim w Polsce⁵⁰⁶. Wobec tego Bereza tym bardziej czuje pospołu

⁵⁰² Jak pisze Edyta Pałuszyńska: „Za najważniejszy wyznacznik stylu naukowego uchodzą terminy.”. Zob. E. Pałuszyńska, *Charakterystyka stylu naukowego i terminów na tle wariantywności języka w kraju i za granicą*, „Acta Universitatis Lodzensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” 2017, nr 24, s. 20.

⁵⁰³ Jak choćby „żurnalizm”, „jołopizm”, „służbizm”.

⁵⁰⁴ Choć trzeba odnotować, że ów tekst zaopatrzony jest tylko dwa rzeczywiste przypisy pochodzące od Berezy, resztę sporządził redaktor tomu *Alfabetyczność* – Paweł Orzeł.

⁵⁰⁵ J. Drzeżdżon, *Leśna Dąbrowa*, Łódź 1977.

⁵⁰⁶ Dobitnie świadczy o tym tekst *Istnienie*, opublikowany tuż po śmierci Drzeżdżona („Twórczość” 1992, nr 11), w którym krytyk wylicza utwory autora *Leśnej Dąbrowy* od lat czekające na publikację: *Pergamonia*

bezradność jak i obowiązek propagacji twórczości Drzeżdżona. Za jego sprawę czuje się ponadto osobiście odpowiedzialny. To zaangażowanie można bez trudu zauważyć w sposobie sformułowania poniższego *passusu* – filipiki:

Z takimi sugestiami można by wystąpić dopiero wtedy, gdyby Drzeżdżona jak Witkacego uznano także gdzieś na świecie. Póki co trzeba z porównań tak śmiałych zrezygnować, póki co nie istnieje chyba żaden sposób na złagodzenie ostrych objawów ukierunkowanej bibliofobii. Trudno bowiem żądać od nieprzytomnych, żeby się opamiętali, trudno mówić o kulturze komuś, kto używa „młotka Paramonowa”. Jeszcze daremniejsze byłoby oczekiwać odrobiny dobrej woli zrozumienia tego, co mówią ci, którzy dowiedli swoją pracą daru i umiejętności rozpoznawania wartości literackich w ich tysiącnych kształtach.

Nieskromne to, co piszę, ale i nie tak znów nieskromne w porównaniu z bezwstydem, jakiego trzeba, żeby udawać kompetencje, których się nie ma, których – prawdopodobnie – nie ma szans się mieć [ZN, s. 332].

Powyższy wyimek ilustruje zasadnicze różnice między zobiektywizowanym i bezemocjonalnym *Dramatem postaw moralnych* a zaangażowaną i osobistą w tonie krytyką literacką, z której Bereza dał się poznać przez lata aktywności. Przede wszystkim w tekście o Drzeżdżonie krytyk odwołuje się do trudnego do zweryfikowania argumentu z własnego znawstwa, czytania i dobrego literackiego gustu⁵⁰⁷, co sytuuje ową metodę argumentacji na antypodach praktyki perswazyjnej opartej na twardych dowodach w postaci analiz, teorii oraz obszernych cytatów zarówno z pism Andrzejewskiego, jak i jego badaczy, a także innych pisarzy i myślicieli⁵⁰⁸. Ponadto od razu rzuca się w oczy nagromadzenie inwektyw również wskazujących na podwyższoną temperaturę emocjonalną wywodu. Jeśli chodzi o wybory językowe, tak leksykalne, jak i dotyczące gramatyki, tu również łatwo dostrzec rozbieżności między porównywanymi tekstami. W wypowiedzi o Andrzejewskim krytyk ukrywa się za – by tak rzec – narracją trzecioosobową. Tezy formułuje bezosobowo oraz wyprowadza je z fragmentów konkretnych i przytoczonych tekstów, własnych parafraz bądź interpretacji lub sekundując innym obserwatorom, z którymi się choćby częściowo zgadza, stwarzając

(która doczekała się wydania dzięki staraniom Fundacji Literatury im. Henryka Berezy – zob. tenże, *Pergamonia*, red. M. Jentys-Borełowska, A. Nowakowska, P. Nowakowski, Szczecin 2016), *Rotardania*, *Czerwony Dwór* (również wydany – tenże, *Czerwony Dwór*, Gdańsk 1992) i *Misterium Ziemi* [A, s. 633], a także oskarża o śmierć pisarza nieprzychylną krytykę tymi słowy: „Zabiła Cię, Kochany Janie, nie najstraszniejsza z chorób, zabiła cię kamienne serca ludzi, zabiła Cię ludzka zawiść” [A, s. 634].

⁵⁰⁷ Powraca tu kwestia szczególnego wtajemniczenia Berezy w arkana literatury, o której pisałem w podrozdziale 2.3.

⁵⁰⁸ Bereza wielokrotnie cytuje w *Dramacie postaw moralnych* obszerniejsze i wyodrębnione graficznie fragmenty wraz z podaniem źródła.

iluzję bezstronności⁵⁰⁹, używa również nienacechowanych stylistycznie jednostek leksykalnych oraz unika kolokwializmów. Podczas gdy pisząc o twórczości Drzeżdżona – choć jest to aplikowalne także do innych jego recenzji – chętnie wypowiada się „z otwartą przyłbicą” w pierwszej osobie⁵¹⁰, odwołuje się często do założonej z góry znajomości omawianego tekstu przez czytelnika, nie zawsze odsyłając do stosownych fragmentów i wątków, nie stroni także od postponowania krytycznoliterackich adwersarzy *en bloc*, co widoczne jest w powyższym cytacie, w dodatku chętnie używa nacechowanych stylistycznie sformułowań, potocyzmów, a nawet inwencyjnych neologizmów, jak na przykład „w mojej drzeżdżoniadzie” [ZN, s. 331]. Poza tym całość tekstu utrzymana jest w dowcipnym, sarkastycznym, i swobodnym tonie, którego ostrze wymierzone jest nie tylko w nieświadomych wartości Drzeżdżona krytyków, ale i samego autora *Leśnej Dąbrowy*. Wskazują na to zwłaszcza *passusy* takie jak: „Za słowo »ballada« w tytule utworu prozatorskiego, tak jak za użycie słowa »urokliwy«, należałoby skazywać na rok pracy o chlebie i wodzie przy regulacji Wisły, do czego powszechna miłość do tej rzeki z pewnością kiedyś doprowadzi” [ZN, s. 331]. Z powyższych względów *Dramat postaw moralnych* jest tekstem o wiele bardziej wyważonym niż brawurowe recenzje twórczości Drzeżdżona, jednocześnie jednak o wiele mniej atrakcyjnym dla czytelnika. Owa zdystansowana odsłona Berezy – ośmielię się powiedzieć to kolokwialnie – pozbawiona jest rumieńców.

W całości tekstu o Andrzejewskim, jakkolwiek obszernego, trudno doszukać się także tego, co dla naszych rozważań kluczowe, a mianowicie przejawów wartościowania, włączając w to ocenianie stanowisk innych przytaczanych komentatorów. Jeśli krytyk zdradza się ze swoimi przekonaniem, robi to pośrednio, przy okazji wykazując naoczną słuszność lub niesłuszność czyichś obserwacji lub ogranicza się do relacjonowania dyskusji pomiędzy Andrzejewskim a Janem Kottem, z czysto kronikarskiego obowiązku. Komentarze do tekstów tego pierwszego w wykonaniu Berezy nie wykraczają poza warstwę analiz i interpretacji, zaś wnioski do których krytyk dochodzi są

⁵⁰⁹ Odnotowuje np. „Kazimierz Wyka wysnuł z tego [z doświadczeń wewnętrznych większości bohaterów *Apelu*] w *Pograniczu powieści* może nie bez racji niepochlebne wnioski co do realizmu psychologicznego kreowanych przez Andrzejewskiego postaci.” [A, s. 465, wyróżnienie – TP].

⁵¹⁰ Zarówno liczby pojedynczej: „W imię prawdy m u s z ę wyznać, że *Leśna Dąbrowa* (1977) jest pierwszą powieścią Drzeżdżona, której nie poznałem w maszynopisie” [ZN, s. 330-331, wyróżnienie – TP], jak i mnogiej: „Drzeżdżon – m i e j m y nadzieję – przetrzyma agresję bez szwanku, ponieważ przyszło mu przetrzymać wiele i zdobył w trakcie okrutnych doświadczeń olbrzymią wiedzę o nieskończonej ludzkiej bezmyślności” [ZN, s. 333, wyróżnienie – TP].

niekontrowersyjne w porównaniu do późniejszych recenzji, które nierzadko miały wywołać efekt zaszokowania odbiorcy i stymulować żarliwe dyskusje.

Konkludując: Berezie w *Dramacie postaw moralnych Andrzejewskiego* o wiele bliżej do zdystansowanego wobec własnych tez oraz unikającego ocen badacza literatury niż zaangażowanego osobiście w sprawę arbitra, który nie ukrywa całej bogatej sfery afektywnej swego „życioczytania”. Niemniej sędzę, że warto ową dawną i chyba zapomnianą wypowiedź o Andrzejewskim pamiętać, choćby ze względu na to, jak trudno odnaleźć w niej – by zacytować tytuł jednej z książek – właściwy w pełni ukształtowanemu aksjologicznie i stylistycznie Berezie *Sposób myślenia* [i pisania] o prozie polskiej. Warto też mieć na uwadze, że autor znacznie późniejszego *Jołopizmu* miał w latach 1954-1957 swój epizod pracy w Instytucie Badań Literackich PAN⁵¹¹, którego pokłosiem był właśnie analizowany tu historycznoliteracki esej. Jednak jego autor dość szybko z takiego *modusu* pisania o literaturze zrezygnował, by być jak najbliżej debiutujących pisarzy i wywierać namacalny wpływ na to, co działo się w najnowszej prozie polskiej.

4.4 Ewolucja stylu i strategii lekturowej. Etap II. Cechy warsztatu Berezę wczesnego

Rozpatrywany w poprzednim podrozdziale szkic o postawach moralnych Jerzego Andrzejewskiego nie bez powodu został zapomniany chyba nawet przez samego Berezę. Mimo iż opracowany rzetelnie, mimo że z pewnością wymagał nabycia niemałej wiedzy, orientacji w twórczości autora *Popiołu i diamentu*, znajomości kontekstu historycznoliterackiego, a na ostatku znacznych nakładów pracy od młodego badacza literatury, to ów uporządkowany i przekonujący wywód nie został przedrukowany w żadnej późniejszej książce krytyka. Bereza chętnie upowszechniał i przypominał w taki sposób rozmaite pierwotnie drukowane w „Twórczości” teksty, zwłaszcza te, które uważał z różnych względów za istotne, w dodatku – niektóre – wielokrotnie⁵¹². Warto przy okazji

⁵¹¹ J. Zawadzka, *Bereza Henryk*, [hasło w:] *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku*, <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/911/bereza-henryk> [dostęp: 30.10.2024 r.]

⁵¹² Przykładowo omówienie *Jednego dnia* Edwarda Stachury (Warszawa 1962) przedrukowywał aż czterokrotnie. Kolejno w *Sztuce czytania* i *Prozaicznych początkach* w ramach recenzji pod tytułem *Sprawy pierwsze*; następnie w *Związkach naturalnych* w tekście zatytułowanym *U źródeł* i w *Sposobie myślenia I. O prozie polskiej* pod najbardziej znaną nazwą *Życiopisanie*. Podobnie było z laureatką Literackiej Nagrody Nike w 2024 r., Urszulą Kozioł, której *Postoje pamięci* (Warszawa 1964) przypominał Bereza swoją recenzją w *Prozaicznych początkach*, *Związkach naturalnych*, *Takim Układzie* i *Sposobie myślenia...* najpierw pod nazwą *Żywioł wyobraźni* (PP, ZN), a później, w myśl zasady jednowyrazowości tytułów, po prostu jako *Żywioły* (TU, SM1oPP).

odnotować, iż liczba przedruków danej recenzji stanowi dobry, ponieważ miarodajny wskaźnik niesłabnącej, a może nawet rosnącej wartości danego pisarza w oczach krytyka, bowiem do grona autorów, twórczości których recenzje wznawiał najczęściej należą (poza wskazanymi w ostatnim przypisie) Leopold Buczkowski, Bogdan Czeszko, Stanisław Czycz, Jan Drzeżdżon, Jarosław Iwaszkiewicz, Anna Kowalska, Wilhelm Mach, Wiesław Myśliwski, Tadeusz Nowak, Ryszard Schubert czy Marian Pilot. Oczywiście, z drugiej strony trzeba mieć też na uwadze, że to, iż dany autor został omówiony tylko w jednym zbiorze recenzji lub wyłącznie na łamach *Czytanego w maszynopisie* nie świadczy jeszcze o jego niskiej randze, zwłaszcza kiedy dotyczy to pisarzy młodszych, którzy już choćby z racji metryki, późniejszego debiutu, nie mogli znaleźć się w debiutanckiej książce Berezy, czyli w *Sztuce czytania*. Przykładem może być w tym wypadku Dariusz Bitner, którego Bereza po raz pierwszy uwzględnia dopiero w *Sposobie myślenia...*, niemniej ów pisarz szybko awansował w rankingu krytyka do jednego z najważniejszych i prywatnie mu najbliższych, o czym niech świadczy choćby epistolarna *nomen omen* część *Epistolów*, w której przeczytać można osiemdziesiąt trzy listy krytyka do szczecińskiego pisarza. Z drugiej strony zaprzestanie recenzowania twórczości danego autora w kolejnych wyborach tekstów w formie książkowej, mimo iż ten nie przeszedł na pisarską emeryturę było również znaczące, choć pod względem aksjologicznym – *in minus*⁵¹³.

Tak właśnie było w przypadku Jerzego Andrzejewskiego. Co prawda po *Dramacie postaw* powstała jeszcze przychylna, „dwuodcinkowa” (w wersji książkowej) recenzja zbioru opowiadań *Niby gaj*⁵¹⁴ i powieści *Bramy raju*⁵¹⁵, zatytułowana *Pióropusz*, którą krytyk przedrukował aż trzy razy⁵¹⁶ (w *Sztuce czytania*, *Takim układzie* i *Sposobie myślenia...*), ale później drogi Andrzejewskiego i Berezy się rozeszły i to w atmosferze wręcz kłótni. Punktem zapalnym była publikacja *Konopielki* Edwarda Redlińskiego. Jak wspomina owe wydarzenia Marian Pilot:

Książka ta będzie miała rozstrzygający wpływ na życiowe losy zarówno jej autora, jak Henryka Berezy – i nie tylko jego...

Powieść Redlińskiego bowiem napisana jest gwarą, w dodatku gwarą mocno umorusaną dość frywolną białoruszczyzną, co nie wszystkim się podobało. Zaś kręci

⁵¹³ Jak na przykład zauważa Jerzy Pluta: „Oto od połowy lat 70. Bereza nie napisał o żadnej nowej książce Marka Nowakowskiego, co odczytywano jednoznacznie jako najsroższą recenzję”. J. Pluta, *Henryk Bereza: artysta czytacz/pisarz/mistrz/onirysta*, dz. cyt., s. 166.

⁵¹⁴ J. Andrzejewski, *Niby gaj. Opowiadania 1933-1958*, Warszawa 1959.

⁵¹⁵ Tenże, *Bramy raju*, Warszawa 1960.

⁵¹⁶ Pierwodruk recenzji tomu *Niby gaj*, zob. H. Bereza, *Strzec swojego pióropusza*, „Nowa Kultura” 1959, nr 27, pierwodruk recenzji *Bramy raju*: tenże, *Rapsod Andrzejewskiego*, „Twórczość” 1961, nr 1.

nosem nie byle kto, bo jeden z najpoważniejszych autorytetów literackich tamtego czasu, autor *Popiołu i diamentu*: czy autor nie mógłby napisać swojej książki po polsku, zgryźliwie odnotowuje w felietonie. Bereza jest z Andrzejewskim zaprzyjaźniony – do tego stopnia, jak wieść gminna niesie, że uciął powieść *Bramy raju* na owym słynnym pierwszym i ostatnim zdaniu. I Andrzejewski się na tę odważną amputację zgodził, bardziej bowiem niż w siebie wierzył w smak i niezawodny instynkt literacki Berezy.

Ale to było przed dziesięcioma z hakiem laty. Teraz tenże Bereza odpowiada Andrzejewskiemu tak: „Skoro nie znosi się gwary, nie należy znosić *Konopielki*, ponieważ powieść Redlińskiego wyniknęła z założenia, że język prozy nie powinien być kłamany w większym stopniu, niż to jest konieczne, na skutek ubóstwa środków literackiego zapisu. Redliński – tak jak może – chce uszanować człowieczeństwo swojego bohatera i nie zamienia go w przedmiot, który ma opisać i skomentować w czystej polszczyźnie Elizy Orzeszkowej”.⁵¹⁷

Był to moment dla Berezy przełomowy z dwóch względów. Po pierwsze ogłosił wówczas „rewolucję artystyczną w prozie”⁵¹⁸, którą zajmiemy się w następnym rozdziale, a po drugie przestał odtąd odpowiadać recenzjami na kolejne utwory Andrzejewskiego.

Ale wróćmy jeszcze do najwcześniejszego tekstu Berezy poświęconego twórczości autora *Popiołu i diamentu*, który omawiałem w poprzednim podrozdziale. Świadomości czytelniczej przywrócił go dopiero po ponad sześćdziesięciu latach, i już po śmierci autora, wspominany redaktor *Alfabetyczności*. Poświęciłem owej rozprawie tyle uwagi, ponieważ tekst ten jawi się jako doskonały „odczynnik” do badania i wykazywania cech swoistych krytyki literackiej autora *Pryncypiów*. Z tego powodu będę się do niego odwoływał również w niniejszej części pracy. Mimo iż w zestawieniu na przykład z recenzjami utworów Drzeżdżona, przypomina raczej negatyw tych drugich, tym lepiej uświadamia nam pozytywne ich cechy⁵¹⁹. Niemniej pamiętać trzeba, że *Dramat postaw moralnych* jest przykładem szczególnym. Wyznacza w dorobku autora *Sztuki czytania* pewną granicę. Zarówno w sensie przestrzennym (problemowym), jak i czasowym (chronologicznym). Jest przypadkiem granicznym pod względem formy, ponieważ stanowi najbardziej „wysunięty” w stronę naukowości przykład szkicu jego pióra, ale również pod względem czasowym, bowiem przynależy do wczesnej, formatywnej fazy kształtowania się stylu Berezy. Po zarysowaniu w poprzednim podrozdziale owej granicy, w niniejszym – spróbuję przyjrzeć się kolejnym etapom formowania się jego autorskiego sposobu myślenia i pisania o prozie.

⁵¹⁷ M. Pilot, *HB, naprędcę*, „Konteksty” 2015, nr 3, s. 160.

⁵¹⁸ Tamże, s. 160-161.

⁵¹⁹ Dla uściślenia: niekoniecznie pozytywne w znaczeniu aksjologicznym, czyli jako synonim „dobry”. Mam tu raczej na myśli „pozytywny”, który kolokuje z „wynikiem badań” czy „rezultatem testów”, a więc „taki, dzięki któremu stwierdzono to, co spodziewano się stwierdzić”, por. z hasłem *pozytywny* w: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/30939/pozytywny/4940278/wynik-badania> [dostęp: 04.11.2024 r.].

Na wstępie podkreślę raz jeszcze, iż obszerny esej o kształtowaniu się postaw moralnych Jerzego Andrzejewskiego nie był charakterystyczny dla tego, w jaki sposób Bereza myślał i pisał o literaturze nie tylko w późniejszym okresie, ale również ówczesnie (w końcu lat pięćdziesiątych). Traktować powinniśmy ten tekst jako godny uwagi wyjątek, w którym można wszelako doszukać się pewnych cech wspólnych, łączących go z kolejnymi ogniwami jego własnego *continuum* twórczego. By zadośćuczynić prawom chronologii, przyjrzyjmy się w następnej kolejności recenzji *Trans-Atlantyku* oraz *Ślubu* Witolda Gombrowicza. Tekst ten opublikowany został na długo przed książkowym debiutem Berezy, osiem lat przed *Sztuką czytania*, na łamach „Nowych Książek”⁵²⁰. Zauważmy, że w przeciwieństwie do Berezowskich sprawozdań szybkiej reakcji⁵²¹, w tym przypadku mamy do czynienia z recenzją pisaną na chłodno, długo po pierwszym wydaniu *Trans-Atlantyku* i *Ślubu*⁵²², a nawet rok po ukazaniu się ich w kraju⁵²³ (w obu przypadkach we wspólnym wolumenie).

Zacznijmy od kontrastownego przejrzenia – jak gdyby z listą w rękę – czy odnajdziemy w tym tekście podstawowe elementy konstrukcyjne recenzji, które zaobserwowaliśmy już na wielu wcześniejszych przykładach. Po pierwsze próżno szukać tu jednoznacznie i syntetycznie wyeksplikowanych esencji oraz artystycznego *modus operandi* Gombrowicza. Nie wydaje się, by przyczyną tego braku był oczywisty fakt omawiania jednocześnie dwóch tak różnych utworów. Przeciwnie, Bereza rozpatruje w recenzji rozmaite wątki obu dzieł, udobitniając wielokrotnie, że utwory te są właściwie niewyczerpywalne interpretacyjnie i wielowymiarowe. Gdy w konkluzji podejmuje on próbę scalenia problematyki *Trans-Atlantyku* do jednozdaniowej formuły, od razu zdaje sobie sprawę, że jest to wizja utopijna, zadanie niewykonalne. Punktem wyjścia czyni do tego obszerny cytat z monologu pana posła, którego interpretację podsumowuje w ramach nobilitującego Gombrowicza porównania do Samuela Becketta tymi słowami:

Groteskowy, ale jakże prawdziwy obraz określonego typu Polaka we wrześniu 39 roku. Wizerunek człowieka w ogóle w tragicznej sytuacji, gdy z całego świata wewnętrznego pozostają mu tylko strzępy kilku pojęć, pozbawionych związku, sensu i logiki. Toż to monolog Lacki’ego z *Czekając na Godota* Becketta w miniaturze w polskim wydaniu, służący do demaskacji naszej niedojrzałości duchowej i ubóstwa kultury, serca i umysłu.⁵²⁴

⁵²⁰ H. Bereza, *Uwięziony w polskości*, „Nowe Książki” 1958, nr 5.

⁵²¹ A powinniśmy nawet powiedzieć: reakcji wyprzedzających – ponieważ zwykle ukazujących się długo przed publikacją recenzowanej książki.

⁵²² W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk. Ślub*, wstęp J. Wittlin, Paryż 1953.

⁵²³ Tenże, *Trans-Atlantyk. Ślub*, oprac. graf. J. Młodożeniec, Warszawa 1957.

⁵²⁴ H. Bereza, *Uwięziony w polskości*, dz. cyt., s. 274.

Niemniej jednocześnie daje czytelnikowi do zrozumienia, że dzieła Gombrowicza nie można zamknąć w powyższej formule, że to tylko drobny wycinek jego złożonej problematyki:

A ileż jeszcze innych sensów można w tym tekście wyczytać! Ile aluzji historycznych i literackich, psychologicznych i filozoficznych! Ugrzęznąć można w takim fragmencie tekstu na całe godziny. *Trans-Atlantyk* trzeba czytać dziesiątki razy, żeby wykryć jego wielowarstwowość, żeby zrozumieć jego artystyczną niepowtarzalność. Żaden cudzoziemiec nie wstąpi jednak do tego sezamu. *Trans-Atlantyk* jest najbardziej antypolską i najbardziej polską książką w naszej literaturze.⁵²⁵

Ta niekonkluzywna w zakresie problematyki utworu konkluzja na końcu tekstu (bo pod względem oceny werdykt recenzji jest jak najbardziej jednoznaczny) przypomina nam, że czytamy tekst Berezy jeszcze sprzed okresu, w którym czytelnicy zaczęli oczekiwać od niego jednozdaniowej informacji, (o) czym jest recenzowany utwór. Pozornie modyfikacja to niewielka, ale dla aksjologii krytycznoliterackiej ma niebagatelne znaczenie, bowiem arcykryterium wartościowania przesądzającym o randze utworu nie jest wówczas pytanie, w jakim stopniu pisarz wywiązał się z „zadania pisarskiego” – a zwłaszcza to, jak trafnie dobrał narzędzia artystyczne do jego wypełnienia – ponieważ takie zadanie nie zostało jednoznacznie rozpoznane i uchwycone przez krytyka.

W *Uwięzionym w polskości* Bereza nie realizuje zatem postulatu rozliczania pisarza z jednoznacznie i lapidarnie formułowanego „zadania pisarskiego”, bowiem na tym etapie nie wykształciły się jeszcze podstawowe narzędzia jego strategii lekturowej, które pozwalałyby owo zadanie wychwycić i określić. Warto jednak zapytać również o obecność innych rozpoznawalnych elementów strukturalnych recenzji, do której zdążył przyzwyczaić nas później krytyk.

Jeśli chodzi o pryncypium rozpatrywania każdego dzieła jako części większego cyklu rozwojowego, możemy mówić zaledwie o jego połowicznej realizacji. Wprawdzie sygnalizuje się na wstępie, że w *Ferdydurke*⁵²⁶ dostrzec można pewne antecedencje dla kolejnych utworów Gombrowicza, niemniej Bereza nie wyjaśnia, na czym owe powiązania miałyby polegać. Do pierwszej powieści Gombrowicza w toku recenzji już także nie powraca, rozpatrując *Trans-Atlantyk* i *Ślub* we względnej izolacji od wcześniejszej twórczości pisarza. Co ciekawe owej izolacji nie podlegają dwa

⁵²⁵ Tamże.

⁵²⁶ Przypominając, iż „właściwe perspektywy i ujawnione już w *Ferdydurke* obsesje twórcze sprawiły, że Gombrowicz postawił diagnozę, zanim uznaliśmy, że stan nasz jest naprawdę niebezpieczny.”, tamże, s. 272.

rozpatrywane w tej recenzji – tak różne bądź co bądź, nawet pod względem rodzaju literackiego(!) – utwory. Bereza omawia je zbiorczo najprawdopodobniej dlatego, że ukazały się one we wspólnym tomie, niemniej w odniesieniu do tego jak zwykł postępować autor *Sztuki czytania* z każdym nowym dziełem pisarza, taka praktyka jest zaskakująca. Dziwi zwłaszcza fragment, który miał rzekomo zespalać dwie połowy tekstu, a przy okazji sygnalizować przejście od interpretacji *Ślubu* do omawiania *Trans-Atlantyku*, który brzmi następująco: „Wyłożona tu z grubsza interpretacja *Ślubu* (zawarta jest w niej bądź co bądź także interpretacja *Trans-Atlantyku*) jest interpretacją ukonkretniającą, a więc chcąc nie chcąc ograniczającą”⁵²⁷.

Proporcje całości tekstu są zachwiane, *Trans-Atlantykowi* Bereza poświęca znacznie mniej uwagi i objętości recenzji (około jednej trzeciej) od dramatu, w dodatku ową dysproporcję próbuje wytłumaczyć tym, że wszelkie obserwacje poczynione na temat *Ślubu* dotyczą także drugiego utworu. W tym miejscu uwidacznia się nie do końca przemyślana kompozycja tekstu, a także nieumiejętność wyznaczenia każdemu ogniwu *continuum* twórczego odpowiedniego miejsca w cyklu rozwojowym twórczości Gombrowicza. Te kompetencje Bereza będzie prezentował dopiero w późniejszych recenzjach. Koncepcja genetycznej ciągłości pomiędzy każdym kolejnym ogniwem dorobku danego pisarza oparła się w swej w pełni wykształconej formie z jednej strony na świadomości autonomiczności i istotności indywidualnego utworu, z drugiej – na zintegrowaniu tego utworu z całokształtem dorobku, z trzeciej zaś – na uniwersalnym i komunikowalnym charakterze ekspresji prawdy podmiotu, jakim dla Berezy jest przede wszystkim literatura. W *Uwięzionym w polskości* krytyk nie eksponuje z pełnym przekonaniem jeszcze żadnego z tych trzech założeń programowych. Świadczy o tym również „ukonkretniająca interpretacja” *Ślubu*, z której nie płyną wnioski uogólniające. Jest wprost przeciwnie. Mimo iż krytyk zapewnia nas o „powszechności” i „ogólnoludzkości” wizji intelektualnej Gombrowicza⁵²⁸, jednocześnie jasno daje do zrozumienia, że jest to dzieło właściwie nieprzekładalne i skierowane do wąskiego kręgu odbiorców:

Dla kogoż wreszcie poza nami są utwory Gombrowicza w pełni do odczytania? *Trans-Atlantyk* przecież jest książką nie do przetłumaczenia na żaden język świata. Z materii języka narodowego stworzył Gombrowicz język indywidualny, sobie tylko właściwy. *Trans-Atlantyk* jest pisany w języku Gombrowicza, zrozumiałym nie dla wszystkich

⁵²⁷ Tamże, s. 274, wyróżnienie – TP.

⁵²⁸ Tamże, s. 274.

Polaków. Żeby osiąść czynną znajomość tego języka, rozumiejący go Polak musiałby co najmniej pół życia poświęcić. Gdzież to możliwe dla cudzoziemca. I jakież cudzoziemiec podjąłby się przeprowadzania analogicznego eksperymentu z własnym językiem narodowym?⁵²⁹

W powyższej konstatacji należy oddzielić od siebie dwie pozornie tylko powiązane ze sobą kwestie. Mianowicie niezmienny jako probierz wartościowania i już w pełni uświadomiony na tym etapie przez Berezę postulat odnajdywania własnej dykcji literackiej od kluczowego elementu strategii lekturowej krytyka opierającego się na czytaniu metonimicznym⁵³⁰. Rdzeń aksjologiczny decydujący o tym, czym jest wartościowa literatura, wyłonił się bowiem u krytyka bardzo wcześnie⁵³¹, dlatego w pełni rozwinięty „samoswój” język Gombrowicza rozpatruje on jako niewątpliwą zaletę dzieła, a cecha taka obserwowana u innych pisarzy na późniejszych etapach kariery krytycznoliterackiej również spotykała się z jego aprobatą⁵³². Inaczej natomiast należy rozpatrywać kwestię komunikowalności tego, co ów autonomiczny język ma wyrażać. Podkreślić należy, iż dla autora *Pryncypiów* niepowtarzalność idiomu pisarza nie była wartością absolutną, ponieważ prywatny język zawsze ostatecznie okazywał się upodrzędniany i funkcjonalizowany do postaci narzędzia ekspresji wewnętrznej i niekomunikowalnej w inny sposób niż za pośrednictwem literatury prawdy podmiotu. Dlatego też omawianą w tym podrozdziale recenzję odróżniają od późniejszego dorobku krytyka nie tylko styl lektury i sposób sprawozdawania z niej wrażeń, ponieważ kwestie te mają także wymierny wpływ na stosowane przez Berezę kryteria wartościowania.

⁵²⁹ Tamże.

⁵³⁰ Zob. podrozdział 3.5.

⁵³¹ Zob. T. Pawłowski, *Axiological Centre...*, dz. cyt., s. 226.

⁵³² Jest na to wiele dowodów. Dotyczyło to np. omawianego już tutaj Jarosława Iwaszkiewicza, „Iwaszkiewicz we wszystkim, co wychodzi spod jego pióra, jest samoswój, jest natychmiast rozpoznawalny”, zob. przyp. nr 138; Zygmunta Trziszki: „Jest to w pisarstwie Trziszki książka [*Piaszczysta skarpa* – dop. TP] najbardziej samoswoja, najoryginalniejsza, po mistrzowsku swobodna, lekka w czytaniu i ustawicznie rozśmieszająca.” [BRz, s. 96]; Jana Drzeżdżona – w jego przypadku był to zarazem główny powód niezrozumienia jego twórczości przez niekompetentnych krytyków: „Na usprawiedliwienie wredności pismactwa, pismactwa i wręcz pismatolstwa o pisarstwie Jana Drzeżdżona da się powiedzieć, że do wredności zmusza pismołłów konieczność zamaskowania bezradności, na którą skazuje każdego kontakt z czymś tak samoswoim jak każdy utwór Drzeżdżona.” [BRz, s. 114]; Mikołaja Samojlika, u którego dają się co prawda dostrzec wpływy innych pisarzy, ale który zdobywa się również na oryginalność: „Źródeł tych niewiarygodności najprościej byłoby szukać w oswojeniu z patrzeniem na człowieka przez takich lub innych pisarzy skandynawskich lub latynoamerykańskich, jest bardzo prawdopodobne, że jacyś pisarze mają swój udział w próbach pisarskich Mikołaja Samojlika, jednocześnie jednak jest oczywiste, że są to próby przede wszystkim domorośle i samoswoje. [...] Z takiej pisarskiej suwerenności w próbach pisania wynika coś wartościowego najwyżej w jednym przypadku na tysiąc, z tym jednym przypadkiem mamy właśnie do czynienia u Mikołaja Samojlika, którego pisarstwo jest tak samoswoje jak żytni samogon odstały w dębowych beczkach przez wiele lat (piłem coś takiego, wiem, co piszę)” [O, s. 83-85].

W rozpatrywanych w niniejszej pracy wcześniej recenzjach krytyk przechodził płynnie od partii analityczno-interpretacyjnych do wniosków uogólniających, „wpinając” rezultaty twórczego poznania danego pisarza w dany utwór w „plan linii trakcyjnych”⁵³³ całej znanej sobie i relewantnej dla danego sprawozdania literatury. W przypadku Gombrowicza zaś dominuje jeszcze idiografizm, który nie jest równoważony przez elementy Gadamerowskiej hermeneutyki, które Bereza wcielił do swej metody o wiele później⁵³⁴. Owszem, w tekście o Gombrowiczu pojawiają się sygnały referencyjności, wszak krytyk wylicza nazwiska pisarzy w jakiś sposób pokrewnych autorowi *Trans-Atlantyku* w miejscu typowym dla jego recenzji, czyli gdzieś na początku, w tym przypadku w drugim akapicie:

Dramat ten, przewidziany genialnie przez Witkiewicza, staje się dopiero krwią i ciałem naszej literatury krajowej. Do opisu objawów choroby zabrało się wielu naszych pisarzy. Widać to u [Bohdana] Czeszki i [Stanisława] Wygodzkiego, [Jerzego] Brauna i [Aleksandra] Ścibora-Rylskiego. Hłasko i Andrzejewski usiłują przejść od opisu objawów do interpretacji przyczyn i skutków zjawiska.⁵³⁵

Niemniej są to w większym stopniu próby zaświadczenia orientacji Berezy w literackim stanie posiadania niżeli funkcjonalne dla procedury interpretacji i wartościowania ustalenia komparatywne o wysokiej wartości informacyjnej. Zwłaszcza że owe porównania nie są później pogłębione, ponieważ Bereza, po wspomnianym hierarchizującym porównaniu wynoszącym dzieło Gombrowicza na szczyt, rozpatruje w dalszej części recenzji oba utwory już niemalże w pełni idiograficznie, odsyłając czytelnika – znów dość powierzchownie, jednym zdaniem – jedynie do *Czekając na Godota* Becketta. Padają również nazwiska Słowackiego i Mickiewicza, ale raczej na prawach anegdoty niż bezpośredniego nawiązania⁵³⁶.

Przejdźmy teraz do kwestii istotniejszej, czyli aksjologizacji. Oczywistym wydaje się fakt, że w recenzji *Ślubu* oraz *Trans-Atlantyku* odnajdziemy już na pierwszy rzut oka o wiele więcej jednostek leksykalnych i sformułowań jawnie, wręcz ostentacyjnie nacechowanych aksjologicznie, bądź waloryzujących pośrednio, przez odwołanie do

⁵³³ R. Sulima, *Krytyka heroiczna*, dz. cyt., s. 61.

⁵³⁴ Zauważył to Andrzej Skrendo, analizując *Wypiski* Berezy, w których wyrażał się bardzo pochlebnie o Gadamerze: „późny Bereza odkrywa z radością jakąś inną możliwość uprawiania krytyki, możliwość hermeneutyczną, która jawi mu się równie atrakcyjna, jak idiografizm. Do powrotu do idiografizmu wzywał w *Biegu rzeczy*”. A. Skrendo, *Genologia Henryka Berezy (kilka wstępnych ustaleń)*, dz. cyt., s. 25.

⁵³⁵ H. Bereza, *Uwięziony w polskości*, dz. cyt. s. 272, wyróżnienie – TP.

⁵³⁶ Tamże, s. 273.

założeń systemu aksjologicznego wyznawanego przez krytyka⁵³⁷, podczas gdy w zeseizowanej i dyskursywnej rozprawie o Andrzejewskim trzeba będzie się ich doszukiwać z dużą dozą uważności, bowiem większość ocen tamże w taki czy inny sposób Bereza zakamufluje i osłabi. Na przykład sprowadzając funkcję wartościowania jedynie do postaci relatywnej hierarchizacji danej odnogi twórczości Andrzejewskiego: „W najciekawszej ze swych książek publicystycznych, w bogatej w twórcze przemyślenia filozoficzne książce *O człowieku radzieckim*, sformułował Andrzejewski *expressis verbis* swój pogląd [...]” [A, s. 475, wyróżnienie – TP]. W innym miejscu mamy do czynienia z bardziej eksplicytnym i zdecydowanym wartościowaniem, ale tu ocena dotyczy nie tyle twórczości rozpatrywanego pisarza, co krytycznej opinii o nim: „O *Drogach nieuniknionych* pisał w »Pionie« równie złośliwie jak nie trafnie Karol Irzykowski [...]” [A, s. 455, wyróżnienie – TP]. Można tu mówić o aksjologizacji zakamuflowanej, bowiem pośrednio Bereza wyraża tu swój sprzeciw wobec nieuzasadnionej jego zdaniem nieprzychylnej oceny Irzykowskiego, *ergo*: zdradza tym samym swój przychylny osąd. Nieco dalej rozwija Bereza ową myśl i już otwarcie broni autora *Dróg nieuniknionych* tymi słowy:

Tymczasem nie kruchciane moralizatorstwo groziło [Andrzejewskiemu] [...]. Zaliczył się on do pokolenia wychowanego w „bezlądzie narodowym, moralnym, społecznym i literackim”. Głęboka świadomość rozkładu i chaosu w życiu społecznym rodziła w nim daleko idący ferment moralny. *Drogi nieuniknione* ukazują przez wyćiężone na szczęście niebezpieczeństwa tego fermentu [A, s. 456, wyróżnienie – TP].

Bereza oczyszcza zatem Andrzejewskiego z posądzeń o – ewidentnie nacechowane negatywnie – „kruchciane moralizatorstwo”, inaczej niż Irzykowski klasyfikując, a zatem oceniając powieść Andrzejewskiego, niemniej nie wychodząc poza standardy czysto

⁵³⁷ Podam dwa opozycyjne przykłady. W pierwszym wartościowanie łączy się z hierarchizacją dokonaną za pośrednictwem superlatywu, a zatem dosłownie, eksplicytnie: „Twierdzę, że wątek Związku Kawalerów Ostrogi w *Trans-Atlantyku* i najgłębsze pokłady myślowe *Ślubu* pozostają w najściślejszym związku z naszym aktualnym dramatem, że są bezpośrednim jego wyrazem. I to wyrazem w skali naszej narodowej literatury n a j d o j r z a l s z y m”, H. Bereza, *Uwięziony w polskości*, dz. cyt., s. 272, wyróżnienie – TP. Dalej natrafimy na waloryzujące pozytywnie określenia, których znaczenie trzeba ustalać w oparciu już o znajomość kontekstu, jakim jest recenzja literacka, a także ze świadomością tego, co konkretnie dla Berezy było ważne w literaturze: „W *Trans-Atlantyku* nie zdania dyskursywne, lecz artystyczna wizja świata wyraża myśl pisarza. Trzeba ją wyprowadzać z opisu po Gombrowiczowsku spreparowanego z dialogu zanotowanego w sposób tylko Gombrowiczowi właściwy, z monologu, który jest Gombrowiczowskim koncentratem tysiąca autentycznych ludzkich monologów. Niejedno zdanie *Trans-Atlantyku* trzeba byłoby tłumaczyć na setki zdań języka dyskursywnego.”, tamże, s. 274. W zmierzeniu siły pozytywnego ładunku aksjologicznego niezbędne jest rozpoznanie opozycyjnie wartościowanego binaryzmu „dyskursywność” *versus* „artystyczność” oraz świadomości, jak Bereza oceniał cechy pisarstwa takie jak oryginalność i samoswojość. Wszystkie te zdecydowanie nieneutralne pod względem aksjologicznym partie tekstu, aczkolwiek zrozumiałe, odwołują się do pewnej wiedzy tła, do pryncypiów systemu aksjologicznego stanowiącego model teoretyczny, domyślny.

akademickiej polemiki, w której wartościowania również nie można uniknąć. Bereza w swej rozprawie jest przekonany, że nie tyle ocenia *Drogi nieuniknione*, co mówi „jak jest”. I nie myli się. Zgodnie z tym, co pisał Stanisław Lem w *Filozofii przypadku*: „Nauka, która nie chce niczego wartościować, tylko stwierdzić, »jak jest«, ma za sobą akt oceny, który ją urzeczywistnia, jako wybraną spośród możliwości. Tej sytuacji decyzyjnej się nie pozbędziemy. Empiria nie może nic począć z wartościami, więc pozostanie filozofii przypisana”⁵³⁸.

Nie dziwi nas zatem częste, jawne i bezpośrednie wartościowanie w *Uwięzionym w polskości*, nie powinny nas dziwić również rzadsze i dyskretniejsze przejawy wartościowania w roztrząsaniach o twórczości Andrzejewskiego. Wszelako są w *Uwięzionym w polskości* również elementy, które nieświadomemu daty powstania tego tekstu odbiorcy kazałyby ulokować go pośród szkiców i recenzji „dojrzałego” Berezy. Mam tu na myśli przede wszystkim rzetelność interpretacyjną. Autor *Sztuki czytania*, niezależnie od etapu swojej działalności krytycznoliterackiej, starał się zawsze udowodnić, że osądzany tu oto tekst skrupulatnie przeczytał (co najmniej raz w całości) oraz, zgodnie z najlepszą wiedzą, trafnie zrozumiał. Twierdzenie, iż fundament prawomocnego sądu na temat dzieła jest jego poprawne rozumienie było jednym z podstawowych założeń jego strategii krytycznoliterackiej właściwie od zawsze⁵³⁹. Ów postulat nie jest tylko domyślnym założeniem teoretycznym, ponieważ odciska wyraźnie swoje piętno na strukturze samych tekstów. Właściwość ta jest zarazem tym, co łączy dwa tak różne skądinąd wcielenia twórczości Berezy, jak zdecydowanie bardziej naukowy niż literacki Jerzego Andrzejewskiego *dramat postaw moralnych* oraz literacki raczej niż naukowy szkic o Gombrowiczu.

Mam tutaj na myśli eksponowaną rolę cytatu i parafrazy jako konstytutywnych składników wyводу Berezy⁵⁴⁰. Jeśli idzie o procent udziału „mowy cudzej” we własnym tekście, to *Uwięziony w polskości* wcale nie ustępuje analitycznemu *Dramatowi*. Jest jednak tak, jak gdyby odsyłając do innych badaczy, komentatorów i pisarzy w recenzjach Bereza prosił czytelnika, by ten zaufał mu na słowo (bowiem myśli

⁵³⁸ S. Lem, *Filozofia przypadku*, Kraków 1975, s. 17-18. Zob. też J. Jarzębski, *Przypadek i wartości. O aksjologii Stanisława Lema*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.

⁵³⁹ Kwestię tę opisuję w podrozdziale 2.3.

⁵⁴⁰ Cytat i parafraza, czyli – jak zauważa Stanisław Gajda – przejawy rozcłódkowania poziomego tekstu (na przypisy, odsyłacze, cytaty i uwagi metatekstowe) byłyby raczej cechami charakterystycznymi akurat dla stylu naukowego. Zob. S. Gajda, *Styl naukowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 183-200.

raz rzuconej nie rozwijał, a dowody na podobieństwo jednego pisarza do innego przedstawiał nader niechętnie), zaś w przypadku podmiotowej literatury dbał już o umocowanie wszelkich spostrzeżeń w stosownych wyimkach tekstu. W tym aspekcie nie odnajdziemy zresztą większych różnic także pomiędzy recenzją *Ślubu* i *Trans-Atlantyku* oraz znacznie późniejszymi tekstami krytycznoliterackimi Berezy. Przyczynę tak znacznego udziału oznaczonych nawet z podaniem strony cytatów oraz dominacji partii analityczno-interpretacyjnych w recenzjach Berezy chyba najtrafniej uchwycił Adam Komorowski, który w barwny sposób sformułował postulat stojący za ową praktyką:

Naczelnym postulatem jego [Berezy] krytyki było maksymalne przyleganie do dzieła. Optimum krytycznym byłoby powtórzenie aktu twórczego, uobecnienie przez krytyka dzieła. W tym sensie krytyka byłaby metaliteraturą, rodzajem liturgii i nieustającej celebracji dzieł, w których „słowo stało się ciałem”.⁵⁴¹

Przychyłam się do tej opinii, choć warto rozwinąć ją o słowo komentarza. Wywołane wyżej „powtórzenie aktu twórczego” doskonale oddaje jedno z fundamentalnych pragnień Berezy, a więc, by zrównać się w akcie twórczym z pisarzem. Bynajmniej nie chodzi tu o rywalizację, a raczej o zamiar współkonstytuowania dzieła. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że liturgia, o której pisze Komorowski – przypomnijmy, że Henryk Markiewicz nazwał *Pryncypia* k a z a n i a m i Berezy o literaturze⁵⁴² – miała nie tyle ukonstytuować samo dzieło, co wręcz – na mocy misterium *koinonii* – uobecnąć pisarza tegoż dzieła, tak by urzeczywistniła się z całą mocą idea spotkania podmiotów. Wówczas fraza „słowo stało się ciałem” nabrałaby tym pełniejszego sensu. Dopowiedzmy również, że owo „maksymalne przyleganie do dzieła” nie realizowało się w przypadku Berezy w postaci krytyki utożsamiającej się w jej skrajnej postaci. Takiej, która byłaby równoznaczna zarówno z myśleniem, jak i pisanem w sposób charakterystyczny dla artysty, z którym krytyk właśnie by się identyfikował. Słowem: nie oznaczała twórczej i myślowej mimikry. Bereza nie wytracał w tym misterium spotkania z Innym własnej suwerenności językowej i intelektualnej, co zresztą było spójne z jego postulatem nie wyrzekania się własnej podmiotowości w akcie spotkania podmiotów.

⁵⁴¹ A. Komorowski, *Koniuszy koni trojańskich*, dz. cyt., s. 119.

⁵⁴² Choć było to wypowiedziane w zjadliwym tonie: „Słyszysz się nieraz opinię, że przesadne są narzekania na rosnące u nas chamstwo w różnych sferach obyczaju. Ale oto w elitarnej »Twórczości« (nr 6, str. 149) Henryk Bereza, pozujący na kapłana krytyki (vide jego kazania opublikowane pod tytułem *Pryncypia*) [...]”, H. Markiewicz, *Z kazalnicy do wychodka*, „Polityka” 1994, nr 29, s. 26.

Zanim przejdziemy do późnych tekstów Berezy, warto przyjrzeć się formie pośredniej. Połowicznie rozwinięty model recenzji zarówno pod względem stylu, jak i wyposażony już w większość (choć nie we wszystkie) z obserwowanych w niniejszej rozprawie komponentów⁵⁴³, wyłonił się dość wcześnie. Nie tak wcześnie jak podstawowe zasady wartości organizujące system aksjologiczny Berezy w zakresie krytyki literackiej i literatury, ale na tyle wcześnie, by można było zaobserwować go już w tekstach wchodzących w skład *Związków naturalnych*, zwłaszcza zaś *Takiego układu*. Do rozmaitych przykładów z tego okresu krytyki literackiej Berezy wielokrotnie się już na łamach niniejszej rozprawy odwoływałem, opisując funkcję i znaczenie poszczególnych elementów konstrukcyjnych jego recenzji, niemniej warto rozpatrzeć jeszcze jeden przykład znajdujący się gdzieś w połowie ewolucyjnej drogi pomiędzy dyskursywnym *Dramatem postaw moralnych* a tekstami, które analizować będę w rozdziale następnym.

Przyjrzyjmy się wobec tego reprezentatywnej dla tego okresu recenzji *Gór nad Czarnym Morzem* Wilhelma Macha. Była to powieść dla Berezy nader ważna, do której wielokrotnie w późniejszych tekstach się odwoływał, której recenzję trzykrotnie przedrukowywał [SC, ZN, SM1oPP]. W nieopublikowanym za życia szkicu z lat sześćdziesiątych zatytułowanym *Powojenna proza wsi* napisał, że „stała się [ona] już najbardziej skrajnym w Polsce eksperymentem z zakresu tak zwanej antypowieści.” [A, s. 142] i jako taka stanowiła dla niego probierz wartościowania, bowiem tytuł ten nie raz wymieniany był w innych recenzjach jako przedmiot nobilitującego porównania⁵⁴⁴. Niemniej recenzji tej nie moglibyśmy atrybuować w pełni stylistycznie i aksjologicznie ukształtowanemu, „późnemu Berezie”, bowiem brakuje w niej kilku istotnych elementów.

Po pierwsze zwraca uwagę nieumocowanie analizy antypowieści Macha w szerszym kontekście jego twórczości, mimo iż tę musiał krytyk znać, a nawet

⁵⁴³ Takich jak (gwooli przypomnienia): esencja; *modus operandi* pisarza; lapidarna tytulatura; referencje prowadzone wewnątrz twórczości danego autora, jak i za zewnątrz, w postaci komparatywnej „sieci trakcyjnej”; znaczna podaż cytatów i parafraz; a także silnie zaznaczona obecność partii analityczno-interpretacyjnych przesuwających akcent z funkcji ocennej recenzji w stronę deskryptywnej, sprawozdawczej.

⁵⁴⁴ Np. w recenzji *Moskwy za trzy dni* Romana Wysogłada [O, s. 141]; w tekście o *Podróży* Andrzeja Górnego [BRz, s. 74-75]; w szkicu przeglądowym o twórczości Andrzeja Kuśniewicza [TU, s. 121], w recenzji *Gniazda na chmurze* Józefa Ratajczaka [ZN, s. 231], *Czaszka w czaszce* miała również dla Berezy wiele wspólnego z *Górami nad Czarnym Morzem* [PP, s. 258].

doceniać⁵⁴⁵. Nie można też w tym przypadku mówić o wpinaniu utworu w „sieci trakcyjne” czy też w uniwersum referencji Berezy, bowiem porównanie odnajdziemy tu tylko jedno – do *Doktora Faustusa* Tomasza Manna⁵⁴⁶. *Nota bene* w recenzji samego *Doktora Faustusa* – bardzo przychylniej⁵⁴⁷ – pomieszczonej w późniejszych *Doświadczeniach z lektur prozy obcej*, odnajdziemy już szereg odwołań zarówno do pozostałych utworów Manna (zwłaszcza, że jest to przykład Berezowskiej „recenzji w odcinkach” dotyczącej wielu dzieł), jak i twórczości innych pisarzy włącznie z Iwaszkiewiczem [DzLPO, s. 69].

Po drugie w recenzji *Gór na Czarnym Morzem* nie wybrzmiewa do końca kwestia esencji utworu. Na pozór Bereza analizuje problematyzowany w powieści wątek nieumieszczonego w ostatecznej wersji podtytułu brzmiącego *Powieść do napisania*, wykładając czytelnikowi mimochodem jakby *clou* zabiegów artystycznych i poznawczych Macha w paradoksalnej formule: „narratorowi zamarzyła się bowiem powieść o niemożności napisania takiej powieści, która by była wiernym i rzetelnym świadectwem funkcjonowania świadomości piszącego.” [SC, s. 144]. Krytyk daje do zrozumienia, że powieść ta bez względu na autokrytykę Macha została jak najbardziej napisana przez podkreślenie trybu dokonanego czasownika [SC, s. 144]. Niemniej samo zaklasyfikowanie *Gór...* do udanych reprezentacji gatunku metafikcji nie jest równoznaczne z satysfakcjonującym rozstrzygnięciem kwestii. Brak tu jednoznacznego (i idiograficznego) doprecyzowania, co wyróżnia właśnie tę realizację z szeregu innych.

Zagadnienie to powraca bliżej końca recenzji, gdzie widzimy jeszcze jedną próbę syntetycznego ujęcia problematyki utworu: „Jest to powieść – według słów narratora i krytyka jednocześnie – o »kompleksie nieidentyczności«, a raczej o rozwiązaniu tego kompleksu poprzez mit, poprzez powieść, poprzez literaturę.” [SC, s. 148]. Zatem Bereza uznaje „zadanie pisarskie”, jakie postawił przed sobą Mach, za zrealizowane. Do tego aprobatywnego rozstrzygnięcia potrzebne było oczywiście uprzednie rozpoznanie pisarskiej intencji. Fundamentalna dla aksjologicznych rozstrzygnięć Berezy procedura rozliczania autora ze stopnia, w jakim ów osiągnął swój cel poznawczy, jest wobec tego możliwa do zaobserwowania już tutaj, co potwierdzałoby tezę o zasadniczej

⁵⁴⁵ Do *Rdzy* (Warszawa 1950) i *Jaworowego domu* (Warszawa 1954) odwoływał się we wspomnianej *Powojennej prozie wsi*, traktując je jako przykłady opierania się schematom ówczesnej „wiejskiej literatury”, które, jak sam notował „wytrzymają z pewnością próbę czasu” [A, s. 136].

⁵⁴⁶ „Narrator u Macha w przeciwieństwie do Serenusa Zeitbloma u Manna pisze powieść o sobie samym. Czas zapisu i czas zapisywanego dotyczą tego samego podmiotu.” [SC, s. 146].

⁵⁴⁷ „[...] *Doktor Faustus* jest czymś więcej niż arcydziełem literackiego geniuszu.” [DzLPO, s. 71].

niezmienności systemu aksjologicznego krytyka⁵⁴⁸. Różnicę stanowi jedynie sposób artykulacji owej esencji – tezy interpretacyjno-aksjologicznej. Na analizowanym przykładzie widać, że Berezie z trudem jeszcze przychodzi stwierdzenie adekwacji treści do formy, która okazała się później bodaj jedynym niezmiennym arcykryterium wartościowania, ponieważ brak mu było jeszcze odwagi i doświadczenia do formułowania autorytarnych i precyzyjnych sądów w zakresie tak problematyki, jak i formy utworu. Nie mamy bowiem również jednoznacznej informacji na temat tego, co stanowi podstawowe założenie warsztatowe *Gór nad Czarnym Morzem*. Porównując tę recenzję do późniejszych tekstów krytyka, skłonni bylibyśmy poczytać owe cechy za niedostatki okresu kształtowania się jego swoistego idiomu krytycznoliterackiego.

4.5 Ewolucja stylu i strategii lekturowej. Etap III. Sędzia apodyktyczny? *Casus*: akapitozdania

Można by się pokusić o hipotezę mówiącą, iż tym, czego Berezie wówczas brakowało do wyrażania zdecydowanych, a nawet autorytatywnych⁵⁴⁹ sądów, była przede wszystkim – wykształcona później na drodze zdobywanego przez lata doświadczenia czytelniczego i krytycznoliterackiego – i n t u i c j a . Zwłaszcza intuicja pojmowana w taki sposób, jak opisuje ją kognitywista i filozof Bartosz Brożek:

Z powyższych analiz wyłania się obraz intuicji jako zjawiska, które jest *nieświadome* (procesy prowadzące do sformułowania odpowiedzi na dany problem toczą się poza świadomością, a odpowiedź ta pojawia się „znikąd”), *szybkie* (w porównaniu ze świadomym rozumowaniem), *automatyczne* (osądy intuicyjne pojawiają się spontanicznie, nie można ich intencjonalnie kontrolować), oraz *oparte na doświadczeniu* (intuicja bazuje na wiedzy nabytej w naszych interakcjach ze środowiskiem).⁵⁵⁰

Tę intuicję pozwalającą formułować sądy w sposób szybki, pewny, nie do końca uświadomiony, musiał autor *Związków naturalnych* karmić z wolna przez lata, ponieważ nawet *Prozaiczne początki* nie zdradzały jeszcze nabytego później przeświadczenia o własnym wtajemniczeniu w arkania wartości literackich i zdolności

⁵⁴⁸ Jak pisze Aneta Wiatr: „Henryk Bereza uchodzi – chyba słusznie – za krytyka wiernego swoim wartościom, swoim pierwszym oczarowaniom i odkryciom.” A. Wiatr, *Wierność*, „Twórczość” 2006, nr 10, s. 67. W podobnym tonie wypowiada się Maciej Libich o *Wypiskach ostatnich*: „[...] Wypiski ostatnie to raczej efekt przywiązania do programu krytycznego wypracowanego jeszcze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, świadectwo nieustającej wiary w słowo pisane.”, M. Libich, *Literatura o tysiącu twarzy. Roczniki siedemdziesiąte w „Wypiskach ostatnich” Henryka Berezy*, dz. cyt., s. 12.

⁵⁴⁹ „Jest [w pisaniu Berezy] n i e o d w o ł a l n o ś ć w y r o k ó w, z którymi inni mogą sobie zrobić, co będą chcieli: mogą im ochoczo przytaknąć albo gwałtownie zaprzeczyć, mogą przejść nad nimi do porządku dziennego”, pisze Dariusz Sośnicki. Zob. tenże, *Niezmiennosc*, „Twórczość” 2006, nr 10, s. 65-66, wyróżnienie – TP.

⁵⁵⁰ B. Brożek, *Umysł prawniczy*, Kraków 2018, s. 46.

do nieomylnego odróżniania książek złych od dobrych. Jak przekonuje jeden z recenzentów drugiego zbioru szkiców krytycznoliterackich Berezy z 1971 roku, Wacław Sadkowski:

Oczywiście, w tym czy innym wypadku można inaczej rozumieć i oceniać twórczość danego pisarza (różni się od Berezy w ocenie twórczości Marka Nowakowskiego na przykład, a raczej niektórych jego utworów). W sprawach sztuki trudno przecież o nieomylność – nie decydowałbym się przyznać jej Berezie, ale też i sam do niej nie aspiruję. A poglądy krytyczne Berezy tak dalece wolne są od apodyktyczności, iż właśnie zrażają do sądów autorytatywnych, nakłaniają do namysłu, podjęcia dialogu z krytykiem, sprawdzenia, które z hipotez i interpretacji krytycznych potwierdzone zostaną przez czas.⁵⁵¹

Zestawmy powyższy sąd z nieco późniejszymi i od razu dostrzeżemy gruntowną zmianę w tym, jak postrzegano podejście do „władzy sądenia” Berezy. Magdalena Rabizo-Birek zauważa, że z „wiedzy oraz wprawiającej w podziw pracowitości i rzetelności jego [Berezy] lektur brało się, tak denerwujące licznych adwersarzy, poczucie wyższości i charakterystyczna »apodyktyczność« jego sądów”⁵⁵². Była to zmiana zauważalna, ale bynajmniej nie gwałtowna. Raczej ewolucja niż wolta, bowiem stopniowemu przyrostowi wiedzy płynącemu z forsownego, bo prowadzącego do poważnej choroby oczu⁵⁵³ „życioczytania”, towarzyszyły modyfikacje stylu, zdradzające obserwowaną przez komentatorów rosnącą pewność pióra Berezy. Ową ewolucję jakże sugestywnie uchwycił Tadeusz Stefańczyk. Zacytujmy jego barwny opis *in extenso*:

Za straszliwą cenę, którą uświadomił mi dopiero tekst o Stachurze – czysty i naiwny jak sam Stachura, ukazujący ogrom „względów”, oporów i lęków – rodził się z wolna, ale konsekwentnie ten krytyk, jakiego znamy dzisiaj, i ten styl, który wypracował, łamiąc się w sobie i łamiąc opory, którego używa od dłuższego czasu i w którym się ustalił. Styl powściągniętej emocji, istic chirurgicznej precyzji, ascetycznej odpowiedzialności za słowo. W zmaganiach z sobą, nie z przeciwnikami, jak można by podejrzewać, obserwując coraz głębsze nieprzyleganie i rozchodzenie się nieprzejednanego z poobrażanymi, rodził się ów ton wyniosły, apodyktyczny, kategoryczny, nie znoszący sprzeciwu. Rodziły się te zdania, obowiązkowo od akapitu, krótkie jak salwy, jak rozkazy, jak sentencje niepodważalnych wyroków, zdania jakby dyktowane gdzieś w Galii przez Cezara marzącego o jedynowładztwie, o monarchii

⁵⁵¹ W. Sadkowski, *Patron i mecenas*, „Nowe Książki” 1972, nr 5, s. 29, wyróżnienie – TP.

⁵⁵² M. Rabizo-Birek, *Portret krytyka*, [przedmowa do:] H. Bereza, *Alfabetyczność. Teksty o literaturze i życiu*, dz. cyt., s. 8.

⁵⁵³ Na którą krytyk rzadko się uskarżał, ale która skutecznie przeszkadzała mu później w czytaniu. Jak pisze w jednym z listów do Dariusza Bitnera: „Lekarz dziesięć lat temu nazwał mnie dysymulantem, w strasznej łacinie medycznej oznacza to symulowanie zdrowia, może w tej diagnozie jest coś z prawdy. O mojej chorobie prawie nie mówię, wszyscy nader skwapliwie mówią mi o moim zdrowym wyglądzie, nie jest to bezinteresowny komplement, on pozwala egzekwować na mnie z całą bezwzględnością akurat to, czego się ode mnie potrzebuje. Choćby oczy odbijały mi się od tekstu jak piłka od ściany, wylicza mi się skrupulatnie czas, jakiego trzeba każdorazowo na lekturę od ręki.”, H. Bereza, *Chamstwo*, [w:] tenże, *Epistoły*, Szczecin 1998, s. 150.

absolutnej, łukach tryumfalnych i wieńcach laurowych, o sławie i chwale... Te zdania równo przycięte jak kamienie na piramidę, te zdania jak głązy megalityczne układane w zacieśniające się ejdetyczne kręgi, których konsekwencja, zdawała mi się nieraz imponująca i przerażająca zarazem. Tak pisze człowiek, któremu o coś chodzi, który jest panem słowa, który jest pewien swego...⁵⁵⁴

Podkreślmy tylko, że powyższe słowa należy odnosić do stylu późnego Berezy. W tym okresie skryształizowane były już nie tylko wszystkie te elementy konstrukcyjne recenzji, o których pisałem w rozdziale drugim i trzecim, a które w postaci larwalnej jakby antycypował także tekst o *Górach nad Czarnym Morzem*. Kryształizacje te uzupełnione były o szereg innych zmian w zakresie sposobu artykułowania sądów wartościujących, którym teraz się przyjrzymy. Przy okazji zweryfikujemy zasadność tez dotyczących autorytatywności.

Pisząc o okresie późnego Berezy, będę odnosił się do jego dorobku począwszy od lat dziewięćdziesiątych, zwłaszcza od czasu gdy autor *Sztuki czytania* zaczyna funkcjonować publicznie już nie tylko jako krytyk literacki, ale również jako pełnowartościowy artysta słowa⁵⁵⁵. Od czasu gdy równolegle do prowadzenia *Czytanego w maszynopisie*, zaczyna on publikować zapisy marzeń sennych⁵⁵⁶, a później rozszerza jeszcze swoją działalność artystyczną o twórczość epistolarną⁵⁵⁷, poetycką, aforystyczną⁵⁵⁸ oraz tę z zakresu intymistyki⁵⁵⁹, daje się we wszystkich tych odnogach jego pracy w słowie zauważyć występowanie szeregu cech wspólnych, a zarazem takich, które nie dochodziły do głosu w latach wcześniejszych.

Jakie to cechy? Nade wszystko e s e n c j o n a l n o ś ć i – związana z nią zapewne w jakiś sposób – a f o r y s t y c z n o ś ć . Wiele powiedziałem już na temat roli zwięzłych formuł Berezy, które miały odpowiadać na pytanie, z jakim zadaniem pisarskim mierzył się w danej książce jej autor, ale warto zwrócić uwagę również na to, jakim

⁵⁵⁴ T. Stefańczyk, *Drżenie*, „Twórczość” 2006, nr 10, s. 70, wyróżnienie autora.

⁵⁵⁵ Choć ze stwierdzeniem, iż dotąd nim nie był, Bereza by się zapewne nie zgodził, biorąc pod uwagę fakt, że krytykę literacką, podobnie jak Karol Irzykowski, stawiał na równi z literaturą: „Milcząco utożsamiam krytykę ze sztuką literacką. Postępuję tak nie z braku osobistej skromności, lecz z pełnym filozoficzno-estetycznym przekonaniem. Krytyka nie jest ani niczym mniej, ani niczym więcej niż literatura. Tylko nie zorientowani w dzisiejszym stanie rzeczy literackich o tym nie wiedzą. Sztuka zapisu myśli i uczuć jest jednością we wszystkich swoich przejawach i zakresach. Tylko zadufanie pozwala przypuszczać, że którakolwiek z dziedzin sztuki pisania jest bliższa artyzmowi lub prawdzie” [ZN, s. 43-44, wyróżnienie – HB].

⁵⁵⁶ Zebranych później w tomie: H. Bereza, *Oniriada. Zapisy z lat 1976-1996*, Warszawa 1997.

⁵⁵⁷ Zob. cytowane już w niniejszej pracy *Epistoły*. Dotyczy to jednak również listów publikowanych w „Twórczości”.

⁵⁵⁸ Mam na myśli aforystyczno-programowy tomik *Pryncypia. O lasce literatury*.

⁵⁵⁹ W postaci dzienników lektur: tenże, *...wypiski... Wypiski z lat 1991-2004*, w wyborze P. Nowakowskiego i A. Skrendy, posł. A. Skrendo, Szczecin 2006 oraz pośmiertny wybór tenże, *Wypiski ostatnie*, red. P. Orzeł, t. 1 i 2, Warszawa 2020.

przeobrażeniom ulegały inne, niepełniące owej funkcji zdania w tekstach krytycznoliterackich Berezy. W późniejszych recenzjach od razu rzuca się w oczy, coś, co proponowałbym opatrzyć dla zekonomizowania wywodu neologizmem: *akapitozdanie*⁵⁶⁰. To właśnie w sposobie graficznej organizacji tekstu, a ściślej: w jego podziale na akapity doszło w pismach krytyka do brzemiennej w skutki transformacji.

Skoro przyjęło się sądzić, że pojedynczy ustęp w tekście ma odpowiadać jako jego podstawowa jednostka logiczna, jakiejś całości treściowej, a mówiąc wprost – *myśli*⁵⁶¹, to akapitozdanie Berezy, czyli przyjęta przez niego zasada, polegająca na tym, że każdemu akapitowi tekstu przysługiwało będzie pojedyncze zdanie, sygnalizuje zasadniczą zmianę w sposobie myślenia krytyka o literaturze.

Można w tym aspekcie wydzielić trzy etapy poprzedzające uformowanie się akapitozdania w krytyce Berezy. W pierwszej fazie, zwłaszcza przed debiutem książkowym oraz w niektórych wczesnych tekstach ze *Sztuki czytania* i *Prozaicznych początków* próżno jeszcze szukać choćby precyzyjnie i autorytatywnie sformułowanych esencji, zaś myśli (a więc akapity) ciągną się w tych tekstach na całe strony. Tok wywodu jest meandryczny, potoczysty, miejscami przypomina wręcz technikę *l'écriture automatique*, bowiem odbiorca ma wrażenie, że są to sprawozdania i przemyślenia z lektury notowane na gorąco, *in statu nascendi*, w takiej formie, w jakiej się pomyślały. Komunikowane są one czytelnikowi bez nadmiernej cyzelacji. W dodatku na poczekaniu

⁵⁶⁰ Pozwoli to zastąpić pojedynczym, choć nienotowanym w słownikach leksemem całą formułę deskrypcyjną w postaci: „charakterystyczny dla pisarstwa Berezy akapit pokrywający się długością z jednym zdaniem”.

⁵⁶¹ Jednak, ściśle rzecz biorąc, przekonanie, że treść pojedynczego akapitu powinna odpowiadać pojedynczej myśli jest ujęciem raczej potocznym. Według słownikowej definicji akapit to po prostu „fragment tekstu zawarty między kolejnymi wcięciami, stanowiący względnie autonomiczną jednostkę treściową”, zaś *myśl* w tym przypadku jest dość trudna do zdefiniowania, trudno również stwierdzić, czy można jej używać wymiennie z „jednostką treściową”. zob. T. Kostkiewiczowa, *Akapit*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 17, wyróżnienie – TP.

Już sama kwestia uznania akapitozdania za szczególny przypadek akapitu może budzić wątpliwości, bowiem w dalszej, uszczegóławiającej części definicji słownikowej czytamy, że akapit „jest zespółem zdań wewnętrznie spójnym, zorganizowanym”, zob. tamże. Również w artykule Jeleny Paduczewej badającym strukturę akapitu odnajdziemy sugestię, iż akapit winien być zbiorem zdań: „Podobnie jak nie każde połączenie słów stanowi poprawnie zbudowane zdanie, tak nie każde połączenie poprawnie zbudowanych zdań tworzy prawidłowo zbudowany akapit.”, J. Paduczewa, *O strukturze akapitu*, przeł. T. Dobrzyńska, [w:] *O spójności tekstu*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1971, s. 95.

Z drugiej strony Aleksander Wilkoń dopuszcza dużą swobodę w segmentacji tekstu na akapity: „Powtórzymy raz jeszcze i dobitnie: struktury akapitów są różnorodne. Nie istnieje jeden ich model. Nawet ich trzyczęściowa budowa [informacja ogólna; zespół informacji rozwijających informację ogólną; przykład lub informacja »dorzucona« – dop. TP] może być zastąpiona przez więcej części, bez specjalnych ograniczeń. Struktura akapitu zależy w dużym stopniu od tematu i sposobu jego rozwijania, ale i »pomysłowości« autora”, A. Wilkoń, *Struktury akapitów*, [w:] tenże, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002, s. 91, wyróżnienie autora. Poza tym nasza praktyka czytelnicza pokazuje jasno, iż jednozdaniowe akapity, aczkolwiek nie należą do częstych, zdarzają się w literaturze, tekstach naukowych, użytkowych itp., wbrew temu, co sądziliby na ten temat autorzy słowników.

postawione tezy są wielokrotnie uzupełniane, korygowane i przeformułowywane. Technikę tę widać doskonale we fragmencie *Prostoty nieprostej*, wieloodcinkowej recenzji czterech książek Mariana Pilota⁵⁶²:

Cała solidność i rzetelność poznawcza powieści *Sień* (1965) jest rezultatem tych właściwości pisarskiej postawy Pilota, o których napomknąłem. Pilot pisze swoją powieść nie dlatego, iż wydaje mu się, że wie, lecz po to, żeby się dowiedzieć. Nie wszystkiego oczywiście, ale tyle, ile można z jednego przeprowadzonego rzetelnie doświadczenia. Doświadczenia dalekiego zresztą od cech jakiegokolwiek eksperymentowania z ludźmi. Doświadczenie, które przeprowadza Pilot jest najprostsze i da się zamknąć w prościutkiej formule: popatrzeć, posłuchać i pomyśleć. Właściwie nawet jeszcze inaczej: myśląco patrzeć i słuchać, ponieważ Pilot uchyla się od wyciągania wniosków. Wbrew pozorom takie najprostsze doświadczenie nie jest ani łatwe do przeprowadzenia, ani tak prymitywne, jak sądzą zwolennicy wszelkich wymyślnych eksperymentów poznawczych. Trzeba umieć patrzeć i słuchać. Trzeba mieć i umieć zachować dar widzenia i słuchania. Tych darów i umiejętności dowiódł Pilot moim zdaniem już w opowiadaniach zbioru *Panny szczerbate*, *Sień* je potwierdza i wykazuje ponadto, że Pilot potrafi się nimi posługiwać precyzyjnie i prawie bezbłędnie [PP, s. 180].

Zwróćmy uwagę, jak strategia poznawcza (a zarazem i pisarska), którą dostrzega u Pilota Bereza „infekuje” również sposób myślenia (i pisania) komentatora *Sieni*. Rzeczywiście można odnieść wrażenie, że Bereza pisze po to, żeby się dowiedzieć, a dowiaduje się stopniowo w miarę pisania. My zaś, jako czytelnicy obserwujemy cały ten proces. Zachowajmy przy okazji w pamięci długość powyższego pojedynczego akapitu, bowiem za jakiś czas porównamy ją do długości podstawowych jednostek segmentacji jego tekstów po roku dziewięćdziesiątym.

Recenzjom takim jak przytoczona wyżej *Prostota nieprosta* bliżej do – bardzo ciekawej skądinąd – formuły wywiadu-rzeki w postaci *Końcówek*. Henryk Bereza mówi, w którym możemy przeczytać jakby nieredagowany stenogram rozmowy Adama Wiedemanna i Piotra Czerniawskiego z krytykiem. Zaletą owej książki, a zarazem tym, co łączy ją z wczesnymi wypowiedziami krytycznoliterackimi Berezy jest złudzenie, że nie tyle czytamy, co słuchamy wypowiedzi krytyka artykułowanych na bieżąco. *Nota bene* wypełniałby on tym samym postulat posługiwania się „żywą mową” adresowany do innych pisarzy.

W etapie drugim wyłaniania się charakterystycznej formy akapitozdania, właściwym dla „średniego Berezy”, czyli począwszy mniej więcej⁵⁶³ od publikacji *Związków naturalnych*, można już zaobserwować w pełni ukształtowane esencjonalne

⁵⁶² Chodzi o tenże, *Panny szczerbate*, Warszawa 1962; tenże, *Sień*, Warszawa 1965; tenże, *Opowieści świętojańskie*, Warszawa 1966; tenże, *Majdan*, Warszawa 1969.

⁵⁶³ Trudno wytyczyć ostrą granicę pomiędzy tymi fazami, ponieważ zmiany w stylu pisania Berezy miały, jak już zauważyłem, charakter ewolucyjny.

formuły, które charakteryzowałem w podrozdziale 2.3, niemniej sposób ich artykulacji nie „rozlewa się” jeszcze na pozostałe ustępy recenzji. Łatwo zaobserwować, na czym owo zjawisko polega choćby na przykładzie recenzji dramatów *Złodziej i Klucznik* Wiesława Myśliwskiego⁵⁶⁴. Esencja przybiera w tym tekście wzorcową postać jednozdaniowej charakterystyki czy odpowiedzi na pytanie „o czym dzieło (w tym przypadku – dzieła) jest/są?”, w dodatku wyróżniona jest w tekście graficznie i to w dwójnasób, bowiem przysługuje jej odrębny ustęp oraz w całości podana do druku została ona pismem rozstrzelonym. Wyodrębnijmy ją w ten sam sposób za Berezą, mimo iż w wersji nierozstrzelonej to zaledwie dwie linijki tekstu:

W *Złodzieju* i w *Kluczniku* należy widzieć utwory o nieskończonym skomplikowaniu warunków, w jakich dokonują się akty społeczne [TU, s. 290].

Tak autorytatywnie skreślone rozstrzygnięcie daje czytelnikowi do zrozumienia, że nie ma do czynienia z impresją krytyka na temat istoty analizowanych dramatów, tylko ze stwierdzeniem faktu wypowiedzianym wręcz w trybie rozkazującym („należy widzieć”)! Świadczy to o tym, że zmiana w – *nomen omen* – sposobie myślenia o literaturze już się u Berezy dokonała. Odtąd, przynajmniej w zakresie analiz i interpretacji, utwory są dla niego zasadniczo jednowykładalne. Jednak, jako się rzekło, nie dotyczy to całej reszty tekstu. Porównajmy powyższy zwięzły i skondensowany *passus* z pojedynczym akapitem występującym nieco dalej w tej samej recenzji:

Rozum nakazuje w *Złodzieju* działanie zastąpić mówieniem, mowa, która jak w formule katechizmowej znajduje się w środku, pomiędzy myślą a uczynkiem, w przeciwieństwie do myśli jest elementem sprawdzalnie dramatycznym. Myśliwski dowiódł, że może to być element dramatycznie wystarczający. Gdy mowa z konieczności musi zastąpić działanie, jest z działaniem równoznaczna. Milcząca postać tytułowa musi milczeć, ponieważ nie ma nic do mówienia, tak samo, jak nie ma nic do zrobienia. M o w a ma w *Złodzieju* wagę działania, Myśliwski odnalazł w *Złodzieju* pełnowartość mowy. Nie jest to więc wcale dramat dziwny. Daje on ważną odpowiedź na pytanie, dlaczego nie wszystko, co w duszy tkwi, spełnia się w świecie społecznym [TU, s. 290-291, wyróżnienie – HB].

W powyższym ustępie od razu rzuca się w oczy tryb wnioskowania *in statu nascendi*. Podobnie jak tego wymagał od pisarzy, Bereza nie prezentuje gotowych rezultatów wnioskowania logicznego, a przeprowadza przez cały proces czytelnika, tak żeby ten ostatni mógł śledzić jego myśl. Przytoczony fragment na poziomie składniowym

⁵⁶⁴ Oba utwory przeczytamy w nowym wydaniu zbiorczym dramatów jednego z czołowych przedstawicieli nurtu chłopskiego, zob. W. Myśliwski, *Złodziej. Klucznik. Drzewo. Requiem dla gospodyni*, Kraków 2023.

i semantycznym, zachowuje ścisłą strukturę tematyczno-rematyczną⁵⁶⁵. W kolejnych zdaniach wyprowadza się indukcyjnie przesłanki, które ostatecznie mają podeprzeć – znów podkreśloną przez rozstrzelenie – tezę, będącą zarazem aprobatywną oceną wyrażoną w pośredni sposób. Wiemy bowiem skądinąd, iż „pełnowartość mowy” rozpatrywana w kontekście zbioru zrekonstruowanych w tej pracy kryteriów oceniania literatury przez Berezę, jest niewątpliwie superlatywem.

Zachowajmy w pamięci owo rozstrzelone sentencjonalne zdanie – ocenę i przejdźmy do etapu trzeciego (i ostatniego) wyłaniania się akapitozdania. W tym celu wykonać musimy mały skok do przodu i przenieść się w czasie do ostatniej dekady drugiego tysiąclecia. Czytając wybory szkiców Berezy pomieszczone w tomach *Obroty*, *Pryncypia* czy *Epistoły*, nie mamy raczej trudności z ich stylometryczną atrybucją niezależnie od odnogi artystycznej działalności ich autora. Zestawmy w ramach eksperymentu fragmenty pięciu tekstów Berezy pochodzących z różnych ksiązek wydanych po roku dziewięćdziesiątym. Zestawienie otwórzmy wspomnieniowym szkicem *Niejednoznaczność* poświęconym jednemu z najbliższych Berezie pisarzy:

W czasie porażenia tragiczną śmiercią Wilhelma Macha (2 lipca 1965) myślałem o stracenie dobroci tego człowieka.

W ćwierćwiecze od tej daty (2 lipca 1990) dochodzę do zrozumienia, że cenniejsza od dobroci była jego ludzka i pisarska niejednoznaczność.

Tę niejednoznaczność demaskowali podopieczni niezdolni do elementarnej lojalności i surowo osądzali badacze, którym nie podobało się, że Wilhelma Macha nie daje się przypasować jednoznacznie do żadnej politycznej, artystycznej i w ogóle jakiegokolwiek doktryny. [...]

Towarzystwo ulicznika lub ulicznicy Machowi nie ubliżało, w towarzystwie generałów nie widział zaszczytu.

Pozycje społeczne, maski polityczne, przebrania światopoglądowe nie miały dla niego istotniejszego znaczenia.

Nie mogły mieć dla kogoś, kto wiedział jak gdyby przedustawnie, że to, co może pretendować do autentyczności w człowieku, jest rzadko wykrywalne w pokładach zewnętrznej i wewnętrznej autentyczności [P, s. 8-9].

Jak widać niezależnie od długości każdego z ustępów, zasada, iż zawsze po kropce nastąpić musi przeniesienie wywodu do następnej linii i wcięcie z lewej strony, jest

⁵⁶⁵ „Remat przynosi informację na temat pewnego obiektu, stanu rzeczy. Temat z kolei wskazuje na obiekt, stan rzeczy, któremu mówiący przypisuje zrematyzowaną informację. Wiążąc mówienie z przekazywaniem wiedzy, możemy powiedzieć, że temat to to, o czym coś wiemy, zaś remat to to, co o tym wiemy. Strukturę T-R można zatem przedstawić jako wiem (ja, mówiący) o tym, o kim/czym mówię (temat), że p (remat), a nie nie-p. Część a nie nie-p wynika z dualności wiedzy: wiedza na tak (że coś jest jakieś, np. że jest smaczne) koniecznie współwystępuje z wiedzą na nie (że o tym czymś nie można powiedzieć niczego komplementarnie opozycyjnego, np. że jest niesmaczne).” Zob. A. Kisiel, *Struktura tematyczno-rematyczna*, [hasło w:] *Przewodnik językowo-encyklopedyczny po gramatyce semantycznej języka polskiego w ujęciu historycznym*, t. 1, *Artykuły problemowe*, red. M. Grochowski, Kraków 2024, s. 583.

konsekwentnie utrzymywana. Dopowiedzieć należy jednak, że powyższy wyimek pochodzi z aforystycznych i sentencjonalnych *Pryncypiów*, zatem sposób segmentacji wypowiedzi na akapity nie musi nas zaskakiwać. Podobnie będzie chyba w przypadku *Oniriady*, gdzie owa zasada składniowo-prozodyczna również obowiązuje, choć tu narracja jest jeszcze bardziej rwana, co może odpowiadać sytuacji przywoływania fragmentarycznej i niepewnej treści snów z pamięci:

Niedziela, 13 października 1991

– fragment znanej mi drogi polnej lub ulicy podmiejskiej –
opowiadam –
że na tej drodze wydarzyło się coś ważnego –
między mną i Jarosławem Iwaszkiewiczem –
słuchacze pamiętają –
że Jarosław opowiadał o ważności tej drogi w przeżyciach pisarskiej młodości –
mówię o moich sprzeciwach w dziedzinie artystycznej aksjologii –
zamiast *Pamiętek Soplicy* za arcydzieło uważamy *Pana Tadeusza* –
zamiast *Pamiętników* Paska arcydziełem jest u nas *Trylogia* Sienkiewicza –
mówienie o literaturze przeradza się w kłótnię polityczną –⁵⁶⁶

Zauważmy, że „życioczytanie” Berezy rozciągało się także na nokturnalną sferę jego aktywności⁵⁶⁷. Nawet kiedy śnił, nie przestawał myśleć o literaturze, najważniejszych dla siebie pisarzach i ważkich kwestiach artystycznej aksjologii. Jednak przytoczyłem ów fragment przede wszystkim ze względu na kształt zapisu, któremu blisko – z jednej strony – do wersetowości zapisków z *Pryncypiów* (fragment przedostatni), a z drugiej – do stopnia kondensacji treści obserwowalnej we wszystkich z jego tomików poetyckich. Wyłączywszy *Zgrzyty*, wszystkie wiersze tam pomieszczone były dwu-, maksymalnie trójwersowe. Jeśli zaś chodzi o topikę, w nich również odnajdziemy wiele utworów eksplorujących obszary literatury, dotyczy to zwłaszcza epitafiów poświęconych pisarzom, tworzących cykl *Nagrobki*. Jeden z nich dedykowany jest Edwardowi Stachurze:

⁵⁶⁶ H. Bereza, *Oniriada. Zapisy z lat 1976-1996*, Warszawa 1997, s. 231.

⁵⁶⁷ Której bynajmniej nie bagatelizował. Nie tylko dziennik snów jest świadectwem dużej wagi marzeń sennych w myśleniu o literaturze Berezy, ale i następująca wypowiedź, która zawiera sugestię, iż do wielu wglądów w tych kwestiach mógł dochodzić niekoniecznie na jawie już znacznie wcześniej, jeszcze przed wydaniem *Oniriady*: „Zauważyłem to jeszcze przed okresem studenckim, że mam na przykład sny, w których są tajemne związki, powiedzmy, z lekturą opowiadań Marii Dąbrowskiej albo z lekturą Jerzego Andrzejewskiego, albo opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza. Tego nie wymyślam, o tym wiedziałem już przedtem, zanim mi przyszło do głowy, żeby zapisywać sny i żeby w ogóle robić z tego jakąś sprawę. Odkryłem związek moich snów z lekturami, można powiedzieć z poetyką utworów literackich, które czytałem, i moim zdaniem to jest znacznie ważniejsze niż wszystkie inne związki, które specjaliści od snów badają i przypisują temu jakieś szczególne znaczenie.” [KHBM, s. 144].

Robotnik słowa
stworzyciel własnych światów
Więzień manowców⁵⁶⁸

Czy Andrzejowi Łuczeńczykowi, jednemu z najciekawszych przedstawicieli „rewolucji artystycznej w prozie”⁵⁶⁹:

Książę spod strzechy
Skoczek po kręgach piekła
Pada pod słowem⁵⁷⁰

Przejdźmy jednak do *clou* i przeciwstawmy powyższe, jak sądzę, bez wątpienia artystyczne formy, w których funkcja estetyczna i uporządkowanie naddane wysuwają się na pierwszy plan utworu, tekstowi przynależącemu do właściwego obszaru naszych badań, a zatem recenzji eseju *Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum* Petera Handkego⁵⁷¹. Warto przyjrzeć się baczniej następującym wyimkom z tego tekstu (najpierw je wymienię, zaś później omówię całość):

Znaczeniom słów *der geglückte Tag* poświęcona jest cała narracja, słowo „dzień” oznacza w niej zarówno chwilę, jak i wieczność, skojarzony ze słowem „dzień” imiesłów przymiotnikowy ma w narracji wiele znaczeń, nie wiadomo, czy polskie przymiotniki „udany” lub „pomyślny” (wolę to drugie) byłyby w stanie zdzierżyć wszystkie działania znaczeniotwórcze Handkego – [...]

Wybór którejkolwiek z tych możliwości znaczeniowych oznacza interpretację, jej nie da się uniknąć, uniknęłoby się jej tylko wtedy, gdyby się poprzestało na niedopowiedzeniu, tytuł *Słowo o dniu* nie ograniczałby w niczym tego, co z mistrzowskiego oryginału udało się ocalić w polszczyźnie – [...]

Mówi się spokojnie jak klasyk, że chwile, dni, całe życie składają się z zobaczeń ziemi, nieba i wszystkiego, co między nimi, że myślenie o tych zobaczeniach, śnienie ich i utrwalanie stanowi dobro życia, dobro jest wszystkim, jeśli nawet jest niczym, jesteśmy wszystkim i niczym, we wszystkim i w niczym istniejemy – [...]

Peter Handke, mając w świadomości wiele prawd cudzych, ani na chwilę nie zapomina, że próbuje znaleźć prawdę własną i własną postać dnia wieczności –⁵⁷²

Zacząć wypada od cechy inwariantnej, konsekwentnie utrzymywanej na przestrzeni całej recenzji. Mianowicie od zasady respektowania akapitozdania. Każdemu ustępowi *Słowa* (*nota bene* reguła jednowyrazowości tytułu również jest utrzymana) przysługuje jedno i tylko jedno zdanie. Dotyczy to wszystkich akapitów tekstu, nie tylko tych, które wybrałem wyżej. O tym, iż jest to postępowanie wolicjonalne świadczą najbardziej

⁵⁶⁸ H. Bereza, *Sprawa wyboru*, dz. cyt., s. 232.

⁵⁶⁹ Wszystkie jego utwory można odnaleźć w nowej PIW-owskiej edycji zbiorczej: A. Łuczeńczyk, *Dziela zebrane*, red. P. Orzeł, wstęp P. Kaliszuk, Warszawa 2018.

⁵⁷⁰ H. Bereza, *Sprawa wyboru*, dz. cyt., s. 235.

⁵⁷¹ Na potrzeby recenzji Bereza czytał ów esej jeszcze w oryginale. W 2023 roku ukazał się przekład zatytułowany *Próba o udanym dniu*, który można odnaleźć w zbiorze esejów Handkego: tenże, *Próby. Historia majowa*, przeł. E. Borg, R. Wojnakowski, Kraków 2023.

⁵⁷² H. Bereza, *Słowo*, [w:] tenże, *Epistoły*, Szczecin 1998, s. 60-62.

miejsca, w których aż prosi się o kropkę. W drugim z przytoczonych ustępów redaktor mógłby zasugerować postawienie owego znaku przestankowego choćby pomiędzy słowami 1) „interpretację” a „jej nie da się uniknąć”, 2) między „uniknąć” a „uniknęłoby się” i wreszcie 3) między „niedopowiedzeniu” i „tytuł”.

Drugą cechą, która nie występuje z taką konsekwencją, a jednak przykuwa uwagę czytelnika zaznajomionego z recenzjami Berezy, jest brak kropki już nie tylko „śróda kapitowej”, ale tej, która powinna pojawić się na końcu akapitozdania. To właśnie tę drugą cechę uznałem za klucz do wyekscerpowania powyższych wyimków. Owo zjawisko łączy w wymiarze syntaktyki i przestankowania recenzję *Próby o udanym dniu* Handkego z wpisem z niedzieli 13 października 1991 roku zaczerpniętym z *Oniriady* Berezy. Podkreślmy przy tym, że ów wpis, zacytowany przeze mnie dwie strony wcześniej jest reprezentatywny właśnie w aspekcie kończenia każdego ciągu wypowiedzeniowego pauzą zamiast kropki dla całego dziennika snów⁵⁷³. Jest wszelako jeszcze jedna książka, a zarazem jeszcze jeden odrębny *modus* wypowiedzi Berezy, który możemy traktować jak wiele wyjaśniające ogniwo łączące krytykę literacką i „snomowę”⁵⁷⁴. Mam na myśli dziennik nie snów, a lektur Berezy, w postaci *Wypisków*.

Nie do końca jest to diariusz i nie do końca także zbiór recenzji. Istota tego raptularza zawiera się gdzieś pomiędzy owymi formami. Żeby nie dzielić genologicznego włosa na czworo, skupmy się na wywołanym wcześniej podobieństwie. Otóż i w tym przypadku Bereza wpisów nie kończy kropką. Weźmy pod uwagę choćby króciutką notatkę o *Nawrotach* Joanny Lech z 11 grudnia 2010:

Joanna Lech (ur. 1984), *Nawroty* (WBPiCAK, Poznań 2010) są jej drugim – po tomiku *Zapaść* (2009) – zbiorem wierszy. Autorka zauważona już przy debiucie, moja wstępna lektura *Nawrotów* bez kontaktu, widzenie elementów natury, wrażliwość na dzieję natury, na bieg czasu w naturze, jest ktoś drugi poza nią, odczucia współczucia dwojga ludzi. Lektura tego na zimno, brak kontaktu ze słowami –⁵⁷⁵

Ta skreślona w pośpiechu dwuzdaniowa notka po powtórnej lekturze⁵⁷⁶ tomiku poetyckiego ma silnie skonwencjonalizowaną partię inicjalną w postaci całkiem

⁵⁷³ Zasady tej przestrzega Bereza we wszystkich zdaniach wszystkich wpisów *Oniriady*!

⁵⁷⁴ Tak zatytułował swą przedmowę do *Oniriady* Bohdan Zadura. I tutaj daje się zauważyć subtelne odwołanie do jednowyrazowych tytułów, które nadawał rozmaitym swoim tekstom Bereza. Zadura pisze w owym posłowniu, iż „snomówność (która nie ma nic wspólnego z mówieniem przez sen) jest czymś równie trudnym do praktykowania jak prawdomówność, a może nawet trudniejszym.”, zob. B. Zadura, *Snomowa*, [przedmowa do:] H. Bereza, *Oniriada*, dz. cyt., s. 6.

⁵⁷⁵ H. Bereza, *Wypiski ostatnie 2. 2004-2012*, red. P. Orzeł, Warszawa 2020, s. 321.

⁵⁷⁶ Albo po *re-readzie*, jak to się dziś określa w poświęconych literaturze niszach mediów społecznościowych pokroju bookstagrama (nisza Instagrama), booktube’a (nisza Youtube’a) czy booktoka (nisza Tiktoka).

dokładnego adresu bibliograficznego, który pojawia się w każdym wpisie, ale jeśli chodzi o finał (który również zawsze wygląda podobnie we wszystkich wypiskach), ten pozostaje w charakterystyczny sposób niedomknięty.

Chyba czas już przejść do wniosków z powyższej ekskursji w poprzek rozmaitych gatunków wypowiedzi Berezy. Niewątpliwie rację ma przywołany na początku podrozdziału 4.3 Janusz Drzewucki, który widział pisarstwo autora *Sztuki czytania* w nieustannej ewolucji⁵⁷⁷. Trafnie nade wszystko rozpoznał moment zasadniczej zmiany w poetyce recenzji w 1991 roku, kiedy to Bereza poszerzył diapazon swoich publicznych wypowiedzi o formy, którym przyglądaliśmy się w niniejszym podrozdziale. Z kolei weryfikacji wymagałaby efektowna charakterystyka stylu Berezy w wykonaniu Tadeusza Stefańczyka. Owszem, słusznie zdiagnozował on, podobnie jak Drzewucki, iż styl krytyka jakiego znamy dzisiaj, „rodził się z wolna, ale konsekwentnie”⁵⁷⁸, niemniej co do konstatacji o jego apodyktyczności, kategoryczności i nieznoszeniu sprzeciwu⁵⁷⁹ można mieć uzasadnione wątpliwości. Sąd Stefańczyka, bliski spostrzeżeniom Magdaleny Rabizo-Birek w tym zakresie, jest tyleż efektowny i sugestywny, co powierzchowny i upraszczający złożone zjawisko.

Jak pisze Stefańczyk „te zdania równo przycięte jak kamienie na piramidę, te zdania jak głazy megalityczne układane w zacieśniające się ejdetyczne kręgi”⁵⁸⁰, czyli okresy, które nazwałem na potrzeby tych rozważań akapitozdaniami, wcale nie musiały być docelową formą dla sądów kategorycznych. I bardzo często nie były, bowiem spełniały szereg rozmaitych innych funkcji. Choćby w przytaczanych fragmentach recenzji eseju Handkego służyły: 1) rozważaniom językowym dotyczącym tytułu utworu; 2) wysunięciu propozycji polskiej wersji owej nazwy; 3) snuciu aforystycznie ujętych ogólnych refleksji egzystencjalnych wywiedzionych z lektury; 4) sformułowaniu aprobatywnej, choć zachowawczej przecież konkluzji wartościującej (bowiem Handke „p r ó b u j e znaleźć prawdę własną i własną postać dnia wieczności”⁵⁸¹, nie dowiadujemy się zaś, czy ją z n a ł a z ł).

Zwróćmy uwagę, że wszystkie te zdania urwane są pauzą, niedopowiedziane do końca, a więc sądy w nich zawarte również nie są nieodwołalne. Podobnie jest z recenzją *Nawrotów* Joanny Lech z dziennika lektur *Wypiski*. Mimo dwukrotnej lektury

⁵⁷⁷ J. Drzewucki, *Między życiocytańiem a życiopisaniem*, dz. cyt., s. 44.

⁵⁷⁸ T. Stefańczyk, *Drżenie*, „Twórczość” 2006, nr 10, s. 70.

⁵⁷⁹ Tamże.

⁵⁸⁰ Tamże.

⁵⁸¹ H. Bereza, *Słowo*, dz. cyt., s. 60-62.

ów tomik nie przekonał do siebie sędziego, ale ten nie próbuje zobiektywizować swego osądu, poprzestaje na zanotowaniu wrażeń, jakie towarzyszyły mu podczas czytania oraz podkreśleniu jego braku kontaktu ze słowami autorki. Do spotkania podmiotów z jakichś nie do końca zwerbalizowanych przyczyn nie doszło, mimo dobrych intencji krytyka.

Zaryzykowałbym tezę, iż zbieżność poetyki wierszy, „snomowy”, diariusza lektur, aforystycznych *Pryncypiów* i *last but not least* zbiorów recenzji po cezurze 1991 roku była świadectwem tego, że ich autor coraz bardziej utożsamiał się z rolą artysty, a coraz mniej – arbitra literatury. Widać to w każdej z odnóg jego twórczości. Zdania recenzji coraz częściej były od siebie graficznie odizolowane i urwane pauzą nie dlatego iż przypominały „krótkie salwy”⁵⁸² z karabinu, zwłaszcza, że, jak zauważyliśmy, wcale krótkie nie były, tylko dlatego, że ich autor pragnął stanąć do dialogu z pisarzem jak równy z równym, wyposażony w konsekwentnie wypracowaną sygnaturę pisarską czerpiącą pełnymi garściami z własnej mowy żywej. Nie tyle oceniał, co współmyślał poprzez medium literatury i – czasami – doradzał pisarzowi konkretne rozwiązania jako czytelnik bardziej doświadczony. Nie tyle publicznie i obiektywnie osądzał, co intymnie obcował z Innym. Dowodem na to były wyłaniające się stopniowo akapitozdania przypominające częściej sentencjonalnie wyrażone subiektywne refleksje niż autorytatywne oceny. Nie bez znaczenia jest również stopniowe przenoszenie tej krytyki, nie-krytyki z łamów „Twórczości” do prywatnych dzienników i listów, o czym świadczą publikacje *Wypisków* i *Epistoł*. Bereza w okresie senioralnym⁵⁸³ wycofywał się stopniowo z agonu do domowych pieleszy, wygaszając swoje poczucie odpowiedzialności za całość współczesnej prozy polskiej.

⁵⁸² T. Stefańczyk, dz. cyt., s. 70.

⁵⁸³ Co ciekawe, to właśnie Bereza zaproponował podchwycony później przez literaturoznawców termin „twórczość senioralna”, J. Pluta, *Henryk Bereza: artysta czytacz/pisarz/mistrz/onirysta*, „Konteksty” 2015, t. 310, nr 3, s. 164.

Rozdział 5

Spór o „rewolucję artystyczną w prozie” jako konflikt aksjologiczny

5.1 „Rewolucja artystyczna w prozie” – prefiguracja polskiego postmodernizmu?

W niniejszym rozdziale przyjrzymy się sporowi wokół „rewolucji artystycznej w prozie”. Nurt ten był chronologicznie drugim po chłopskim, choć wcale nie mniej ważnym dla Berezy. Mimo iż ten pierwszy został przyjęty o wiele cieplej przez krytykę, a także skuteczniej oparł się erozyjnemu działaniu upływu czasu⁵⁸⁴, to sprawa „rewolucji” okazuje się dla nas ciekawsza ze względu na opór, jaki napotkali jej przedstawiciele, a nade wszystko jej propagator, ze strony ówczesnego krytycznoliterackiego *establishmentu*. Do pisarzy i dzieł zaliczających się do nurtu chłopskiego odwoływałem się w niniejszej pracy już wielokrotnie, bowiem twórczość ta było pod wieloma

⁵⁸⁴ Magdalena Rabizo-Birek w ankiecie „Małego Formatu” przyznaje: „Wiele mu [Berezie – dop. TP] zawdzięczamy: przede wszystkim »nurt chłopski« i prorocze niemal dostrzeżenie, wbrew diagnozie najbliższego przyjaciela – Myślińskiego – że on się wcale nie skończył i nie wyczerpał, że czeka nas jego nowe otwarcie. I to się stało pod świetnymi piórami Ignacego Karpowicza, Macieja Płazy czy Wioletty Grzegorzewskiej, a tak przecież można odczytać dawne i nowe utwory Andrzeja Stasiuka i Olgi Tokarczuk.”. Badaczce wtóruje krytyczka – Justyna Sobolewska – podbijając nawet stawkę: „[...] rzeczywiście »nurt chłopski« czy to, co dziś pojawia się w pisaniu o wsi – to jest niesłychanie silny, może i najważniejszy nurt polskiej literatury”. Zob. J. Nowacki, *Co po Berezie? Ankieta literacka*, „Mały Format” 2018, nr 66, <https://malyformat.com/2018/06/berezie-ankieta-literacka/> [dostęp: 03.03.2025 r., wyróżnienie – TP] Choć trzeba tutaj zauważyć, że zarówno Rabizo-Birek, jak i Sobolewska, wskazując przykłady niesłabnącej żywotności „nurtu chłopskiego”, stosują zasadniczo odmienne kryterium przyporządkowania literatury do niego, niż sam owego nurtu promotor. Przypomnijmy, że dla Berezy czynnikiem decydującym była chłopska genealogia autorów. Jedynie spełniwszy owo kryterium, pisarz „nurtu chłopskiego” mógł przyjąć perspektywę podmiotową, przełamać sytuację zastępczej reprezentacji literatury „o wsi dla wsi”.

względami reprezentatywna dla założeń aksjologicznych Berezy – wcielała i urzeczywistniała postulowane przez niego wartości. Jeśli zaś chodzi o prozę rewolucjonistów, zagadnienie to wydaje się o wiele bardziej niejednoznaczne, kontrowersyjne i wymaga w związku z tym osobnego omówienia, zwłaszcza, że – jak mierniam – reprezentatywne jest dla nieco innej problematyki, ujawnia istotne aspekty strategii autora *Sztuki czytania* w sytuacji konfliktu aksjologicznego. To właśnie w swarliwej atmosferze zaangażowania dwóch stronnictw, czyli obrońców literackiego *status quo* z jednej strony i domagających się gruntownych przewartościowań owego porządku rewolucjonistów – z drugiej, najłatwiej będzie dostrzec niekompatybilność systemu aksjologicznego, który Bereza wyznawał, promował i którego bronił z katalogiem wartości literackich nobilitowanych w odpowiedzi na szczególną sytuację społeczno-polityczną w kraju.

Mimo iż polemika, której aksjologiczne podstawy i konsekwencje będą nas tu interesować, pamiętana jest w historii polskiej literatury drugiej połowy XX wieku raczej „jako personalny spór między dwoma wpływowymi krytykami czy jako krótki i nie do końca zrozumiały – ograniczony do niewielkiego środowiska młodych prozaików i towarzyszących im krytyków – epizod”⁵⁸⁵, dla Berezy sprawa ta bynajmniej nie stanowiła oderwanego i peryferyjnego wątku, bowiem koncepcja owego nurtu wyrastała z samego podglebia rekonstruowanego tu wcześniej systemu wartości krytyka. Była ukoronowaniem jego diagnoz i teorii płynących z lektur, a przekutyh w przekonywający i spójny jego zdaniem postulat, który zawarł w szkicu *Dopowiedzenie*.

W tekście tym, traktowanym jako gest proklamacji „rewolucji artystycznej w prozie”, Bereza wskazywał na ciągłość i – jakby wbrew nazwie, którą sam ukuł – ewolucyjność zjawiska⁵⁸⁶. Przypominał, po pierwsze, iż określenia tego używał już od wielu lat [A, s. 198]. Ponadto dowodził, że debiutanci lat siedemdziesiątych wcale nie zapoczątkowali rewolucji, bowiem to nie oni rozbijali struktury martwego języka, a jedynie skupili swoje wysiłki twórcze na tworzeniu nowego [A, s. 198]. Przy czym

⁵⁸⁵ Tak opisuje ów spór Dorota Kozicka, zob. tejże, *Powieściowe obrachunki. Spory wokół rewolucji artystycznej w prozie lat 70. i 80. XX wieku*, Poznań 2024, s. 13.

⁵⁸⁶ Przemysław Kaliszuk pisze wręcz, że „Jak pokazały studia literaturoznawcze, analizujące koncept »rewolucji artystycznej«, rewolucyjność była wtórna, a nowość wątpliwa. Proza okazywała się w swych praktykach nader modernistyczna, ocierając się niemal o epigoństwo”, P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa. „Nowa” polska proza lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wobec późnej nowoczesności*, Lublin 2019, s. 68. W innym zaś miejscu nie bez racji zauważa, że „Stosunek, jaki wobec autonomii i innowacji przyjęli piszący, nie podlegał regułom chronologii. W tym wąskim wycinku rozproszeniu (a w najlepszym razie zachwianiu) uległa idea postępu/rozwoju w znaczeniu ewolucji bądź rewolucji”, tamże, s. 94-95.

nawet owo dodatnio waloryzowane „nowe” miało złagodzony, pozycjonalny charakter, bowiem odwoływało się – o ironio! – do niesłusznie zapomnianej tradycji:

Może zresztą nie są to możliwości nieznane i nieprzewidywane, lecz tylko gruntownie w ciągu wieków zapomniane. Zapomniane na skutek zabobonnej uległości wobec literackiego języka, który, gdy się ukształtował, oderwał się od wszystkich postaci języka żywego, narzucił swoją tyrańską dominację, zamienił życie języka w długotrwałą agonię, zredukował tworzenie w języku do bezsensownych manipulacji ustaleniami słowników poprawnej polszczyzny, w których – Bóg wie na jakiej podstawie – szukano kryteriów literackiego wartościowania [A, s. 199].

Aczkolwiek owej bardziej oddalonej w czasie pozytywnej tradycji literackiej Bereza nie wskazuje, chętnie rysuje paralełę bliższą w wymiarze czasowym. Jest nią mianowicie nurt chłopski. Andrzej Skrendo nie mylił się, gdy zauważył, że „rewolucja” wyrosła z nurtu chłopskiego⁵⁸⁷, bowiem oba nurty rzeczywiście tryskają z tego samego źródła – z krynicy żywej mowy: „Kariera nurtu chłopskiego w polskiej prozie – argumentuje dalej Bereza – ma głębokie uzasadnienie – w językach chłopskich, niepodporządkowujących się martwej normie, życie języka nie zamarło nigdy, letarg ich nie osiągnął, ich życie ożywiło literaturę” [A. s. 200]. Wobec tego wartościowanie obu nurtów sprowadzałoby się znów do kluczowego dla Berezy aksjologicznego binaryzmu „żywej mowy” i martwego pisma. Miałaby zatem rewolucja okazać się *nihil novi*? Li tylko kontynuacją i budowaniem na gruzach tego, co zburzyli pisarze tacy jak Stanisław Piętak, Wilhelm Mach, Henryk Worcell, Jan Bolesław Ożóg, Józef Morton⁵⁸⁸, z tą jedynie różnicą, że tym razem mamy do czynienia z niechłopskim podmiotem twórczym? Z językocentryczną⁵⁸⁹ ekspresją artystyczną reprezentantów miejskich aglomeracji?

Kwestia ta nie daje się tak łatwo zredukować do jednego czynnika, zwłaszcza gdy podejmiemy się eksploracji pewnej tezy stawianej niezależnie przez różnych badaczy, historyków literatury rozpatrujących interesujący nas tu okres. Według jednego z nich, wspomnianego już Przemysława Kaliszuka, »Nową« prozę [można] uznać za zapowiedź i jednocześnie za częściową realizację postmodernizmu w rodzimej wersji⁵⁹⁰. Choć, jako się rzekło, ów badacz nie jest w swej klasyfikacji prozy rewolucjonistów odosobniony. Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński stwierdzają, że nurt kreacyjny

⁵⁸⁷ A. Skrendo, „Nocny złodziej jabłek” ..., dz. cyt., s. 44.

⁵⁸⁸ Między innymi tych artystów Bereza zaliczył do pierwszej generacji pisarzy nurtu chłopskiego w szkicu *Nurt chłopski w prozie pomieszczonej w Związkach naturalnych* [zob. ZN, s. 11].

⁵⁸⁹ W takim sensie, że język jest zarówno środkiem, jak i celem wyrazu. W nim zawiera się prawda o podmiocie.

⁵⁹⁰ P. Kaliszuk dz. cyt., s. 345-346, wyróżnienie – TP.

„rewolucji” łączył wątki modernistyczne i postmodernistyczne właśnie⁵⁹¹. Jan Galant przekonuje, że proza lingwistyczna lat 70. XX wieku „stanowi jedną z odmian literatury postmodernistycznej”⁵⁹². Zdzisław Łapiński pisze jednoznacznie: „Nie ma co owijać w bawełnę – to gomułkowszczyzna zrodziła polski postmodernizm⁵⁹³”, nieco dalej zaś dodaje jeszcze, że „Najbardziej prawomyślną odmianę postmodernizmu uprawiali prozaicy spod znaku »Twórczości«”⁵⁹⁴. German Ritz powiada: „Postmodernizm pojawił się w Polsce w późnych latach osiemdziesiątych najpierw jako towar importowany z Ameryki i z Mitterandowskiego Paryża”⁵⁹⁵. Z kolei Krzysztof Uniłowski z jednej strony wskazuje na nieredukowalną różnorodność artystycznych propozycji „bereziaaków”: „Prozaicy bowiem zaliczani do »szkoły« czy – bardziej dosadne określenie – »stajni Berezy« operowali na tyle odległymi od siebie poetykami, że wręcz nie sposób wskazać na właściwości, które łączyłyby ich wszystkich”⁵⁹⁶, z drugiej jednak – przyznaje, że „Owszem, nietrudno dostrzec w tym gronie postmodernistów”⁵⁹⁷.

Zatem na bazie tego krótkiego przeglądu – metaanalizy możemy, jak sądzę, przyjąć, że przynajmniej w przypadku jakiejś części pisarzy promowanych przez Berezę pod sztandarem „rewolucji artystycznej” dochodziły do głosu techniki prozatorskie i problematyka charakterystyczne dla postmodernizmu rozumianego jako prąd literacki. Trzeba tu od razu, podobnie jak to uczynił w swym tekście Łapiński, położyć akcent na

⁵⁹¹ Zob. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 59.

⁵⁹² J. Galant, *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998, s. 25.

⁵⁹³ Z. Łapiński, *Postmodernizm – co to i po co*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 80.

⁵⁹⁴ Tamże.

⁵⁹⁵ G. Ritz, *Postmodernizm w polskiej literaturze – spojrzenie z daleka?*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 7-8, s. 77.

⁵⁹⁶ K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999, s. 145-146.

Historycy literatury nie są zgodni, co do tego, w jaki sposób uporządkować scenę „rewolucji artystycznej w prozie”. Aktualny stan badań na ten temat przedstawia Dorota Kozicka w najnowszym studium (taż, *Powieściowe obrachunki...*, dz. cyt., s. 38-39). Wymienia tam propozycję wspomnianego Uniłowskiego wyróżniającego rozmaite realizacje mimetyczne (od konwencjonalnego realizmu po fonematyzację języka literackiego, kreacjonizm i nowoczesną groteskę, zob. tenże, *Polska proza innowacyjna...*, dz. cyt., s. 141); Galanta, który w swej rozprawie wyodrębnia kilka podnurtów, za najważniejszy uznając lingwistyczny i jemu poświęcając uwagę; Czaplińskiego i Śliwińskiego, którzy dzielą nurt zasadniczo na dwie odnogi główne – lingwistyczną i kreacyjną (ciż, *Tylko literatura?* [w:] tychże, *Literatura polska 1976-1998...*, dz. cyt., s. 56-60; Jerzego Franczaka podkreślającego, podobnie jak Uniłowski, brak istotnych podobieństw między indywidualnymi poetykami autorów tworzących rzekomy nurt (tenże, *Rewolucja artystyczna*, [w:] tegoż, *Suma przekroczeń. Proza Dariusza Bitnera*, [w:] *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011 s. 179-182).

Z kolei Przemysław Kaliszuk dokonawszy przeglądu przedmiotowej literatury, konstatuje, że „Propozycje periodyzacji i klasyfikacji akcentowały – z mniejszą bądź większą wyrazistością – niemożliwość pełnego ujęcia”, w związku z tym badacze w miejsce syntezy proponowali raczej deskrypcję wybranego wątku, zob. P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, dz. cyt., s. 10, 53-68.

⁵⁹⁷ Tamże.

rozdzielenie ponowoczesności i postmodernizmu. Ponowoczesność wiąże się z charakterystyką naszych czasów w aspekcie przeobrażeń socjokulturowych, zaś postmodernizm jest subiektywnym wyrazem tych przeobrażeń, zwłaszcza w filozofii i w sztuce⁵⁹⁸. W Polsce warunki rozwojowe postmodernizmu jako tendencji w sztuce były oderwane od ważnego kontekstu przemian cywilizacyjnych i społecznych. Słowem: polskie społeczeństwo w latach 70. XX wieku nie było ponowoczesne⁵⁹⁹, a literatura postmodernistyczna była w dużej mierze zjawiskiem samorodnym; raczej efektem procesów wyczerpywania i odnowy zachodzących wewnątrz literatury niż twórczą odpowiedzią na doświadczaną rzeczywistość. Zwłaszcza, że – i tu drugie ważne zastrzeżenie do użycia tego terminu – postmodernizm jako kategorię pojęciową służącą do opisu owego zjawiska stosują badacze z perspektywy sporego dystansu czasowego, ponieważ pojęcie to nie pojawiło się nawet jako nazwa na horyzoncie ani ówczesnej krytyki literackiej, ani w świadomości pisarzy, ani nawet w perspektywie teoretycznoliterackiej⁶⁰⁰. Także sam Bereza, wczytując się w pierwociny rodzimej wersji postmodernizmu, w gruncie rzeczy poruszał się po omacku, odwołując się do samodzielnie wykształconych wcześniej schematów poznawczych i aksjologicznych lub tworząc nowe kategorie na gorąco, co zresztą było charakterystyczne dla jego stylu lekturowego. Nie mógł on jeszcze uzyskać całościowej wizji tego, z czym miał do czynienia, ponadto dysponował ograniczonym wsparciem innych krytyków czy badaczy, którzy w przeważającej większości owo zjawisko ignorowali albo próbowali za wszelką cenę zlikwidować⁶⁰¹.

Rewolucjoniści (fal-)startowali zatem w nader niesprzyjających okolicznościach po pierwsze z uwagi na „Fakt, iż pierwszym utworom postmodernistycznym nie towarzyszyły ani wystąpienia programowe, ani omówienia krytyczne, które

⁵⁹⁸ W ten sposób odróżniają od siebie angielskie *postmodernity* i *postmodernism* tłumacze polskiej edycji *Naszej postmodernistycznej moderny* Wolfganga Welscha, zob. A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki, *Uporządkowana postmoderna. Wprowadzenie do koncepcji Wolfganga Welscha*, [w:] W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki, Warszawa 1998, s. IX-X.

⁵⁹⁹ Jak słusznie zauważa Kaliszuk, nie występowały na rodzimym gruncie żadne z charakterystycznych elementów zachodniej ponowoczesności jak globalizacja, kapitalizm, demokracja neoliberalna, dominacja massmediów, konsumpcjonizm i postindustrializm, zob. P. Kaliszuk, dz. cyt., s. 11.

⁶⁰⁰ Uniłowski notuje: „Niedostatki teoretycznego czy filozoficznego przygotowania obciążają nie tylko pisarzy. Trudno przecenić znaczenie strukturalizmu dla świadomości polonistycznej tych lat, jednak recepcja tendencji poststrukturalistycznych była spóźniona. Jej początek przypadł dopiero na drugą połowę dziewiątej dekady.”, K. Uniłowski, dz. cyt., s. 162.

⁶⁰¹ Jak twierdzi Uniłowski, *Dwie groteski – i pół* Jana Błońskiego zainicjowały kampanię likwidacyjną „rewolucji artystycznej w prozie”. Uporządkowany opis przebiegu polemik wraz z antologią tekstów zaangażowanych w spór krytyków i badaczy przynosi książka Doroty Kozickiej, *Powieściowe obrachunki...*, dz. cyt.

wskazywałyby na odrębność zjawiska [...]. Nawet krąg »Twórczości« nie był gotowy do recepcji kształtującej się tendencji»⁶⁰², po drugie – i ważniejsze – swoje wyprzedzające czas propozycje artystyczne przedłożyli publiczności literackiej formułującej oczekiwania wobec literatury, których proza postmodernistyczna w żadnej mierze nie chciała i nie mogła spełnić. Henryk Bereza i jego „rewolucja” zasadniczo rozmiłali się z tym, co można uznać za ówczesny gust literacki i zapotrzebowanie społeczne odnośnie do literatury.

5.2 Aksjologiczna kolizja ze *Światem nie przedstawionym* – postulat realistyczny

Nawet jeśli przyjmiemy założenie, że tylko niektórzy spośród pisarzy tworzących szeregi proklamowanej przez Berezę w 1979 roku w szkicu *Dopowiedzenie*⁶⁰³ „rewolucji artystycznej w prozie” realizowali twórczo estetykę postmodernistyczną⁶⁰⁴, nie jest to jedyny ani nawet najistotniejszy powód, dla którego warto rozpatrywać krytykę literacką autora *Sztuki czytania* w świetle wybranych wyznaczników postmodernizmu. Jak bowiem spróbuję wykazać, mimo że postmodernizm nie mógł być wówczas jeszcze wyraźnym punktem odniesienia na horyzoncie pisarzy, krytyki, ani badaczy literatury, wiele rozpoznanych później jako postmodernistyczne wartości stało się udziałem Berezę i miało wyraźny wpływ na to, jaką literaturę sygnował swoim nazwiskiem jako godną polecenia znacznie wcześniej niż prąd ten się upowszechnił. Nade wszystko jednak takie spojrzenie pomoże nam zrozumieć, dlaczego proza ta napotkała na opór krytyków i brak zainteresowania ze strony czytelników.

Niesprzyjająca recepcja „nowej” prozy⁶⁰⁵ była właściwie nieuchronna, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę ówczesny kontekst społeczno-polityczny. Jak pisze Uniłowski

⁶⁰² K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna...*, s. 162.

⁶⁰³ Pierwodruk: H. Bereza, *Dopowiedzenie* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 5, s. 161-163. *Nota bene* tekst ów przedrukowywany był aż trzykrotnie: przez Berezę w *Biegu rzeczy*, *Sposobie myślenia 1. O prozie polskiej* i – już z inicjatywy Pawła Orła – w *Alfabetyczności*.

⁶⁰⁴ Badacze wyodrębniają z grona „rewolucjonistów” podgrupę postmodernistyczną na rozmaite sposoby. Na ogół jednak istnieje konsensus co do umieszczenia tam np. Ryszarda Schuberta (*Trenta Tre* i *Panna Lilianka*), Józefa Łozińskiego (*Pantokrator*, *Za zimny wiatr na moją welnę*), Janusza Andermana (*Zabawą w głuchy telefon* i *Gra na zwłokę*), Marka Słyka (*W barszczu przygód*, *W rosole powikłań*, *W krupniku rozstrzygnięć*), Anatola Ulmana (*Cigi de Montbazon*), Donata Kirscha (*Liście Croatoan*). Poza gronem „rewolucjonistów” warto zaś odnotować późniejszą, pod wieloma względami już w pełni postmodernistyczną twórczość bardzo cenionego przez Berezę Dariusza Bitnera. Zob. na ten temat J. Franczak, *Suma przekroczeń. Proza Dariusza Bitnera*, [w:] *Ćwiczenia z rozpacz...* dz. cyt.

⁶⁰⁵ Termin ten zaproponował badający prozę owego okresu Przemysław Kaliszuk, argumentując za jego przyjęciem w ten sposób: „Najbardziej neutralnym określeniem twórczości prozatorskiej młodych czy debiutujących wówczas pisarzy wydaje się termin »nowa« proza, który zawiesza inne dyskusyjne nazwy i pozwala – przynajmniej częściowo – zdystansować się od przyjętych formuł krytycznych

(zwróćmy uwagę na problematyczną kwestię definiowania nurtu, według badacza mamy do czynienia z prozą neoawangardową):

Najważniejsze przyczyny porażki prozy neoawangardowej w batalii o serca i umysły krytyki wydają się jednak wynikać z uwarunkowań zewnętrznych. Wydarzenia marcowe roku 1968 ujawniły granice oraz instrumentalny charakter popaździernikowej liberalizacji polityki kulturalnej. [...]

Świadomość taka sprzyjała uznaniu społeczno-politycznego *hic et nunc* za najważniejsze wyzwanie, przed którym stanęła literatura. Znamienna, wielokrotnie w dwudziestowiecznej literaturze polskiej dochodząca do głosu dyspozycja, którą Jerzy Jarzębski nazywa „dążeniem do prawdy”, zyskała jednoznaczną wykładnię.⁶⁰⁶

Podobną negatywną cezurę wskazuje Zdzisław Łapiński: „to gomułkowszczyzna zrodziła polski postmodernizm. Kres temu położył Marzec 68”⁶⁰⁷.

Dopowiedzenie Berezy zawierało nader skromny objętościowo i – zdaniem badaczy – nazbyt ogólnikowy pojęciowo program nurtu, który miał nawet nie tyle postulatywny charakter, co – nawet według jego autora – stwierdzał po prostu *ex post* bezsprzeczny fakt historycznoliteracki: „Na usprawiedliwienie tych wszystkich, którzy f a k t u rewolucji artystycznej w prozie nie chcą przyjąć do wiadomości, można wysunąć argument aksjologicznej dezorientacji” [A, s. 200, wyróżnienie – TP]. Do niezupełnie skutecznej strategii promocyjnej „rewolucji artystycznej” Berezy, a także rozmaitych szczegółowych powodów jej fiaska jeszcze powrócimy, tymczasem przyjrzyjmy się aksjologicznym podstawom konfliktu dwóch konkurencyjnych i zasadniczo sprzecznych modeli literatury po marcu 1968 roku. Kwestię tę można bowiem rozpatrywać także jako starcie dwóch wzajemnie niekompatybilnych systemów wartości krytycznoliterackich zakorzenionych w wykluczających się zbiorach aksjomatów, czy też – jak opisuje to Zdzisław Najder – zasad wartości. Takie spojrzenie pozwoli nam tymczasowo zdystansować się od jałowych osobistych idiosynkrazji na linii Bereza – Błoński *et consortes* oraz stosowanych przez oba obozy demagogicznych sztuczek retorycznych, tak aby odsłoniły się głębsze, acz prześlepiane niekiedy nawet przez samych zainteresowanych motywy żarliwego zaangażowania w spór. W tym celu sięgniemy ponownie do strategii przyjętej w rozdziale trzecim niniejszej pracy, to znaczy nakreślimy siatkę binarnych, nacechowanych opozycyjnie wartości, kategorii i założeń, choć tym razem dotyczyły one będą nie tylko preferencji w zakresie aksjologii krytycznoliterackiej,

i historycznoliterackich, a także – z uwagi na pewną rozległość, nieprecyzyjność oraz brak terminologicznej ostrości – odzwierciedla status tych tekstów.”, P. Kaliszuk, dz. cyt., s. 8-9.

⁶⁰⁶ K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna...*, dz. cyt., s. 134-135.

⁶⁰⁷ Z. Łapiński, dz. cyt., s. 80, wyróżnienie – TP.

ale także kryjących się za nią nawartościowanych przeciwstawnie aprioryzmów obejmujących dziedziny ontologii, epistemologii i powinności literatury wobec rzeczywistości pozaliterackiej (deontologii).

Propozycję Berezy można, jak sugeruje tytuł tego podrozdziału, rozpatrywać jako istotny model integrujący konceptualnie wysiłki prozaików, który byłby alternatywą dla całościowego programu ogłoszonego przez Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego w *Świecie nie przedstawionym*⁶⁰⁸. Przynajmniej tak sprawę przedstawiali na przykład Krzysztof Pysiak⁶⁰⁹ i Włodzimierz Bolecki. Ten drugi podkreślił szczególnie antagonistyczną atmosferę narosłą wokół starcia: „Zdumiewa [...] fakt estetycznej agresji, z jaką spotykają się co pewien czas autorzy powieści, których nie można zrymować z publicystyczną wykładnią »świata nieprzedstawionego« [sic!]”⁶¹⁰. Podstawy owego konfliktu najlepiej zatem wydobyć, wczytując się w programową kontrpropozycję krakowskich poetów, ale suplementując ją również o eseistykę Stanisława Barańczaka.

Autorzy *Świata nie przedstawionego* stawiają sprawę jasno, już we wstępie do przywoływanego tu zbioru szkiców wykładają nadrzędną tezę, wokół której skupiać się będą ich obserwacje i dla której argumentacji będą poszukiwać: „Gdyby czytelnik chciał poznać odpowiedź, jaką znaleźliśmy, powiedzielibyśmy, że chodzi o r e a l i z m, ale nie realizm jako prąd literacki, lecz jako właściwość całej kultury i odpowiadająca jej postawa duchowa”⁶¹¹. Postulat realistyczny jest zatem punktem dojścia, ale – co znamienne – postawionym w punkcie wyjścia: „Wydobyciu [tej] głównej tezy – piszą dalej Kornhauser i Zagajewski – podporządkowana została kompozycja *Świata nie przedstawionego*”⁶¹². Już w samym sposobie formułowania postulatów strategia prawodawców peerelowskiego realizmu krytycznego była nie do pogodzenia z pryncypiami Berezy, który zachęcał pisarzy raczej do formułowania pytań niż bronięcia tez. Autor *Dopowiedzenia* nie zaprojektował wzorcowego modelu postawy duchowej, która miałaby odpowiedzieć na wyzwania społeczne określonej epoki, ponieważ

⁶⁰⁸ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974. Stanisław Barańczak pisał o tym zbiorze: „Najważniejsza zdobycz tej książki to pewna całościowa – wreszcie! – wizja kultury, jej roli w społecznym »tu i teraz«, które nas otacza; a jednocześnie – wizja szczegółowego miejsca literatury w tej kulturowej strategii.”, S. Barańczak, *Nowy spór o realizm*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 287.

⁶⁰⁹ „Przypomnijmy, że ostatnią wypowiedzią krytyczną, która w sposób całościowy ujmowała prozę współczesną i mogła stanowić konkurencję dla Berezy, był program zawarty w książce *Świat nie przedstawiony* (1974).”, K. Pysiak, *Groteski pół a rewolucji ćwierć*, „Literatura” 1987, nr 11-12, s. 76.

⁶¹⁰ W. Bolecki, *Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta*, „Twórczość” 1982, nr 6, s. 91.

⁶¹¹ J. Kornhauser, A. Zagajewski, dz. cyt., s. 5, wyróżnienie – TP.

⁶¹² Tamże.

promował w tym zakresie możliwie najszerszy pluralizm postaw i propozycji artystycznych.

Daleko posunięty poznawczy sceptycyzm i problematyzacja niepewności widoczne zarówno w pismach Berezy, jak i u autorów dzieł, które krytyk lansował, są w *Świecie nie przedstawionym* prezentowane jednoznacznie jako wzorzec negatywny. Szkic *Katarakta* otwiera następująca dobitna i nieznosząca sprzeciwu diagnoza przyczyn opłakanego – zdaniem Zagajewskiego – stanu jednocześnie sztuki, nauki i filozofii:

Brak rozeznania czy, jak może lepiej byłoby powiedzieć, rozpoznania naszej sytuacji, jest jednym z głównych powodów chaosu w wielu dziedzinach kultury, niepewności artystów i porażek sztuki, błędzenia literatury i niecierpliwości pisarzy, nudziarstwa filozofów i małej odkrywczości nauki. Dla naszej współczesnej kultury myślowej charakterystyczne jest działanie po omacku, postępowanie zmieniające się w zależności od doraźnych, koniunkturalnych względów. Przyczyną tej niepewności jest brak zasadniczej diagnozy cywilizacyjno-kulturalnej lub też, co na jedno wychodzi, konkurencja kilku diagnoz wzajemnie sobie przeczących.⁶¹³

Zauważmy, że dla Zagajewskiego przykładanie ręki do poszerzania oferty światopoglądowej o rozmaite perspektywy wiąże się z zagrożeniem, jest działaniem potencjalnie społecznie szkodliwym, bowiem pluralizm diagnoz⁶¹⁴ utożsamia poeta z brakiem diagnozy. Najistotniejsze dla naszych rozważań są znów przekonania niewypowiedziane, aczkolwiek ugruntowujące powyższą tezę. Jest ich wiele, wskaźmy tylko najbardziej problematyczne epistemicznie z nich. Po pierwsze przekonanie, iż „zasadnicza diagnoza cywilizacyjno-kulturalna” jest w ogóle możliwa do sformułowania, a w dodatku, że na jej postawienie pozwolą obecne wówczas (czy dostępne kiedykolwiek) konwencje i strategie literackie; po drugie twierdzenie, że owa rzeczywistość cywilizacyjno-kulturalna, wobec której ma zajść akt diagnozowania ma zasadniczo jednolity, statyczny charakter; po trzecie, że podmiot/podmioty twórcze, naukowe, filozoficzne mają do tej rzeczywistości bezpośredni dostęp (że rzeczywistość ta jest dla nich w zadowalającym stopniu poznawalna); po czwarte, że każdy z tych podmiotów postrzega ją zasadniczo w ten sam sposób; po piąte wreszcie, że każdy z podmiotów również odczyta i zinterpretuje diagnozę tej rzeczywistości jednakowo.

⁶¹³ A. Zagajewski, *Katarakta*, [w:] *Świat nie przedstawiony*, dz. cyt., s. 8.

⁶¹⁴ Pluralizm, któremu hołdował Bereza dotyczył dwóch aspektów. Oznaczał zarówno dopuszczanie, a nawet aprobatywny stosunek do 1) wielości alternatywnych, często sprzecznych wzajemnie diagnoz tego samego zjawiska czy wycinka rzeczywistości, jak i akceptację 2) wielości potencjalnie niesprzecznych diagnoz różnych zjawisk i wycinków rzeczywistości. Koncepcja Zagajewskiego i Kornhausera wyklucza oba aspekty, bowiem trafna i społecznie pożyteczna może być dla nich wyłącznie diagnoza 1) jedna i wykluczająca wszystkie inne, w dodatku przedmiotem diagnozowania należy uczynić wyłącznie 2) istotny zastany całokształt sytuacji społeczno-politycznej, ponieważ peryferyjne wobec niej wycinki rzeczywistości są albo niediagnozowalne albo nerelevantne (wobec tego: bezwartościowe).

Przyjawszy uprzednio cały szereg – przyznajmy – utopijnych z dzisiejszej perspektywy założeń onto- i epistemologicznych, które moglibyśmy sprowadzić do wspólnego mianownika, swoistego *meta*-założenia, mówiącego, że rzeczywistość cywilizacyjno-kulturalna jest zasadniczo jedna i jej literacki obraz również powinien być zasadniczo jeden, możemy równie dobrze dojść do wniosku, że także literatura ma być jedna albo żadna. Przy tak radykalnie określonych warunkach brzegowych dla krytyki, jedynym sensownym kryterium wartościowania jest stopień zrealizowania tej utopijnej wizji świata przedstawionego, czyli stopień odzwierciedlenia w literaturze rzeczywistości pozaliterackiej. Taki paradygmat, czy też system wartości sprowadza krytykę literacką do postaci gry o sumie zerowej opartej na logice klasycznej z jej prawem wyłączonego środka. Aksjologizację literatury można w tym paradygmacie rozstrzygać binarnie: 1 to literatura prawdziwa, 0 – fałszywa.

Do wątku tego jeszcze powrócimy, zauważmy tymczasem, że program *Świata nie przedstawionego* ufundowany jest na koncepcjach i założeniach przestarzałej już wówczas poetyki realistycznej, którą Bereza nazywał – jednym ze swoich *termes vagues* – „dziewiętnastowiecznością”. Owo niesprecyzowane do końca, acz z całą pewnością negatywnie nacechowane pojęcie, skrywa wiele znaczeń. Jednym z nich może być na przykład negatywny wzorzec pozytywistycznej powieści – panoramy społecznej z wszechwiedzącym narratorem. Dla autora *Sztuki czytania* potencjał modelu powieści dziewiętnastowiecznej uległ wyczerpaniu, ponieważ wszystkie wyznaczniki takiego kształtu powieści zostały objęte kryzysem [PzI, s. 166]. Z kolei przyczyną tego kryzysu była kompromitacja „niepotwierdzających się dzisiaj uzurpacji poznawczych filozofii i nauki” [PzI, s. 166]. W związku z tym Bereza postulował 1) zwiększenie autonomii sztuki (w znaczeniu takim, że powinna ona realizować własne zadania poznawcze, sięgając przy tym do własnych, wyjątkowych strategii poznawczych) oraz 2) wykształcenie zupełnie nowych form prozatorskich lub restytucję starszych, zarzuconych w modelu dziewiętnastowiecznym.

Oba postulaty są nie do pogodzenia z odezwą Zagajewskiego zawartą w *Katarakcie*. Najpierw przyjrzyjmy się pierwszemu. Bereza pragnie wyodrębnienia literatury z innych dziedzin kultury, a zwłaszcza maksymalnego odróżnienia powieści od traktatu filozoficznego, rozprawy naukowej czy artykułu prasowego, podczas gdy Zagajewski, przeciwnie, nawołuje do scalenia kultury: „Jedyną radą – pisze we wnioskach *Katarakty* – jest z wolna postępujące odbudowywanie utraconej jedności kultury, jedności wiedzy i postulatu, faktu i wiedzy, literatury i filozofii, nauki

i sztuki”⁶¹⁵. Tylko z tej jedności bowiem może wyłonić się niezbędna dla właściwego funkcjonowania społeczeństwa samowiedza oparta na trafnej diagnozie sytuacji, w której znalazło się społeczeństwo⁶¹⁶. Trzeba tu podkreślić dwa założenia Zagajewskiego ściśle związane z tą wizją: wspomnianą już wcześniej wiarę w pojedynczość tej diagnozy – jako podstawy wiedzy i działania oraz założenie, że *definiensem* „społeczeństwa” są tu konkretnie Polacy żyjący w PRL⁶¹⁷. Obie przesłanki Bereza z góry by odrzucił. (Niemałże) absolutyzowane przez niego kryterium prawdy podmiotowej prowadzi do pluralistycznego modelu diagnozy rzeczywistości, zaś owa fragmentaryczna, wewnętrznie sprzeczna, (inter-)subiektywna mnogość diagnoz, która wyłania się z rezultatów wysiłków poznawczych pisarzy ma mieć z założenia charakter uniwersalny, raczej niż służyć uporaniu się z doraźnym społeczno-politycznym *hic et nunc*⁶¹⁸.

Jeśli chodzi o drugi postulat Berezy – przypomnijmy: wykształcenie zupełnie nowych form prozatorskich lub restytucję starszych, zarzuconych w modelu dziewiętnastowiecznym – tu znów Zagajewski sugeruje postępowanie przeciwne. Wpierw narzeka na „zupełny brak współczesnej powieści politycznej”⁶¹⁹, chwalać godne naśladowania wzorce w postaci *Generała Barcza*⁶²⁰ Juliusza Kadena-Bandrowskiego i *Murów Jerycha* Tadeusza Brezy⁶²¹, później zaś uznaje literaturę realistyczną za „podstawową sondę”⁶²² i „instrument zdobywania elementarnej wiedzy o nas”⁶²³.

Jaki konkretnie miałyby być ów upragniony realizm? Zgodnie z zerojedynkową logiką – prawdziwy, a w szczególności powinien stanowić zaprzeczenie socrealizmu. Komplementarnie do *Świata nie przedstawionego* można czytać szkic *Zmieniony głos*

⁶¹⁵ Tamże, s. 12-13.

⁶¹⁶ Tamże.

⁶¹⁷ Bowiem zagraniczna literatura nie dostarcza użytecznych diagnoz sytuacji egzystencjalnej Polaka. Zagajewski rozpatruje rzecz z perspektywy czysto lokalnej, z niechęcią wypowiada się nawet o literaturze tłumaczonej: „Powieksza to jeszcze bałagan myślowy, jeśli bowiem literatura tłumaczona zajęła miejsce własnej literatury realistycznej, to znaczy, że na co dzień spotykamy się ze światem cudzym, z diagnozą c u d z ą . Zamiast podczas lektury książki racjonalizować wiedzę o naszych własnych sprawach, żyjemy w krainie fikcji, w krainie cudzych problemów, których potem nie umiemy już odróżnić od własnych.”, tamże, s. 11, wyróżnienie autora.

⁶¹⁸ Postulat taki formułuje Bereza niejednokrotnie, np. w *Prozie z importu*: „Błędem byłoby utożsamianie sytuacji politycznej z sytuacją społeczną, którą określają czynniki trwalsze niż polityka, a nawet trwalsze niż ustrój” [PzI, s. 276] albo w *Obrotach*: „Literatura polega głównie na skutecznym sugerowaniu uniwersalnych znaczeń wszystkiego, o czym się opowiada, pozwala w przymierzu z wyobraźnią przemieniać prześcieradło w całą przedmiotową rzeczywistość, w kosmos.” [O, s. 213].

⁶¹⁹ A. Zagajewski, *Katarakta...*, s. 12, wyróżnienie autora.

⁶²⁰ J. Kaden-Bandrowski, *General Barcz*, Lwów 1930.

⁶²¹ T. Breza, *Mury Jerycha*, Warszawa 1946.

⁶²² A. Zagajewski, *Katarakta...*, s. 12.

⁶²³ Tamże.

Settembriniego Stanisława Barańczaka⁶²⁴, w którym hołd zasadzie wyłączonego środka wyrażony został nader dobitnie:

[Współczesny Hans Castorp] Nie ma też prawa myśleć o drodze pośredniej, lawirującej między skrajnościami: okazywało się bowiem już wielokrotnie, że trzeciej drogi po prostu nie ma, że w sporze między humanizmem a zorganizowanym terrorem można opowiedzieć się tylko po jednej bądź po drugiej stronie. *Tertium non datur*: na ofertę Naphty można odrzec tylko „tak” lub „nie”, nie ma tu odcieni pośrednich i w praktyce okazuje się zawsze, że również tych, którzy wybierają wymijające „być może” i ostrożne „powiedzmy”, Naphta traktuje bezceremonialnie jako swoich.⁶²⁵

I choć owo *tertium non datur* zdaje się dotyczyć przede wszystkim sfery zobowiązań etycznych twórców, w istocie ta radykalizowana wizja deontologiczna łączy się znów ściśle z apriorycznie przyjętą przez Barańczaka, Kornhausera i Zagajewskiego wizją ontologiczną, w której słowo (logos) może (*a priori* ontyczne) i powinno (*a priori* deontyczne) przylegać ściśle do rzeczywistości. Wizja ta ma również poważne konsekwencje aksjologiczne, ponieważ zakłada, iż występuje (a przynajmniej powinna występować) ścisła odpowiedniość pomiędzy wartościami i ich nazwami⁶²⁶, jest zatem sygnałem przyjęcia stanowiska obiektywistycznego wobec wartości⁶²⁷.

Barańczak i autorzy *Świata nie przedstawionego* są zgodni co do tego, iż wobec sztuki słowa trzeba sformułować wyraźne oczekiwania etyczno-poznawcze, a później rozliczać pisarzy z ich realizowania. Na gruncie powieści intronizują oni przeto formę

⁶²⁴ S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009. Czapliński w swym najnowszym bedekerze po współczesnej literaturze w ten sposób opisuje uzupełnianie doktryny *Świata nie przedstawionego* przez esej Barańczaka: „Radykalizacja wybrana przez Barańczaka wynikała z tego samego przekonania, które wyrazili autorzy *Świata nie przedstawionego* – że kultura prowadzi do samowiedzy społecznej. Autorzy *Świata nie przedstawionego* sądzili jednak, że najważniejsza jest samowiedza zbiorowa, Barańczak natomiast uważał, że warunkiem samoorganizacji kolektywnej jest zdefiniowanie indywidualnego stanowiska i gotowość stawienia oporu reżimowi.”, P. Czapliński, *Rozbieżne emancypacje. Przewodnik po prozie 1976-2020*, Kraków 2024, s. 50-51, wyróżnienie autora.

⁶²⁵ Tamże, s. 29, wyróżnienie – TP.

⁶²⁶ „Rzeczą Settembriniego – pisze dalej Barańczak – jest jednak chyba nie tylko analiza zjawiska: musi on – bo któż to za niego zrobi? – dążyć do wprowadzenia porządku w ten etyczny chaos. Musi nazwać rzeczy na nowo po imieniu i opatrzyć je właściwymi znakami wartości. Odbudowa etyki: w świecie, w którym »Bóg umarł«, nikt tego nie jest w stanie zrobić oprócz sztuki, poezji zwłaszcza, tak wyczulonej zawsze na wszelkie przejawy fałszowania i nadużywania słowa”, tamże, s. 33.

⁶²⁷ Tymczasem Bereza obiektywistyczną wizję zarzucał, chyba że mowa o obiektywności w rozumieniu ontologii scholastycznej i nowożytnej, w której – co ciekawe – obiektywność pojmowana była w zasadzie odwrotnie niż współcześnie. Antoni Płoszczyńiec zauważa: „René Descartes precyzował znaczenie terminu »idea«: »idea jest to sama rzecz pomyślana, o ile jest obiektywnie w intelekcie«. Z kolei wyrażenie »istnienie obiektywne« nie oznacza niczego innego jak sposób istnienia swoisty dla rzeczy w intelekcie: »Do tego stopnia, że idea słońca to samo słońce istniejące w intelekcie, wprawdzie nie formalnie jak na niebie, lecz obiektywnie, czyli w taki sposób, w jaki zwykły przedmioty istnieć w intelekcie.«”, zob. A. Płoszczyńiec, *Obiektywne, czyli jakie? Uwagi dotyczące wieloznaczności pojęcia obiektywności wartości*, „Kultura i Wartości” 2021, nr 31, s. 8, wyróżnienie autora, por. z R. Descartes, *Zarzuty uczonych mężów i odpowiedzi autora*, przeł. S. Swieżawski, [w:] tenże, *Medytacje o pierwszej filozofii. Zarzuty uczonych mężów i odpowiedzi autora. Rozmowa z Burmanem*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, S. Swieżawski, I. Dąbska, Kęty 2001, s. 112.

realizmu krytycznego (czy też, jak nazywa to Czapliński, realizmu antysocjalistycznego⁶²⁸) jako jedyne gatunku zdolnego sprostać wymaganiom historycznej chwili. „W prawidłowo funkcjonującej kulturze narodowej powieść realistyczna tworzy podstawowe źródło wiadomości o świecie i ludziach”⁶²⁹ – diagnozuje jednoznacznie Zagajewski, który twierdzi jednocześnie, że wszelkie historyczne przypadki prozy eksperymentalnej nie mają żadnych samoistnych wartości poznawczych, bowiem są wtórne – czerpią swój materiał w postaci wiadomości o świecie z prozy realistycznej wyłącznie po to, by „na swój użytek wiadomości te przekręcić”⁶³⁰.

5.3 Referencjalność

Pochylam się nad owymi szkicami programowymi, żeby zrekonstruować dominującą w ówczesnym *mainstreamie* świadomość dotyczącą aksjologii literackiej, której teksty te były reprezentatywnymi wyrazicielami, a także, by zrozumieć, dlaczego proklamacja „rewolucji artystycznej w prozie”, a później konkretne propozycje prozaików nurtu okazały się dla wielu tak bulwersujące. Głównym punktem zapalnym było, jak sądzę, rozejście się poetyk realistycznej i postmodernistycznej na poziomie możliwie najgłębszym, ponieważ dotyczącym kwestii ontologicznych. Problematyki tej Zagajewski wcale nie ignorował. W szkicu *Walka konkretnego z symbolem*⁶³¹ nawołuje on do przywrócenia pełni referencjalnej, rewitalizacji prostodusznej więzi słowa pisanego z realnym i obiektywnym światem, który owo słowo powinno wiernie odmalowywać: „[...] dzieło trafia w pewną konkretną rzeczywistość, zewnętrzną czy wewnętrzną, posiada swój adres ontologiczny, swój świat, z którego zostało wydźwignięte, z którego czerpie siłę”⁶³².

Ów w dobrej wierze wyrażony postulat wcale nie jest jednak wolny od dyskusyjnych przedzałożeń. Teoretyczka postmodernizmu Linda Hutcheon zauważa, że ze wszystkich gatunków literackich, to powieść miała największe trudności z przewyciężeniem naiwnych koncepcji referencjalności, podczas gdy poezja wyzwoliła

⁶²⁸ „[...] najwyrazistszą poetyką wypracowaną przez literaturę w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych – pisze Czapliński – był realizm antysocjalistyczny. Określenie to nawiązuje przez negację do realizmu socjalistycznego – estetyki narzuconej wszystkim dziedzinom sztuki w państwach komunistycznych w okresie stalinowskim (w Polsce: 1949-1956).”, P. Czapliński, *Rozbieżne emancypacje...*, s. 91, wyróżnienie autora.

⁶²⁹ A. Zagajewski, *Katarakta...*, s. 10.

⁶³⁰ Tamże.

⁶³¹ A. Zagajewski, *Walka konkretnego z symbolem*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

⁶³² Tamże, s. 142.

się z mitu instrumentalności języka między innymi dzięki przedstawicielom symbolizmu i Nowej Krytyki⁶³³. Dopiero metafikcja, a więc proza tematyzująca zagadnienie własnej tekstowości, przyznająca się do tego, że w gruncie rzeczy jest konstruktem ze słów, podaje w wątpliwość tradycyjne założenia i oczekiwania mimetyczne. W metafikcji aksjomatem jest fikcyjność desygnatów języka tekstu⁶³⁴.

Promowane przez Berezę utwory w rozmaity sposób kwestionujące iluzję mimetyczną napotykały na twardy opór publiczności literackiej ze względu właśnie na stopień ugruntowania u rodzimych odbiorców oczekiwań mimetycznych. Jak pisze Uniłowski:

Ogromny w polskiej tradycji krytycznej prestiż kategorii „realizm” sprawił, że pojęcie „kreacjonizm” określano *per negationem*, łącząc z nim wszystkie strategie literackie, których nie sposób było skojarzyć z najszerzej rozumianym mimetyzmem. Dwuznaczne określenie „kreacjonizm” bądź nawet „formalizm” przydawano zarówno technikom skupionym na introspekcji, fonematyzacji literackiego języka, fabulacjom i dążeniom do autonomizacji *écriture*.⁶³⁵

Nie mylili się Kornhauser i Zagajewski, kiedy w 1974 roku nobilitowali gatunek powieści realistycznej. Trafili tym rozpoznanie w źródło aksjologicznych binaryzmów w postaci: powieść prawdziwa/fikcyjna, dobra/zła, które kształtowały w znacznym stopniu recepcję polskiej prozy w siódmej i ósmej dekadzie XX wieku. Jeśli powieść była jawnie fikcyjna, to jest nie odsyłała wprost do konkretnego i sprawdzalnego „adresu ontologicznego”⁶³⁶, a w szczególności, gdy podkreślała wręcz własną umowność, nie mogła być „prawdziwa”, *ergo* nie mogła być również wartościowa. Bereza tymczasem, wbrew wyraźnej koniunkturze na rynku literackim na krytyczny wobec ustroju totalitarnego realizm, opowiadał się prowokacyjnie za „ufikcyjnieniem fikcji”, jak pisał w szkicu *Powtórzenie* (1979):

Dążności do rezygnacji z fikcji w utworach prozy artystycznej towarzyszy ściśle z nią związana dążność całkowicie przeciwna, a mianowicie dążność do ufikcyjnienia fikcji, do jej wyzwolenia z umownych rygorów naiwnego mimetyzmu, do jej całkowitego ufantastycznienia, co wcale nie oznacza, że zmniejszają się funkcje poznawcze prozy. Wręcz przeciwnie. [A, s. 303]

Jak to zazwyczaj bywało, kiedy Bereza z aprobatą przyglądał się innowacyjnym tendencjom we współczesnej prozie polskiej, nie tracił z oczu walorów poznawczych,

⁶³³ L. Hutcheon, *Metafictional implications for Novelistic Reference*, [w:] *On Referring in Literature*, red. A. Whiteside, M. Issacharoff, Indiana 1987, s. 1.

⁶³⁴ Tamże, s. 2.

⁶³⁵ K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna...*, s. 143-144.

⁶³⁶ A. Zagajewski, *Walka konkretności z symbolem...*, s. 142.

które mogły nieść przemiany poetyk. Ściślej mówiąc wartościowość innowacji oceniał wręcz przez pryzmat potencjału poznawczego.

Sednem aksjologicznej kolizji programu *Świata nie przedstawionego* i „rewolucji artystycznej w prozie” nie była jednak prosta opozycja literatury mimetycznej i niemimetycznej. Uleganie upraszczającej i fałszywej tezie, iż Bereza wspierał estetyczne wyrafinowanie dla samego wyrafinowania⁶³⁷, a diagnoza rzeczywistości ustępowała w cenionej przez niego literaturze funkcjom czysto ludycznym, połączone z osobistymi uprzedzeniami, mogło rodzić teorie spiskowe o kolaboracji pisarzy i sekundującego ich twórczości krytyka z władzą, którym dał wyraz choćby Michał Głowiński w artykule *Socparnasizm*⁶³⁸. Taka jawnie antagonistyczna i pełna podejrzeń atmosfera w krytyce literackiej wynikała wprost z przyjęcia zasad rządzących grami o sumie zerowej, w których, jeśli ktoś nie jest „przeciw”, tym samym jest „za”; a tym

⁶³⁷ Zgadza się w tym punkcie z Uniłowskim, który pisze: „Teza, iż konflikt rozgrywa się między zwolennikami literatury mimetycznej a tymi, którzy nadmierną wartość przypisują estetycznemu wyrafinowaniu, była z gruntu fałszywa. Służyła przedstawieniu Berezy – wbrew prawdzie – jako »formalisty«, domagającego się od literatury przede wszystkim zerwania z kanonami mimetyzmu, Tymczasem po obu stronach barykady chodziło o prawdę, tyle, że Bereza miał na uwadze prawdę jednostkowego doświadczenia pisarza, który – w imię wierności – winien niekiedy zerwać ze spetryfikowanymi konwencjami. Same przemiany artystyczne z tej perspektywy były jednak kwestią wtórną.” K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna...*, s. 143.

⁶³⁸ Głowiński punktem wyjścia w swoim tekście uczynił metaforę przechwyconą z *Fasady i tyłów* Barańczaka (zob. tenże, *Fasady i tyły*, [w:] *Etyka i poetyka*, Kraków 2009). Za piękną fasadę uznał estetycznie wyrafinowane i „kulturalnie napisane” „socparnasistowskie” książki sygnowane przez redakcję „Twórczości”, zaś „podgniłymi tyłami” nazywał utwory już jawnie propagandowe. Funkcję społecznej literatury zaliczonej przez niego do „fasady” sprawadzał li tylko do parawanu mającego ukrywać owo niechlubne zaplecze. Zdaniem Głowińskiego władze ustroju kierowały do pisarzy propagandowych nakazy, zaś do kulturalnej fasady – zakazy. Zgodnie z tym stanowiskiem „pisarze rewolucji artystycznej w prozie” uchylali się od realizacji postulatów literatury antydoktrynalnej wyłącznie przez wzgląd na oportunizm i uległość wobec władzy. Co jednak najciekawsze, swoje zarzuty Głowiński formułował także pod adresem przedstawicieli nurtu chłopskiego: „Reprezentuje socparnasizm wiele tzw. powieści wiejskich, owych do granic wytrzymałości spoetyzowanych i przeestetyzowanych malowanek na szkle, kiczowato pięknych jak odpustowe świecidełka. Ta chłopska wersja socparnasizmu zdumiewa i irytuje najbardziej – zwłaszcza na tle tradycji literatury polskiej w tej materii, na tle drapieżnych utworów Orzeszkowej, Reymonta, Dąbrowskiej.” M. Głowiński, *Socparnasizm*, „Polityka” 1981, nr 6, s. 3. Ponad dekadę później, w książkowym przedruku owego tekstu Głowiński częściowo wycofał się z tych zarzutów, stwierdzając, że socparnasizm nigdy nie stał się narzędziem propagandy oraz przyznając, że przynajmniej część z utworów reprezentujących owo zjawisko zachowała pewną wartość. Zauważył jednak, że samą negatywnie nacechowaną nazwą określającą nader heterogeniczny zbiór tekstów zachował. Ponadto przy okazji podtrzymał dyskusyjną tezę, głoszącą iż socparnasizm był „wytworem osobliwej sytuacji kultury polskiej między październikiem 1956 a 13 grudnia 1981” i wynikł z polityki kulturalnej prowadzonej przez władze komunistyczne, zob. M. Głowiński, *Socparnasizm*, [w:] tegoż, *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 160-161. Dopisek ten świadczy jedynie o tym, że Głowiński na początku dziewięćdeci lat XX wieku myślał wciąż tymi samymi kategoriami o omawianej tu literaturze, co w latach osiemdziesiątych. Bardziej prawdopodobna wydaje się diagnoza wprost przeciwna – że to raczej socrealizm i realizm krytyczny w wersji postulowanej między innymi przez autorów *Świata nie przedstawionego*, jako awers i rewers tej samej monety, były wytworami *hic et nunc* kulturalnego oraz społeczno-politycznego, podczas gdy „rewolucja artystyczna” i nurt chłopski pozostały wobec tych czynników zewnętrzno-literackich w znacznej mierze niezależne. Co zresztą było głównym powodem ich nieprzychylniej recepcji. Wszak niezależność od doraźnych zobowiązań społecznych była jednoznaczna ze „zgodą literatury na nieistotność”, zob. tamże. s. 160.

samym jeśli jeden model literatury zyskuje na wartości, drugi musi stracić, przegrać⁶³⁹. Uczciwiej i produktywniej byłoby rozpatrywać ów konflikt jako ścieranie się odmiennych sposobów definiowania samego mimetyzmu. Z jednej strony tradycyjnego, z drugiej – zaktualizowanego i zredefiniowanego według kluczowych wyznaczników poetyki postmodernistycznej⁶⁴⁰.

Powróćmy zatem do koncepcji Lindy Hutcheon, która pisała, że rezultatem przedłużającej się hegemonii realizmu na gruncie powieściowym (owo zjawisko nazwała wręcz „imperializmem realistycznym”⁶⁴¹) była dezintegracja znaku w prozie. Według badaczki realistyczna poetyka zasadzała się bowiem na naiwnym podejściu do pozajęzykowej referencji, w której dochodzi do nałożenia się u odbiorcy znaku i znaczonego, tak iż z pola widzenia usunięty w zupełności zostaje bardzo istotny składnik Saussure’owskiej struktury znaku, chodzi mianowicie o pominięcie elementu znaczącego⁶⁴². Immersyjny styl lekturowy, w którym zapominamy, że czytamy – *conditio sine qua non* skutecznego działania naiwnego mimetyzmu – wymaga milczącej i często nieświadomej zgody czytelnika na pewne istotne założenie – że znak literacki odsyła wprost do desygnatu zakotwiczonego w rzeczywistości obiektywnej. Zgodnie z tym założeniem, znak ów ma być maksymalnie przezroczysty. Wzrok odcyfrowującego znaczenie czytelnika „ześlizgiwać” ma się w stronę rzeczywistości będącej przedmiotem (krytycznego w tym wypadku⁶⁴³) opisu rzeczywistości. Zaś niemiłe widzianym efektem ubocznym lektury w ramach takiej poetyki jest ogniskowanie się uwagi na samej językowej materii dzieła sztuki, którą sprawny realista próbuje za wszelką cenę ukryć jako coś wstydlivego i niegodnego uwagi.

⁶³⁹ Tak ówczesną atmosferę krytycznoliteracką opisuje Marek Zaleski: „W lekturze krytyków literatura stawiała się przede wszystkim przestrzenią sporów światopoglądowych, bojów o wartości niekoniecznie niezbędne do powstania dzieł pretendujących do tego, by jako teksty artystyczne realizować również ideał celowości bez celu.”, M. Zaleski, *Przygody myśli krytycznoliterackiej*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998, s. 223.

⁶⁴⁰ Nieostrość znaczeniowa samego terminu *mimetyzm* na to pozwala. Jak bowiem pisze Głowiński, mimetyzm formalny to „imitowanie w utworze literackim różnych form wypowiedzi – literackich, paraliterackich, nieliterackich, ustnych bądź pisanych – utrwalonych w tradycji i choćby w jakiejś mierze rozpoznawalnych.”, M. Głowiński, *Mimetyzm formalny*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 5, Wrocław 2010, s. 310. Rewolucjoniści kładliby nacisk na imitowanie wypowiedzi zwłaszcza ustnych, wernakularnych, podczas gdy mimetyzm w realizmie antysocjalistycznym dotyczyłby głównie odtwarzania rozpoznawalnych tradycji literackich, jak powieść polityczna.

⁶⁴¹ L. Hutcheon, *Metafictional implications...*, s. 4.

⁶⁴² Tamże, s. 3-4.

⁶⁴³ Jak pisze Barańczak: „Dzisiejszy Settembrini miałby więc być destruktozem, upartym psuj-zabawą, wiecznym malkontentem? I tak i nie; jego wątpliwości i jego destrukcje są przecież formą obrony pewnych wartości, na które Naphta powołuje się w przewrotnych intencjach lub które nawet z jawną pogardą odrzuca.”, S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego...*, s. 32.

Nie bez powodu interesujący nas tu żywo szkic Zagajewskiego otwierający właściwą część *Świata nie przedstawionego* opatrzony został wymownym tytułem *Katarakta*. Owa metafora związana jest ściśle z nadrzędną tezą tekstu. Zagajewski diagnozuje współczesną mu kondycję rodzimej kultury negatywnie, a jej bolączki sprowadza do wspólnego mianownika w postaci z a ć m y⁶⁴⁴, czyli zmętnienia soczewki wskutek częściowej lub całkowitej utraty jej przejrzystości. Otóż zmętnienie to pojawiło się w polu widzenia doskonałej i prymarnej – jego zdaniem – sondy do rozpoznawania rzeczywistości społecznej, a mianowicie w powieści realistycznej. Niezupełna przezierność literackiego przeźrocza irytuje programodawców nieco tylko zmodernizowanego realizmu wciąż opartego na tradycyjnie pojmowanym mimetyzmie, ponieważ – po pierwsze – skłania do kwestionowania nie tyle społecznej rzeczywistości, co sposobów jej obrazowania w dziełach sztuki, co uznane zostaje za sprawę trzeciorzędną (nierелеwantną/niewartościową), a po drugie – każe zastanowić się, gdzie indziej mógłby znajdować się desygnat znaku literackiego, jeśli nie w świecie obiektywnym. Na bardzo dobrym tropie w poszukiwaniach owego desygnatu był Krzysztof Rutkowski w szkicu *Język i fikcja*⁶⁴⁵:

Trudność polega na tym, że wtedy gdy mówi się o fikcji lub o fikcji w realizmie, jeszcze jedno założenie leży u podstaw każdego sądu. Założenie o zewnętrżności tego, co rzeczywiste, w stosunku do sfery zjawisk przedstawionych. Fikcja daje się określić tylko wobec czegoś poza nią: wobec prawdy, rzeczy i materii. Trochę to wszystko zaczyna być denerwujące, jeśli uwzględnić fakt, że tylu ludzi wypruwało sobie żyły, aby udowodnić, że literatura nie jest tylko przedstawieniem rzeczywistości, ale jej częścią i współuczestniczy w jej tworzeniu. I jeśli literatura pozostaje w zewnętrznej relacji z „rzeczywistością”, to przecież nie z błyszczącą karoserią fiatów zaparkowanych przed daczami lub chrzanem tartym na przyzbie wieżowca, lecz z językami, którymi mówią właściciele błyszczącej blachy i chrzanu.⁶⁴⁶

Rutkowski słusznie przenosi akcent z obiektywnej rzeczywistości pozaliterackiej na język, którego obrazem w pierwszym rzędzie jest literatura, ale zwraca także uwagę na ciekawą konsekwencję, która z takiego spojrzenia wynika: literatura jest sposobem konstruowania rzeczywistości (bowiem „współuczestniczy w jej [rzeczywistości] tworzeniu”⁶⁴⁷). Wniosek, jaki krytyk wysnuwa z tych przesłanek wyrażony jest w następującej dialektycznej formule: „Język jest obrazem świata. Literatura jest obrazem języków. Zatem literatura jest obrazem społecznego obrazu”⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ A. Zagajewski, *Katarakta...*, s. 8.

⁶⁴⁵ K. Rutkowski, *Język i fikcja*, [w:] tegoż, *Ani było, ani jest*, Warszawa 1984.

⁶⁴⁶ Tamże, s. 15.

⁶⁴⁷ Tamże.

⁶⁴⁸ Tamże.

Tym samym dochodzimy do punktu zbiegu obserwacji Rutkowskiego z jednym z podstawowych założeń poetyki postmodernizmu w zakresie literackiej referencjalności. Fikcyjny świat („językowy heterokosmos” – jak nazywa to Linda Hutcheon⁶⁴⁹) modelowany we wspólnych wysiłkach przez pisarza i czytelnika jest nie tyle obiektem percepcji, co fenomenem wykreowanym przez odbiorcę i w odbiorcy⁶⁵⁰. Referent prozy postmodernistycznej jest fikcyjny, dlatego przysługuje mu znaczna autonomia ontologiczna⁶⁵¹, w przeciwieństwie do – jak by tego chcieli Kornhauser i Zagajewski w swoim programie – przywiązania do konkretnego zewnętrznego adresu ontologicznego.

Po uświadomieniu sobie arbitralności procesów percepcyjnych człowieka, które za każdym razem zapośredniczone są również przez język ukształtowany w równej mierze przez konkretną kulturę i środowisko, jak i indywidualnie, sztuka postmodernistyczna zakotwicza swój desygnat nie na zewnątrz podmiotu, tylko w podmiotowej jaźni – jedynym w jakimś choćby stopniu osiągalnym przedmiocie poznania. Jasne staje się, dlaczego Bereza tak zabiegał u pisarzy o pogłębianie „penetracji duszoznawczych”, które, zgodnie z jego „prawem metonimii”, miały prowadzić od poznania podmiotowego mikrokosmosu do prób poznania – a właściwie skonstruowania – jakiejś subiektywnej całości w postaci makrokosmosu. Zaś najdogodniejszym środkiem ekspresji rezultatów owego poznania był „żywy język”, odpowiednik „językowego heterokosmosu” Hutcheon.

Zaznaczmy jednak, że nie oznacza to bynajmniej, iż proza w tym paradygmacie zrywa swoją więź ze światem zewnętrznym. Wręcz przeciwnie, dochodzi do odnowienia tego związku w ramach przeformułowania i przewartościowania pojęcia mimetyzmu. Postulowane przez Berezę „ufikcyjnienie fikcji” obliczone jest na naśladowanie tej nowej rzeczywistości, nowego postmodernistycznego desygnatu, którym jest – przypomnijmy – podmiotowa jaźń i podmiotowa wyobraźnia. Jak zauważyła kanadyjska badaczka postmodernizmu, istnieje w metafikcyjnej prozie związek z realnym światem, a ściślej z codziennym i prozaicznym (w obu sensach tego słowa!) doświadczeniem czytelnika, bowiem proza artystyczna jest odzwierciedleniem procesów

⁶⁴⁹ L. Hutcheon, *Metafictional implications...*, s. 4.

⁶⁵⁰ Tamże, s. 5.

⁶⁵¹ Tamże, s. 4.

porządkowania, nazywania, usensawiania i – *last but not least* – fikcjonalizacji zachodzących w codziennym życiu każdego człowieka⁶⁵².

Do podobnych wniosków dochodzi Bereza w recenzji *Piaszczystej skarpy* Zygmunta Trziszki⁶⁵³: „Skoro prawda może zaistnieć w fikcji – założenie główne sztuki – nie potrzeba się wstydzic fikcji i jej maskować, można się z nią obnosić, można skorzystać z wolności, która chyba tylko poprzez nią staje się dostępna.” [BRz, s. 95]. Z tym że fikcja nie tylko jest godna nobilitacji ze względu na pokłady prawdy, które może skrywać, ale również dlatego, że – odwrotnie – doświadczana przez podmioty rzeczywistość została rozpoznana jako fikcyjna, skonstruowana. Choć pamiętać należy, że w przypadku prozy „bereziaków” przełamanie „imperializmu realistycznego”, o którym pisała Hutcheon, nie odbywało się wyłącznie w ramach „ufikcyjnienia fikcji”. Tadeusz Komendant wyróżnia właściwie trzy odnogi „rewolucji artystycznej”:

Uprawomocnienie fabuły na innych niż realistyczna zasadach toczyło się natomiast przetartymi już w latach siedemdziesiątych koleinami: a to przez wyobraźnię (Drzeżdżon), a to przez egzaltację podmiotowego punktu widzenia (Sakowicz), wreszcie przez świadome podkreślanie fikcyjności fabuły, rozwiązanie postmodernistyczne [...].⁶⁵⁴

Jak widzimy, jedynie ostatni sposób przewyciężenia naiwnego mimetyzmu rozpatruje krytyk jako realizację poetyki postmodernistycznej. Niemniej, istotne jest tutaj zauważenie pionierskiego charakteru sygnowanej przez Berezę „nowej” prozy w przełamywaniu hegemonii postulatu realistycznego obecnego w głównym nurcie prozy polskiej. Ponadto wszystkie trzy wyróżnione powyżej metody sprowadzają się do tego samego *a priori*: referencjalnego zakotwiczenia literatury w podmiotowej jaźni raczej niż w przedmiotowej rzeczywistości (gdzie indziej tylko pada akcent). Owo założenie można uznać za najważniejszy punkt rozejścia się programów literackich Berezy z jednej – oraz Kornhausera i Zagajewskiego z drugiej strony.

Warto, jak sądzę, dążyć dalej i zapytać, jakie są podstawy tych dwóch skrajnie różnych rozstrzygnięć dotyczących adresu ontologicznego światów przedstawionych. Thomas Pavel zauważa, że ontologie wtórne, takie jak między innymi powieści, muszą respektować i naśladować w miarę możliwości strukturę ontologii prymarnych, ponieważ te drugie stanowią ich podstawę bytową⁶⁵⁵. W koncepcji tej znów do głosu dochodzi

⁶⁵² Tamże, s. 5-6.

⁶⁵³ Z. Trziszka, *Piaszczysta skarpa*, Poznań 1981.

⁶⁵⁴ T. Komendant, *Trywialne pytanie o prozę*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1, s. 4-5.

⁶⁵⁵ T. Pavel, *Ontological Issues in Poetics. Speech Acts and Fictional Worlds*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1981, nr 2, s. 175.

problem sposobu odzwierciadlania przez fikcję powieściową pozaliterackiej rzeczywistości, a zatem cała rzecz sprowadza się ponownie do sposobu definiowania mimetyzmu. Ontologia prymarna w obiektywnej optyce Zagajewskiego jawi się jako konkretna i poznawalna, zaś ontologia wtórna, respektująca jej wewnętrzną strukturę, naśladuje swą obiektywistyczną podstawę bytową, co znajduje odzwierciedlenie także w ustabilizowanym znaczeniowo i aksjologicznie języku, który Bereza nazwał – jawnie wartościująco – skonwencjonalizowanym, martwym.

Dochodzimy tu do kwestii zasadniczych dla rozstrzygnięć aksjologicznych obu programów literackich, ponieważ pytamy o sposób porządkowania i konceptualizowania tego, co jest podstawą dla literackich odzwierciedleń. Konkretny adres ontologiczny, którego domaga się Zagajewski w *Walce konkretnego z symbolem* i zasada *tertium non datur*, którą podtrzymuje w *Zmienionym głosie Settembriniego* Barańczak to przejawy porządkowania prymarnej ontologii zgodnie z zasadami logiki klasycznej (dwuwartościowej), wszak owo *tertium non datur* jest jednym z podstawowych praw tego formalnego rachunku logicznego. Wyłącznie w ramach takiego elementarnego systemu może powstać coś, co Jean-François Lyotard nazywa wielką metanarracją⁶⁵⁶. Owa centralizująca opowieść ma za zadanie odkłamać konkurencyjną, a fałszywą narrację propagowaną przez system totalitarny. Także wyłącznie w ramach kontynuowania tradycji naiwnego mimetyzmu można, jak chciał Barańczak, „nazwać rzeczy na nowo po imieniu i opatrzyć je właściwymi znakami wartości”⁶⁵⁷, które władza poodwracała.

Tymczasem strategia lekturowa i system aksjologiczny Berezy w całości oparte są na – i wynikają z – inaczej postrzeganej ontologii prymarnej. Autor *Pryncypiów* zdecydowanie odrzuca rozmaite aprioryzmy włącznie z uświęconą w realizmie krytycznym zasadą wyłączonego środka, która leży u podstaw logiki klasycznej. Jak zauważyłem w rozdziale trzecim, od wszelkich binarnych aksjologicznych opozycji dało się w pismach krytyka znaleźć istotne wyjątki, aczkolwiek wyjątków tych nie generował brak konsekwencji w myśleniu Berezy, jego nieuczciwość czy niestałość, tylko – jak postaram się wykazać – konsekwentne hołdowanie właściwie od początku krytycznoliterackiej kariery założeniom innej logiki – logiki modalnej.

⁶⁵⁶ Zob. J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migiasński, Warszawa 1997.

⁶⁵⁷ S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego...*, s. 33, wyróżnienie – TP.

5.4 Logika klasyczna a logika modalna

Jak przenikliwie zauważa w *Kronice pewnej eliminacji* Donat Kirsch⁶⁵⁸:

Henryk Bereza znalazł się na celowniku tych sił niejako nieuniknienie, ponieważ jako krytyk odszedł od atletyzmu logiki klasycznej w stronę modalności, autonomii literatury, gdzie każde dzieło wymagało uznania lokalnych możliwości, a jedyną miarą była wierność autora regułom gry, które sam sobie wyznaczył. Jeśli nawet Bereza odkrywał elementy konieczności, to nie były one nigdy zredukowane do polityki, a już raczej do etyki, estetyki czy poznania poprzez literaturę.⁶⁵⁹

Kiedy Kirsch wspomina w powyższym wyimku o etyce w rozumieniu Berezy, za tą kategorią ukrywa się przede wszystkim wierność podmiotu samemu sobie i sztuce⁶⁶⁰, a nie zobowiązaniom społecznym.

Realizm krytyczny postulowany przez autorów *Świata nie przedstawionego* prawdę rozpatruje w ramach obiektywistycznie pojmowanej konieczności. W terminach logiki klasycznej zdaniom tworzącym opis ontologii wtórnej przypisuje się – z grubsza – wartość identyczności w stosunku do ontologii prymarnej. Jednocześnie tej samej ontologii wtórnej przypisana zostaje wartość negacji w stosunku do utworów realizujących poetykę socrealizmu (zatem innych, negatywnie ocenianych, ponieważ nieprawdziwych, niezgodnych z rzeczywistością ontologii wtórnych). Wszystko to jest rzecz jasna oparte na założeniu, że ontologia prymarna (jak to nazywa Zagajewski: konkretny adres ontologiczny) jest jedyna⁶⁶¹ i zasadniczo poznawalna. W związku z tym programodawcy peerelowskiego realizmu krytycznego formułują także postulat określający powinności pisarza. Ten określony jest klarownie: w miejsce kłamliwych narracji zaproponować krytyczną diagnozę realistyczną – prawdziwą metanarrację.

⁶⁵⁸ D. Kirsch, *Kronika pewnej eliminacji* [w:] tegoż, *Eliminacja episteme. Pisma krytyczne*, oprac. A. Śnioszek, Katowice 2019. Tekst ten jest godny uwagi, ponieważ stanowi jedyny dyskursywny komentarz przypominający wystąpienie programowe, który był wygłoszony przez jednego z reprezentantów „rewolucji artystycznej w prozie”. Zob. na ten temat P. Kaliszuk, „Reakcja na realność świata”. „Elaborat” Donata Kirscha jako przyczynek do dyskusji o nowej prozie lat siedemdziesiątych XX wieku, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio FF” 2013, nr 31. Kaliszuk zauważa, że Kirsch adaptuje i udobitnia koncepcje Berezy, zwłaszcza te dotyczące nawartościowanej przeciwstawnie pary mowa żywa – martwy język, przy czym precyzyjniej definiuje terminy. Takie podejście ma jednak także pewne wady, ponieważ autor *Elaboratu* nie dostrzegał niekiedy, że Bereza celowo nie precyzował znaczenia wielu określeń, kierując się krytycznoliteracką *licentia poetica*. Zależało mu też na tym, by swój akt lektury maksymalnie odróżnić od sformalizowanego czytania akademickiego, w którym dba się raczej o ustabilizowanie pojęć. Zob. tamże, s. 29 i 40.

⁶⁵⁹ D. Kirsch, dz. cyt., s. 123.

⁶⁶⁰ „Suwerenność artystyczna to sprawdzian moralności artystycznej, artysty w sztuce, pisarza w literaturze”, notuje Bereza w szkicu o twórczości Janusza Głowackiego, pomieszczonym w *Epistolach*. Zob. H. Bereza, *Dzieło*, [w:] tegoż, *Epistoły...*, s. 50.

⁶⁶¹ W takim sensie, że wszystkim podmiotom ukazuje się w takim samym kształcie.

Tymczasem przyjęcie logiki modalnej za podstawę systemu wartościowania w krytyce literackiej Berezy przesunął akcent z konieczności i powinności w stronę możliwości. Logika modalna nazywana jest także logiką pozwalającą mówić o wielu światach możliwych, a nie wyłącznie o koniecznej rzeczywistości danej tu oto⁶⁶². Jak zaobserwowaliśmy w poprzednim rozdziale bogaty ilościowo dorobek Berezy recenzenta układa się w świadectwo lektur tworzących coś, co Linda Hutcheon nazwałaby zapewne uniwersum „językowych heterokosmosów”⁶⁶³, których jednak nie daje się zintegrować w jedną spójną metanarrację. Według Lyotarda byłoby to doświadczenie *par excellence* postmodernistyczne, bowiem jednym z fundamentów tej formacji myślowej jest utrata wiary w centralizujące i totalizujące impulsy myśli humanistycznej⁶⁶⁴. W innym tekście ów francuski postmodernistyczny filozof powiada również:

Artysta, pisarz postmodernistyczny jest w takiej samej sytuacji jak filozof; tekst, który pisze, dzieło które tworzy, nie są z zasady we władzy reguł już ustanowionych i nie mogą być osądzone za pomocą sądu refleksyjnego przez zastosowanie do tego tekstu czy do tego dzieła znanych kategorii. Reguły te i kategorie są tym, czego dzieło lub tekst poszukuje. Artysta i badacz pracują więc bez reguł, i – by ustanowić reguły tego, co zostanie wykonane. To dlatego właśnie dzieło i tekst mają własność wydarzenia, to znaczy przybywają zawsze zbyt późno dla ich autora lub – co na jedno wychodzi – praca nad nimi zaczyna się zawsze zbyt wcześnie.⁶⁶⁵

Kirsch w *Kronice pewnej eliminacji* niezwykle trafnie określił podstawowe krytycznoliterackie *modus operandi* autora *Sztuki czytania*, pisząc że „jedyną miarą była wierność autora regułom gry”⁶⁶⁶. Jak zauważyliśmy w rozdziale trzecim, o ile Bereza

⁶⁶² Jak wyjaśnia Daniel Ferrer: „Semantyka światów możliwych została wynaleziona w jej [logiki modalnej] ramach po to, aby rozwiązać trudności intensjonalne, przenosząc je na plan ekstensjonalny, to znaczy przekształcając problemy, które wyłaniają się ze znaczenia twierdzeń na problemy referencji. Ścisłej mówiąc, chodzi o wcielenie modalności do światów postulowanych [...]. W takim kontekście można powiedzieć, że twierdzenie jest możliwe, jeśli istnieje co najmniej jakiś jeden świat dostępny ze świata rzeczywistego, w którym to twierdzenie jest prawdziwe, podczas gdy twierdzenie jest konieczne, jeśli jest prawdziwe we wszystkich światach dostępnych ze świata rzeczywistego.”, zob. D. Ferrer, *Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genezy*, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 33-34.

Zauważmy tutaj, że aprobatywnie rozpatrywane światy fikcyjne postulowane przez autorów *Świata nie przedstawionego*, również są *de facto* światami możliwymi, niemniej występuje w nich silne roszczenie do realizacji, a więc wpisany w ich rdzeń jest element konieczności albo przynajmniej powinności. Przez uwypuklenie funkcji utylitarnych teksty realizujące zamierzenia krytycznego realizmu zmierzają do osiągnięcia stanu prawdziwości „we wszystkich światach dostępnych ze świata rzeczywistego”, zatem celem ich oddziaływania jest wyeliminowanie modalności na rzecz konieczności przez przekształcenie świata rzeczywistego (ontologii prymarnej) zgodnie z programem zawartym w światach dostępnych (ontologiach wtórnych).

⁶⁶³ Pojęcie Lindy Hutcheon, zob. tejże, *Metafictional implications...*, s. 4.

⁶⁶⁴ J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna...*, s. 47-53.

⁶⁶⁵ Tenże, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?*, przeł. M. Gołębiowska, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 42-43.

⁶⁶⁶ D. Kirsch, *Kronika pewnej eliminacji...*, s. 123.

preferował określone rozwiązania artystyczne (np. wyżej cenił podmiotowe ujęcie niż przedmiotowe), nigdy nie absolutyzował żadnego z nich. W takim aposteriorycznym podejściu jedynym niezmiennym kryterium rzeczywiście okazały się konsekwencja w realizowaniu przez pisarza założonych przez siebie celów poznawczych i formalno-treściowa adekwacja. Z kolei katalizatorem dla potrzeby precyzyjnego określania esencji dzieła i podstawowego założenia formalnego przez Berezę była właśnie chęć weryfikacji, czy pisarz trzyma się reguł gry, których sam w dziele poszukuje i które pragnie ustanowić. Co jednak istotne, w dobrej literaturze reguły postępowania artystycznego zwykle nie są ustalone z góry.

Pozorną sprzeczność grania według reguł, które nie zostały jeszcze określone uchwycił Lyotard: „P o s t m o d e r n ę trzeba by rozumieć wedle paradoksu przyszłości (p o s t) uprzedniej (m o d o) (*selon le paradoxe du futur [p o s t] intérieur [m o d o]*)”⁶⁶⁷. Założenie, iż reguły te są ustanawiane *in statu nascendi* raczej niż przedustawnie jest k l u c z o w e i jak najbardziej podlega wartościowaniu. Wszak tymże czynnikiem różni się aprobowany przez Berezę model literatury diagnoz od zasadniczo postponowanego modelu literatury tez. Jeśli literatura nie jest w pierwszym rzędzie rozpoznaniem świata obiektywnego, a autopoznaniem („penetracją duszoznawczą”), a każdy podmiot jest wyjątkowy, nie dysponujemy wówczas uniwersalnymi regułami porządkowania rzeczywistości, a metody podmiotowe musimy rozpoznawać, czyli konstruować i dekonstruować na bieżąco.

Widzimy teraz zatem, jak aksjomaty systemu wartości literackich Berezy wyrastają z koncepcji uznanych później za postmodernistyczne. Z jednej strony źródłowe dla tych pryncypiów okazuje się „przeszczepienie” referencyjności ze świata pozaliterackiego do podmiotowych jaźni, które rządzą się własnymi prawami i prawa te warto według Berezy rozpoznawać, z drugiej zaś – oznacza to poszerzenie puli pytań stawianych w literaturze o zupełnie nowe kategorie. Kategorie te w paradygmacie tradycyjnego mimetyzmu nie mają racji bytu. Wyeliminowano je, ponieważ uznane zostały za wydumane, ekscentryczne i nieistotne.

5.5 Pule pytań uprawomocnionych

Odpowiedź na pytanie, na ile rewolucyjna proza sygnowana przez Berezę zapowiadała oraz częściowo realizowała rodzimą wersję postmodernizmu, a na ile powtarzała obsesje

⁶⁶⁷ J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie...*, s. 43, wyróżnienie autora.

modernistyczne i awangardowe jest niejednoznaczna⁶⁶⁸. Po pierwsze z uwagi na fakt, że skład osobowy rewolucjonistów, a co za tym idzie, także ich propozycje artystyczne były heterogeniczne; po drugie z powodu swoistości wczesnego polskiego postmodernizmu, który był zjawiskiem w znacznej mierze samorodnym; po trzecie wreszcie – ze względu na skomplikowaną relację między modernizmem i postmodernizmem, których odróżnienie przysparza trudności.

W tym miejscu przyjrzymy się bliżej temu trzeciemu problemowi. Z pomocą przychodzi nam teoria Briana McHale’a wyrażona w *Powieści postmodernistycznej*⁶⁶⁹. Jego propozycja odróżnienia tych dwóch formacji intelektualnych i artystycznych oparta na zaczerpniętej od formalistów rosyjskich koncepcji dominanty⁶⁷⁰ zaskakuje klarownością i prostotą, a nie traci przy tym nic na praktycznej stosowalności. Amerykański teoretyk argumentuje za ujmowaniem postmodernizmu jako zjawiska nie tylko następującego po modernizmie, ale przede wszystkim jako wynikającego z niego i będącego jego konsekwencją⁶⁷¹. Zastosowanie Jakobsonowskiej dominanty pozwala mu także podkreślić, że dzieła zawierające wyznaczniki poetyki postmodernistycznej będą również w jakimś zakresie modernistyczne, a decydująca w ich zakwalifikowaniu do jednej z tych formacji będzie kwestia różnicy ilościowej, a nie jakościowej.

Tym, co interesuje nas jednak tutaj najbardziej, są wspomniane wyznaczniki obu poetyk. Zagadnienie to można sprowadzić do charakteru pytań, jakie stawiają pisarze w swoich dziełach i z którymi próbują się oni w toku pisania uporać. Za przykład wzorcowej realizacji poetyki modernistycznej uznaje McHale za Douwe Fokkema powieść *Absalomie, Absalomie...* Wiliama Faulknera⁶⁷², ponieważ dominanta utworu jest epistemologiczna. Podstawowe pytania, jakie wynikają z powieści Faulknera brzmią w parafrazie McHale’a następująco:

„Jak mam interpretować świat, którego jestem częścią? I czym w tym świecie jestem?”
Można też dodać inne pytania, również typowo modernistyczne: „Co należy poznać? Kto poznaje? Jak oni to poznają i jak bardzo są tego pewni? Jak przekazywana jest wiedza między ludźmi i jak bardzo jest ona rzetelna? Jak zmienia się podmiot poznania, gdy przechodzi od jednej osoby poznającej do drugiej? Gdzie leżą granice tego, co poznawalne?” I tak dalej.⁶⁷³

⁶⁶⁸ Taki problem postawił Przemysław Kaliszuk w *Wyczerpywaniu i odnowie*, po czym wykazał jego nierozwiązywalność. Zob. tenże, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 8 i 345-346.

⁶⁶⁹ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012.

⁶⁷⁰ Tamże, s. 8.

⁶⁷¹ Tamże.

⁶⁷² W. Faulkner, *Absalomie, Absalomie...*, przeł. Z. Kierszys, Warszawa 1974.

⁶⁷³ B. McHale, dz. cyt., s. 13.

Dodajmy też, że sposób organizacji tekstu pomyślany jest przez Faulknera w taki sposób, by obarczyć owymi trudnościami natury epistemologicznej czytelnika, który w trakcie lektury symuluje problemy dotyczące granic poznania i arbitralności wiedzy, przyjmując fragmentaryczny i subiektywny punkt widzenia charakterystyczny dla bohaterów⁶⁷⁴.

Tymczasem dominanta utworu realizującego poetykę postmodernistyczną jest ontologiczna. W związku z tym charakterystyczne dla takiej twórczości pytania są „postpoznawcze”⁶⁷⁵, które brzmią np. tak:

„Który to świat? Co jest w nim do zrobienia? Która z moich jaźni ma to zrobić?” Inne typowo postmodernistyczne pytania dotyczą albo ontologii samego tekstu literackiego, albo ontologii projektowanego przezeń świata: Czym jest świat? Jakie światy istnieją, jak są one ustanawiane i czym się różnią? Co się dzieje, gdy dochodzi do konfrontacji między różnymi światami lub gdy zostaną naruszone granice między nimi? W jaki sposób istnieje tekst, a w jaki sposób projektowany przezeń świat (bądź światy)? Jak ustrukturyzowany jest ten projektowany świat? I tak dalej.⁶⁷⁶

Warto jednak zauważyć, że nawet wzorcowe wcielenie amerykańskiej poetyki modernistycznej nie jest wcale wolne od pierwiastków postmodernistycznych, ponieważ, jak przekonuje McHale, w rozdziale ósmym *Absalomie, Absalomie...* Quentin i Shreve, bohaterowie powieści, próbujący rozwikłać zagadkę morderstwa Sutpena, docierają do granic swoich możliwości poznawczych, a nawet przekraczają ów punkt liminalny. Odtąd zaczyna się nieskrępowana fabulacja bohaterów: „Quentin i Shreve projektują świat i na pozór wcale ich to nie niepokoi. Porzucając nierozwiązywalne problemy związane z osiągnięciem wiarygodnej wiedzy o naszym świecie, improwizują świat możliwy – fikcjonalizują”⁶⁷⁷. Ich spekulacji wewnątrz fikcyjnego świata Faulknera nie jest zdolna unieść sama logika klasyczna, która wymagałaby od czytelnika jedynie zawieszenia niewiary w historię, którą poznaje za sprawą powieści. Gdyby pozbawić *Absalomie, Absalomie...* fragmentów ósmego rozdziału, świat przedstawiony byłby wewnętrznie niesprzeczny, zaś ze światem pozaliterackim byłby on względnie zgodny na mocy typowej dla aktu lektury dzieła fikcjonalnego homologiczności. Niemniej ósmy rozdział wprowadza elementy twierdzeń kontrfaktycznych w stosunku do zdań tworzących strukturę całej reszty powieści, w związku z czym całości grozi logiczna eksplozja. Oczywiście nic takiego ostatecznie nie ma miejsca, bowiem Quentin i Shreve tworzą swój imaginatywny świat możliwy wewnątrz fikcyjnego świata możliwego

⁶⁷⁴ Tamże.

⁶⁷⁵ Tak nazywa ową kategorię pytań Dick Higgins. Zob. tenże, *A Dialectic of Centuries. Notes Towards a Theory of the New Arts*, New York 1978.

⁶⁷⁶ B. McHale, dz. cyt., s. 13.

⁶⁷⁷ Tamże, s. 14, wyróżnienie autora.

stworzonego przez Faulknera. Do poprawnej interpretacji takiego układu konieczne jest odwołanie się do logiki wielu światów, a zatem – jak chciał Kirsh – logiki modalnej, która pozwala na obejście pryncypium *ex contradictione quodlibet*.

Analizowaliśmy tu szczególny przypadek sprzeczności drugiego stopnia, ponieważ Quentin i Shreve wprowadzają elementy fikcji w fikcji, jednakże nawet dzieła nie zawierające pierwiastka postmodernistycznej fabulacji pozostają w stosunku mniejszej lub większej logicznej sprzeczności ze światem pozaliterackim. Także postulowany w *Świecie nie przedstawionym* realizm krytyczny, wbrew pragnieniom Kornhausera, Zagajewskiego – a także Barańczaka – nie może być prawdziwy w ramach rygorystycznej logiki klasycznej. Jak bowiem zauważa kognitywista Bartosz Brożek:

Każdy utwór literacki przedstawia świat, który jest logicznie niezupełny: nie znamy wszystkich praw, które w nim obowiązują, nie wiemy wszystkiego o jego bohaterach [...] itd. Luki te wypełniamy wiedzą o świecie rzeczywistym, przynajmniej dopóty, dopóki nie prowadzi to do sprzeczności – w takim przypadku trzeba czasem „zawiesić” stosowanie znanych nam prawidłowości i uznać, że świat fikcyjny jest – w tym czy innym aspekcie – inny od rzeczywistego. Na tym polega „zanurzenie” fikcji w rzeczywistości.⁶⁷⁸

Nie jest zatem aż tak istotne, czy postulowana w ramach tradycyjnego mimetyzmu proza realistyczna rzeczywiście (*nomen omen*) osiąga referencjalną pełnię (odpowiedź: nie osiąga) i czy, także pod względem logicznym, nie narusza zasady *tertium non datur* (bo narusza), ponieważ nie chodzi tu o zasady pryncypialne, tylko o pewną aproksymację. Prawodawcy wielkiego realizmu stawiają ideał doskonałej referencjalności oraz obiektywistycznie pojmowanej prawdy i aksjologii jako pewną poznawczą i etyczną utopię, która jest co prawda nieosiągalna, ale do której warto dążyć. Takie nastawienie wynika wprost z przyjętej przez nich aksjologii. Władysław Stróżewski pisze o momencie roszczenia do realizacji, który występuje tylko w przypadku wartości idealnych⁶⁷⁹. Owo roszczenie oznacza, że wartość domaga się realizacji („Kto ją poznał, zobowiązany jest do jej urzeczywistnienia”⁶⁸⁰). Roszczenie to nie pojawia się ani w przypadku wartości faktycznych (i zrealizowanych), ani nawet w przypadku wartości możliwych. Dotyczy bowiem wyłącznie wartości nie do zrealizowania faktycznego⁶⁸¹. Widzimy zatem, że horyzont aksjologiczny autorów *Świata nie przedstawionego* określa się według koordynat pewnego realistycznego i obiektywistycznego fantazmatu. System wartości Berezy ignoruje te

⁶⁷⁸ B. Brożek, *Granice interpretacji*, Kraków 2018, s. 261.

⁶⁷⁹ W. Stróżewski, *Istnienie i wartość...*, s. 89-92.

⁶⁸⁰ Tamże, s. 90.

⁶⁸¹ Tamże, s. 91.

współrzędne, ponieważ jego punktem dojścia jest zupełnie inna utopia, inne wartości idealne wysuwają swoje roszczenie do realizacji.

Zanim powiemy, jakie to wartości, wróćmy jednak jeszcze do *clou* niniejszego podrozdziału. Przywołaliśmy teorię Briana McHale'a jako matrycę wbrew pozorom nie po to, by rozstrzygnąć, czy proza „bereziaków” była bardziej modernistyczna czy postmodernistyczna, wszak obie poetyki pozostają ze sobą w uścisku⁶⁸², tylko po to, by wyodrębnić kręgi problemowe, na których ogniskuje się uwaga pisarzy modernistycznych i postmodernistycznych oraz porównać ze sobą pule pytań, które pisarze owi stawiają i na które próbują odpowiedzieć. Porównanie posłuży nam do wyprowadzenia następujących tez: 1) Bereza hołdował zarówno prozie, w której roztrząsano kwestie natury epistemologicznej, jak i ontologicznej, nie faworyzując jednej ani drugiej⁶⁸³; 2) twórcze podejmowanie zagadnień przynależnych do obu wspomnianych kręgów problemowych spotykało się z niewielkim zainteresowaniem bądź zupełnym niezrozumieniem ze strony ówczesnej publiczności literackiej zarówno zawodowej (*vide* zainicjowana przez Błońskiego na łamach „Literatury” nagonka na Berezę), jak i amatorskiej (nikły popyt na powieści eksplorujące owe zagadnienia).

Fakt, że McHale przywołuje przykład pisarstwa Faulknera, by zobrazować, na czym polega powieściowa realizacja problematyki epistemologicznej (a nawet zawierającej elementy problematyki ontologicznej) nie jest bez znaczenia. Nieprzypadkowo rozpatrywaliśmy w poprzednim rozdziale twórczość autora *Wściekłości i wrzasku* jako swoisty probierz aksjologiczny Berezy, istotne ogniwo jego komparatywnych „sieci trakcyjnych”. Doświadczenia płynące z lektury tej powieści – „literackiego obrazoburstwa bez precedensu” [A, s. 383] – były, jak sądzę, kamieniem węgielnym „rewolucji artystycznej w prozie”. Wartości, jakie zrealizował tam Faulkner, wyznaczyły nieosiągalny horyzont wartości idealnych do (nie-)zrealizowania przez rodzimych prozaików. Zacytujmy kluczowy fragment recenzji tego utworu *in extenso*, ponieważ jest on emblematyczny. Skupiają się w nim jak w soczewce najważniejsze koncepcje, które krytyk próbował później przeszczepić na polski grunt:

⁶⁸² „Nieprzewidywalna niepewność epistemologiczna – pisze McHale – w pewnym momencie staje się ontologiczną wielością czy niestabilnością – wystarczy posunąć pytania epistemologiczne dostatecznie daleko, a »przechylą się« w stronę pytań ontologicznych. Na tej samej zasadzie wystarczy posunąć dostatecznie daleko pytania ontologiczne a przechyla się one w stronę pytań epistemologicznych – następstwo to nie jest linearne i jednokierunkowe, lecz dwukierunkowe i odwracalne.”, B. McHale, dz. cyt., s. 15.

⁶⁸³ Zwłaszcza, że niekiedy w jednej powieści poruszano zagadnienia należące do obu kręgów. Taki przykład omawiam nieco dalej.

Ujawnienie podmiotu kompromituje przedmiotowość i tym samym narzuca postulat podmiotowości programowej, niepretendującej do obiektywizmu (który jest uzurpacją), przyznającej się do subiektywności każdej prawdy ludzkiej. Z trzech monologów *Wściekłości i wrzasku* prawdziwy i najważniejszy jest monolog Quentina Compsona. Monologi Bena i Jasona nie zawierają prawdy ani o nich samych, ani o rodzie Compsonów, ani o świecie, w którym Compsonowie żyją. Monolog Quentina odsłania jego rzeczywisty świat wewnętrzny i dostępną dla niego część świata zewnętrznego. Ta część oznacza dla niego całość, ale nie udaje całości, która miałaby obowiązywać innych. Quentin ceni sobie swój świat, swoją prawdę i swój czas nawet wtedy, gdy decyduje się je unicestwić, unicestwiając siebie. [A, s. 383-384]

Dlaczego wszelkie udane przejawy terminowania polskich pisarzy u Faulknera brał Bereza za dobrą monetę? Ponieważ z jednego tylko monologu Quentina można wywieść właściwie cały program artystyczny „rewolucji artystycznej” i najważniejsze pryncypia aksjologiczne autora *Sztuki czytania* w ogóle. Mamy tu bowiem przykład: 1) radykalnego odrzucenia paradygmatu obiektywistycznego; 2) zakotwiczenia referencjalności w podmiotowej jaźni; 3) uzależnienia sposobu konstruowania i kreowania świata od wewnętrznego języka (żywej mowy) tegoż podmiotu; 4) zastosowania w praktyce postulowanego przez Berezę poznania metonimicznego („Ta część oznacza dla niego całość”) i wreszcie 5) prymatu modalności nad deontycznym zobowiązaniem („ale nie udaje całości, która miałaby ob o w i ą z y w a ć i n n y c h”).

Z kolei wymienione wyżej punkty węzłowe należałoby powiązać z pytaniami, jakie stoją za tymi konkretnymi rozwiązaniami twórczymi. Z pytaniami, które dręczyły także Berezę i które kierowały jego preferencjami lekturowymi. Faulkner poprzez kreację Quentina i jego monologu eksploruje między innymi kwestie sposobów interpretacji świata, samookreślenia się jednostki wobec świata, granic poznania i zgodności rezultatów tego poznania pomiędzy różnymi jednostkami. Słowem rozważa on dylematy natury e p i s t e m o l o g i c z n e j .

Problematyzowanie kwestii epistemologicznych można zatem uznać za poznawczą bazę wypadową Berezy, *conditio sine qua non* wartościowej według niego literatury. Bynajmniej nie musi to być jednak kres ambicji poznawczych „rewolucji artystycznej w prozie”. Przykładem przekroczenia nieszczelnej granicy kwestii epistemologicznych i ontologicznych może być proza Dariusza Bitnera, która, jak zauważa Jerzy Franczak „została wchłonięta przez nurt »rewolucji artystycznej« i uznana za sztandarową realizację jej postulatów artystycznych”⁶⁸⁴, ale dodajmy – postulatów innych niż wyżej wspomniane. Pierwszym sygnałem przekroczenia jest „nieczystość” tego pisarstwa. Jak należy to rozumieć, wyjaśnia Grzegorz Bylica: „Pisanie *nieczyste*

⁶⁸⁴ J. Franczak, *Suma przekroczeń...*, s. 182.

okazało się pisaniem nieprzezroczystym, raz za razem wskazującym samo na siebie”⁶⁸⁵. Mamy tu zatem do czynienia z autotematyzmem, otwierającym pulę pytań ontologicznych, czyli – jak chciał McHale – na przykład „w jaki sposób istnieje tekst, a w jaki sposób projektowany przezeń świat (bądź światy)”⁶⁸⁶. Zgodnie z koncepcją amerykańskiego teoretyka postmodernizmu moglibyśmy *Samego w śmietniku słów* Bitnera⁶⁸⁷ uznać za dzieło postmodernistyczne, bowiem Bereza dostrzega w nim dominantę ontologiczną, gdy pisze z aprobatą w swojej recenzji, że „dramatyzm wzajemnych stosunków twórcy i świata organizuje i wypełnia narrację w i ę k s z o ś c i *Samego w śmietniku słów*” [SM1oPP, s. 585, wyróżnienie – TP]. Obsesją twórczą Bitnera jest zatem ontologia tekstu, który właśnie pisze. Proces twórczy staje się pełnoprawnym obiektem badań. Samozwrotność oznacza przeniesienie kotwicy referencjalności ze świata pozaliterackiego nie tyle do podmiotowej jaźni, co wręcz z powrotem do samego znaku. Widać to we fragmentach takich jak poniższe:

Poprawiłem niedbale napisany wyraz. Nic nie dało. Zdanie wyraźnie blakło, wsiąkało w kartkę. Zupełnie inne, niż je wymyśliłem. (I tak przecież stracone. Pospółstwo zadławi je, zatłucze na miazgę. Wgniecie w papier, zadcpcze.) Zacząłem obrysowywać pierwszą literę fantazyjnie. Umieściłem ją w małym prostokącie, bogato zdobionej ramie. Na rogach dodałem girlandy kuleczek. (Niech się w sobie kocha).⁶⁸⁸

Proza Bitnera obfituje w tego typu metatekstowe komentarze i literaturotematyczne roztrząsania⁶⁸⁹, co jednak nie znaczy że się do nich ogranicza. Także w tym przypadku płaszczyzna pytań ontologicznych nadbudowana jest na płaszczyźnie kwestii epistemologicznych. Jednak już sama obecność owych „bazowych” zagadnień (epistemologicznych) staje się przedmiotem kontrowersji, w związku z czym Bereza czuje się zobowiązany do niepozabawionej silnie nawartościowanych inwektyw obrony pisarza. Fragment ten już cytowaliśmy, ale warto go przypomnieć:

Jest więc tak, że podmiot poznania jest zarazem narzędziem i przedmiotem poznania, co nie oznacza, jak go posadzają wszelkiej maści pismatoły, żadnego solipsyzmu, egotyzmu i pokrewnych idiotyzmów. On sam jest dla siebie najbliższą, najbardziej dostępną i najbardziej dyspozycyjną częstką tak zwanej rzeczywistości w jej nieskończonym, a więc nawet kosmologicznym wymiarze. [SM1oPP, s. 584]

⁶⁸⁵ G. Bylica, *Błogosławione skutki niemocy*, „FA-art” 1995, nr 3, s. 49.

⁶⁸⁶ B. McHale, dz. cyt., s. 13.

⁶⁸⁷ Powieść nie została wydana.

⁶⁸⁸ D. Bitner, *Rak*, Szczecin 1998, s. 12-13.

⁶⁸⁹ J. Franczak, dz. cyt., s. 171.

Do głosu dochodzą tu zatem do głosu ponownie wątki poznania metonimicznego i związanego z tą koncepcją przeniesienia przedmiotu deskrypcji z pozaliterackiej rzeczywistości do podmiotu tyleż odkrywanego, co kreowanego w literaturze.

Niemniej introspekcyjność i samozwrotność twórczości Bitnera wcale nie oznacza – jak chciałaby nieprzychylna jej recepcja – oderwania od rzeczywistości⁶⁹⁰ lub – jak nazwał to Bereza – solipsyzmu i egotyzmu. Formalna inwencyjność „rewolucji artystycznej w prozie” obliczona była na odnowienie związku z rzeczywistością, aczkolwiek na zasadach przewartościowanego i zrewidowanego mimetyzmu. A więc takiego, który uwypuklenia elementu znaczącego nie sprowadzi do „katarakty” przysłaniającej nam obiektywną rzeczywistość. Bitner był doskonale świadomy, że, wbrew pozorom, widzieć w zachwyceniu można także niejasno⁶⁹¹ i są z tego nie lada poznawcze korzyści. Dowodem na to swoista antyepifania, której doświadcza narrator w inicjalnych partiach *Chcę, żądam, rozkazuję*⁶⁹²:

Przecucie mówi mi, że wgląd w istotę rzeczy jest możliwy. Tym samym, że możliwa jest przejrzystość rzeczy – lecz widzialność świata, jakim jest, nie została mi dana.

Kiedy zabierałem się do napisania tych mniej więcej słów (odbył się cały skomplikowany ceremoniał: przygotowałem kanapę, żebym mógł leżeć i myśleć nad logicznym wiązaniem sensów, na biurku poukładałem różne długopisy i pisaki, notatnik, stos luźnych kartek, nabazgrołone zapiski, a także kubek z zimną kawą zbożową, wziąłem prysznic i włożyłem luźne ubranie, w którym w każdej chwili mógłbym zasnąć, gdyby zmęczenie dało znać o sobie, nałożyłem też szlafrok i ciepłe skarpetki, a z półki wziąłem dwie książki, żeby je mieć pod ręką – kiedy wreszcie siadłem, zgasło światło. W domu i wszędzie dookoła. Zapadła ciemność przez pierwsze trzy minuty absolutna. Wgląd w istotę rzeczy został mi zaprezentowany. Pozostało mi poruszać się po omacku.⁶⁹³

Jakkolwiek powieść, z której pochodzi powyższy wyimek ukazała się długo po tym, jak opadł bitewny kurz wzbity w batalii o „rewolucję artystyczną”, napisana została przez jednego z jej uczestników, a także wyrasta wprost z jej założeń aksjonormatywnych, dlatego godna jest naszej uwagi. Ten metaliteracki, dyskursywny komentarz doskonale oddaje sytuację epistemologiczną, w jakiej znaleźli się pisarze, dla których formuła krytycznego realizmu okazała się niewystarczająca do rozpoznania i opisan

⁶⁹⁰ Jak pisał z ubolewaniem krytyk i teoretyk literatury Zbigniew Bauer: „Proza »nowych nazwisk« jest ekstremalną postacią pewnej strategii poznania i opisu rzeczywistości – o p i s u l i k w i d u j ą c e g o ... s a m ą r z e c z y w i s t o ść. Rewolucja, która zabrnęła w skrajność – przestaje być rewolucją. Niczego bowiem nie zapowiada, nic z niej zrodzić się nie może.” Z. Bauer, *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 19, wyróżnienie – TP.

⁶⁹¹ Pozwoliłem tu sobie na oczywistą grę z tytułem szkicu Błońskiego o twórczości Marcela Prousta.

⁶⁹² D. Bitner, *Chcę, żądam, rozkazuję*, Szczecin 1995.

⁶⁹³ Tamże, s. 11.

rzeczywistości taką, jaka im się w swej istocie jawiła. Wobec tego można go traktować jako wypowiedź reprezentatywną dla całej formacji.

Zauważmy po pierwsze, że podmiot tej (*quasi*-programowej w zasadzie) wypowiedzi nie obniża w żadnym razie swych ambicji poznawczych, które można by określić maksymalistycznymi epistemicznie, wszak stawką w literackiej grze jest sam wgląd w istotę rzeczy. Paradoksem – i sednem objawienia – okazuje się jednak doświadczenie rzeczywistości jako poznawalnej tylko dopóki nie przystąpi się do jej opisywania. Moment, w którym podmiot decyduje się na zdanie raportu werbalnego z tego doświadczenia jest zarazem chwilą absolutnego zaciemnienia (nastaje noc i gaśnie światło). Kolejne zdania *Chcę, żądam, rozkazuję* wymykają się zdroworozsądkowej logice, bowiem ich podmiot rezygnuje z pracy w nocy, kładzie się spać i – jednocześnie – ślęczy nad dziełem aż do świtu, co owocuje ukończoną powieścią o świecie niejakiego Garpa⁶⁹⁴. Rzeczywistość ulega podwojeniu i w związku z tym prawo wyłączonego środka zostaje, *nomen omen*, wyłączone, co daje asumpt do tworzenia zdań kontrfaktycznych (wszak nie można jednocześnie przespać nocy i prześlęczyć do świtu nad pisanem książką). Niemniej rezultatem „wglądu w istotę rzeczy”, a zarazem epistemologicznym punktem wyjścia do dalszych badań powieściowych jest konstatacja, że język i pisanie tyleż odkrywają, co przykrywają rzeczywistość, bowiem dla człowieka wyposażonego w język nie istnieje już rzeczywistość „czysta” – pozajęzykowa i niefikcyjna, w której moglibyśmy polegać na logice dwuwartościowej.

Na końcu powyższego fragmentu Bitner dochodzi nieoczekiwanie do tego samego wniosku, co Zagajewski, który – przypomnijmy – pisał w *Katarakcie*: „dla naszej współczesnej kultury myślowej charakterystyczne jest działanie po omacku”⁶⁹⁵. Z tym że jest jedna brzemenna w skutki różnica. Pierwszy konstatacji tej przypisuje znak dodatni (a przynajmniej ją akceptuje), drugi – waloryzuje taki stan rzeczy ujemnie i rozpisuje program mający przywrócić literaturze upragnioną jasność i czystość.

5.6 (Nie-)przezroczystość języka

W ten sposób dochodzimy do ostatniego punktu spornego pomiędzy porównywanymi tu wizjami sztuki. Poruszanie się po omacku w optyce Zagajewskiego jest tymczasową kondycją kultury znajdującej się w stanie kryzysu, zaś program literacki, który proponuje

⁶⁹⁴ Tamże, s. 12.

⁶⁹⁵ A. Zagajewski, *Katarakta...*, s. 8.

on wraz z Kornhauserem, ma charakter naprawczy. Aksjologiczna różnica pomiędzy na pozór tożsamymi konstatacjami o zaciemnieniu pola widzenia w sztuce bierze się w gruncie rzeczy z ich semantycznej sprzeczności. Zagajewski sformułowaniu temu w *Katarakcie* przypisuje bowiem zgoła inne znaczenie niż Bitner w *Chcę, żądam rozkazuję*. U tego pierwszego „poruszanie się po omacku” jest sygnałem i konsekwencją upośledzenia poznawczego sztuki. Dlatego też opisując ów stan Zagajewski posługuje się metaforą maladyczną (zaćma). Z kolei w przypadku Bitnera sprawa jest nieco bardziej złożona. Odkryciu tego samego na pierwszy rzut oka stanu towarzyszy doświadczenie epifanii. Rozpoznanie to świadczy o pewnym istotnym poznawczym *novum* i przyjęte zostaje z aprobatą, ponieważ w paradygmacie poznawczym i aksjologicznym zarówno Bitnera, jak i innych rewolucjonistów poruszanie się po omacku jest niezbywalną cechą ludzkiego bytowania, a zwłaszcza egzystencji pisarza.

Fakt iż Berezę rozpatrywaliśmy jako krytyka językocentrycznego, dla którego przeciwstawienie „mowy żywej” i martwego języka jest jednym ze źródłowych dla wartościowania aksjomatów, ma swoje konsekwencje także w sporze o „rewolucję artystyczną w prozie”. Podkreślić trzeba, że owo odmiennie pojmowane i – w efekcie – przeciwstawnie wartościowane „poruszanie się po omacku” dotyczy konkretnie problemu języka w literaturze. Kornhauser i Zagajewski postulują tradycyjny model prozy realistycznej, która stanowić ma na poły sondę do badania rzeczywistości, na poły medium przywrócenia właściwych hierarchii etycznych. Język ma zatem do tych celów pełnić rolę *stricte* służebną. Zatem kryterium jego oceny jest jasność, komunikatywność, przezroczystość i przyległość znaku do desygnatu. W takim ujęciu czytelnika zachęca się do popadnięcia w osobliwą formę językowej amnezji, bowiem odbiorca wykonując w akcie lektury skomplikowane operacje semantyczne, ma jednocześnie wrażenie, że obcuje wyłącznie z rzeczywistością przedmiotową, nie zaś – arbitralnym tworem językowym; a to, jak zauważył twórczo rozwijający Berezowskie koncepcje Donat Kirsch, otwiera drogę do wszelkiego rodzaju ideologicznych nadużyć w sztuce:

Poznanie odbywa się poprzez różne operacje (nie tylko myślowe). Według mitologii martwego języka, poznanie to po prostu zestaw nazw związanych z tym, do czego się odnoszą w sposób przyczynowy.

Taki pogląd (typowy poza tym dla kilkuletnich dzieci) objawia swoje niszczyielskie działanie, tworząc mit dyskusji, który umożliwia rozstrzyganie sporów artystycznych formułowanych w języku przedmiotowym na gruncie pozaartystycznej empirii. Trudno jest zatem odnaleźć w dyskusjach wypowiedzi językowe o języku (funkcję

metajęzykową przekazu), zamiast nich następują spontaniczne próby skłonienia rzeki, nosorożca czy jakiejś ideologii, by świadczyć zechciały o słuszności czyichś racji.⁶⁹⁶

Przyczynowe powiązanie słów z desygnatami, któremu *nota bene* sprzeciwiał się jednoznacznie Bereza w *Baranoi*⁶⁹⁷, wprowadza charakterystyczne dla założeń logiki dwuwartościowej elementy konieczności i powinności. Zaś taki rygor upodabnia literaturę do narzędzia inżynierii społecznej, ponieważ prezentowany w ramach naiwnego mimetyzmu świat przedstawiony nie jest jednym z fikcyjnych światów możliwych (modalność), tylko 1) wierną reprezentacją tego oto świata (konieczność) i/lub 2) projektem rzeczywistości postulowanej (powinność).

Manifest Pokolenia 68 był nieuchronnym produktem ideologicznego wzmożenia zaistniałego w konkretnej sytuacji dziejowej. Powstał on w warunkach, w których inwencyjność języka prozy schodziła na dalszy plan, co zresztą stanowiło jedną z przyczyn fiaska programu „rewolucji artystycznej”. Jak słusznie pisał Jerzy Jarzębski:

Porażki Henryka Berezy pragnącego wykreować nowe pokolenie prozaików nie stąd wynikają, że moim zdaniem nietrafnie określa on to, co w pisarstwie młodych istotne, ale stąd, że sprawa języka, którą uczynił osią krytycznych wartościowań, nikogo w gruncie rzeczy specjalnie nie interesuje – tzn. nie interesuje jako punkt dojścia literackiego przedsięwzięcia. Owszem, literatura winna stale odnawiać język, którym przemawia, a jego skostnienie sygnalizuje zwykle jakąś światopoglądową niemoc, ale jeśli dziś bierzemy do ręki tom młodego pisarza, interesuje nas głównie, co on potrafił z pomocą odnowionego języka z d z i a ł a ć.⁶⁹⁸

Podkreśliłem w powyższym wyminku owo „działać”, bowiem, jak mniemam, dotyka ono jednego z punktów zapalnych sporu. Bereza promował „rewolucjonistów” (i pisarzy w ogóle) nie ze względu na ich predylekcję do aktywizmu społecznego – wszak utylitarne ciągoty literatury jawnie potępiał – tylko ze względu na walory ekspresyjne i poznawcze ich twórczości. Zredukowanie języka do formy komunikatu, pozbawienie go funkcji metajęzykowej i wreszcie upodobnienie do form dyskursywnych stoi w sprzeczności z berezowskim postulatem autonomii sztuki. W tym zakresie koncepcji *Świata nie przedstawionego*, która eksponuje d z i a ł a n i e (a nie tworzenie) z pomocą języka nie daje się pogodzić z programem „rewolucji artystycznej”. Bereza zgodziłby się zapewne

⁶⁹⁶ D. Kirsch, *Elaborat. Debiuty lat siedemdziesiątych*, [w:] tegoż, *Eliminacja episteme...*, s. 61.

⁶⁹⁷ Gdzie pisał: „osławiony postulat »odpowiednie dać rzeczy słowo« jest brednią, ponieważ pomiędzy słowami i rzeczami żadna odpowiedniość nie wchodzi w ogóle w rachubę, sensownie ten postulat mógłby brzmieć »odpowiednie dać słowu słowo«, słowa są umownymi znakami rzeczy, każda sztuka polega na znaczących układach znaków, literatura jest nieskończonością znaczących układów znaków słownych mowy i pisma [...]” [A, s. 217].

⁶⁹⁸ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 9-10, wyróżnienie – TP.

z konkluzją recenzji manifestu Kornhausera i Zagajewskiego autorstwa Małgorzaty Dziewulskiej, która pisze:

Fałszywa alternatywa sztuki i rzeczywistości prowadzi do pomieszania obu porządków, które, cokolwiek by się powiedziało, są odrębne. W sztuce chce się załatwiać to, co powinno się załatwiać w działaniu, natomiast do działania niebacznie angażuje się sztukę. Traci na tym i sztuka, i rzeczywistość.⁶⁹⁹

* * *

Skoro wiemy już z grubsza, jaki nie powinien być język prozy w aprobowanym przez Berezę modelu, spróbujmy opisać, co właściwie może oznaczać dla pisarza owo „poruszanie się po omacku”, którego Dariusz Bitner – jeden z rewolucjonistów – wcale nie rozpatrywał negatywnie.

Pomogą nam w tym koncepcje cytowanego już w tym rozdziale Krzysztofa Rutkowskiego, krytyka literackiego i historyka literatury, którego z Berezą łączyło wiele. Z jednej strony podobny gust, wszak Rutkowski był admiratorem twórczości Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury⁷⁰⁰. Opracował do druku słynne „dżinsowe” czytelnikowskie wydanie zbiorcze pism tego drugiego⁷⁰¹ (do którego posłowie napisał z kolei Bereza). Z drugiej – wspólnota myśli. Rutkowskiemu bliskie były berezowskie kategorie, propagował je w swej eseistyce i twórczo reinterpretował.

W swym eseju o twórczości Stachury i Białoszewskiego stwierdza Rutkowski, że „Język i mowa są ośrodkiem ludzkiego bytowania – substancją współbycia. Naturalnym środowiskiem człowieka jest nie tylko powietrze, lecz także logosfera”⁷⁰². Teza ta wywraca na nice postulat oczyszczenia soczewki (przez zabieg zdjęcia z niej katarakty) literatury wysunięty przez autorów *Świata nie przedstawionego*, ponieważ z obserwacji tej wynika, że językowa zaćma w polu widzenia nie tyle jest anomalią, co konstytutywnym składnikiem społecznej egzystencji człowieka. Bitner i inni pisarze realizujący program „rewolucji artystycznej” (czy też po prostu czerpiący ze źródeł „żywej mowy”) poruszają się po omacku, ponieważ zanurzeni są w logosferze – językowej magmie, z której nie ma ucieczki. Stan ten pozostaje pisarzowi jedynie zaakceptować, a nawet uczynić zeń artystyczny i poznawczy użytek. W tym sensie można

⁶⁹⁹ M. Dziewulska, *Paradoks buntu*, „Dialog” 1975, nr 4, s. 142.

⁷⁰⁰ Zob. powstałą na bazie doktoratu książkę: K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.

⁷⁰¹ E. Stachura, [seria] *Poezja i proza*, kom. red. H. Bereza, Z. Fedeki, K. Rutkowski, wstęp K. Rutkowski, posł. H. Bereza, t. 1-5, Warszawa 1984.

⁷⁰² Tamże, s. 33.

to założenie uznać za aksjomat onto- i epistemologiczny, bowiem mówi ono coś istotnego o 1) strukturze naturalnego środowiska człowieka (ontologii prymarnej), którego język jest immanentnym składnikiem i 2) przedmiocie poznania, którym również jest język. Zauważmy, że oba te aksjomaty uznaje bez zastrzeżeń Bereza, gdy pisze w recenzji *Trenta Tre* Schuberta, że „W języku każdego zawarta jest cała artystyczna prawda o nim, gdyby było inaczej, nie byłoby żadnej prawdy językowej, czyli nie byłoby żadnej prawdy, bo prawda dostępna człowiekowi może zaistnieć tylko w języku” [ZN, s. 374].

Wróćmy jeszcze do Rutkowskiego. Nieco dalej w swym eseju dochodzi on znów do zaskakująco podobnie brzmiących wniosków, co Bereza, choć ujmuje je w nieco inny sposób. Znać tu przyswojenie przez niego pryncypium myślenia metonimicznego, charakterystycznego dla autora *Związków naturalnych*:

Logosfera przypomina makrokosmos, którego budowa ujawnia się w każdej mikrocząsteczce. [...] W każdej mikrocząsteczce dokonują się przemiany, które z kolei wywołują ruch większych skupisk materii i ostatecznie – całego kosmosu. [...] Podobnie jest z logosferą. Składa się ona ze złożonych i przemiennych praktyk wypowiedzeniowych, których racją istnienia są ruch i wzajemny kontakt. Ale praktyki te są makroobrazem i produktem pojedynczych, codziennych, praktycznych wypowiedzi, możliwe są dzięki codziennemu obcowaniu językowemu ludzi.⁷⁰³

Metaforyka nieco inna, ale idea pozostaje ta sama: przepisywanie skonwencjonalizowanych formuł w ramach tradycyjnie pojmowanego mimetyzmu nie przybliży pisarza do świata, który pragnie poznać, ponieważ „martwy język”, budulec epickich metanarracji alienuje go od rzeczywistych wernakularnych praktyk językowych. I odwrotnie: rejestracja przejawów codziennego obcowania językowego ludzi pozwala na zasadzie *pars pro toto* obserwować głębsze i rozleglejsze procesy zachodzące w całej logosferze, a zatem w całym dostępnym literackim poznaniu świecie pozaliterackim⁷⁰⁴.

⁷⁰³ Tamże, s. 35.

⁷⁰⁴ Działanie tego mechanizmu możemy zaobserwować w ciekawej monografii Agnieszki Karpowicz, która analizuje, podobnie jak Rutkowski, twórczość Białoszewskiego i Stachury, ale także Marka Nowakowskiego, Janusza Andermana, Edwarda Redlińskiego oraz Ryszarda Schuberta. Autorka opisuje twórczość tych pisarzy przez pryzmat autorskiej kategorii „prozy życia”, proponuje ona także określenie „prozaizacja prozy”, które oznacza „stopniowe roztapianie się sztuki w potoku codzienności, [...] przede wszystkim napór prozaizmu jako potocznej mowy, coraz wyraźniejsze przenikanie się języka codziennego i literackiego, narastające zagnieżdżanie się toku mowy w prozie, ale i zatapianie prozy w źródle, jakim dla języka artystycznego jest potoczna paplanina.”, zob. A. Karpowicz, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura. (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Warszawa 2012, s. 16.

5.7 Proza Ryszarda Schuberta – kość niezgody

Nakreśliwszy aksjologiczne tło niekompatybilności programów „rewolucji artystycznej w prozie” i *Świata nie przedstawionego*, pozostaje nam przeanalizować konkretny przykład recepcji prozy, który pozwoli nam zaobserwować, do czego taka niezgodność mogła prowadzić i w jaki sposób się manifestowała.

Najwięcej kontrowersji wokół rewolucyjnej prozy – i to jeszcze zanim ów nurt został na dobre ogłoszony przez Berezę w *Dopowiedzeniu* – wzbudziły dwa nader ambiwalentnie przyjęte przez autorytety krytyczne utwory Ryszarda Schuberta: *Trenta Tre*⁷⁰⁵ i *Panna Lilianka*⁷⁰⁶. Bohdan Czeszko stwierdził dobitnie w swej recenzji⁷⁰⁷, że: „U Schuberta bełkot znaczy bełkot i nic więcej. Zabawa w urzędniczy żargon staje się namolna, nudna drwina, powtarzana w tautologiczny sposób, przestaje być czymkolwiek poza zadrukowanym papierem”⁷⁰⁸. Tekst, który komentator przeczytał „w obrzydzeniu” i z „niemałym trudem”⁷⁰⁹ opatrzone jest jego zdaniem, podobnie jak *Ferdydurke*, nic nie znaczącym tytułem (choć, jak zauważa autor, już sama treść utworu Gombrowicza w przeciwieństwie do *Trenta Tre*, ma wiele znaczeń). Porównuje zatem Czeszko Schuberta, podobnie jak często robi to w swych recenzjach Bereza, do wielkiego nazwiska, z tym że tutaj oczywiście *in minus*. Dalej występują jeszcze dwa porównania: do *Ubu Króla* Alfreda Jarry’ego i *Konopielki* Redlińskiego – także na niekorzyść Schuberta. Recenzja pozbawiona jest właściwie fragmentów analitycznych. Czeszko wyjmuje co prawda z *Trenta Tre* jeden dłuższy cytat, ale tylko po to, by wykazać jego beztreściowość: „Całymi stronicami ciurkają dialogi nic nie niosące, takie więcej życiowe, czyli takie jak w życiu, kiedy to kilku idiotów nie ma sobie nic do zakomunikowania, ale głądzi, głądzi, głądzi”⁷¹⁰.

Teza interpretacyjna Czeszki, będąca podstawą wartościowania recenzowanego utworu brzmi zatem w parafrazie tak: omawiane dzieło jest semantycznie puste, ponieważ referencjalnie odsyła samo do siebie, czyli do swojej językowej materii („bełkot znaczy bełkot”). Co ciekawe w drugiej części obserwacji nie różniłby się zbytnio w założeniach od Berezy, Bitnera czy Rutkowskiego, gdyby nie aksjonormatywna *differentia specifica*: dla Czeszki językowa samozwrotność prozy Schuberta jest przejawem autotelizmu,

⁷⁰⁵ R. Schubert, *Trenta Tre*, Warszawa 1975.

⁷⁰⁶ Tenże, *Panna Lilianka*, Warszawa 1979.

⁷⁰⁷ B. Czeszko, *Pomyślunkiem paraftianina się posługując*, „Nowe Książki” 1975, nr 17.

⁷⁰⁸ Tamże, s. 44.

⁷⁰⁹ Tamże, s. 43.

⁷¹⁰ Tamże.

dla odbiorcy bardziej przychylnego takim eksperymentom – autotematyzmu⁷¹¹. Różnica to niebagatelna. W pierwszym przypadku antypowieść w gruncie rzeczy nie jest powieścią, a jej napisanie stanowi cel sam w sobie, *ergo* jest bezcelowa, w drugim – eksponowanie materii językowej służy celom poznawczym i łączy się ściśle z nieuprawnionymi w poetyce naiwnego mimetyzmu pytaniami ontologicznymi. Pytania te wydobywa z *Trenta Tre* nieuprzedzony wobec pisarstwa Schuberta Jan Galant:

Zastosowanie reguł komunikacji pragmatycznej zaowocowało w utworze Schuberta wprowadzeniem problematyki metaliterackiej. Nasycenie tekstu językiem mówionym uderza w nowomowę oraz w polszczyznę literacką. Znakami zapytania zostały opatrzone konwencje kształtowania narracji i tożsamości podmiotu, normy gwarantowania intersubiektywności przekazu, reguły uspołniania i odbioru. Tym samym artystyczna adaptacja mówienia sytuacyjnego stała się w *Trenta Tre* formą badania i kwestionowania granic literatury. Okazało się bowiem, że sankcją literackości można obdarzyć formy wypowiedzi pragmatycznych. Gdzie wobec tego znajduje się granica, poza którą kończy się wypowiedź artystyczna?⁷¹²

Warto przy okazji odnotować, że, jak zauważył Galant, komizm językowy *Trenta Tre* wymierzony jest zarówno w nowomowę, jak i – by sięgnąć po sformułowanie Berezy – martwy język konwencji literackich. Podaje to w wątpliwość propagowaną przez przeciwników „rewolucji artystycznej” rozłączną alternatywę prozy etycznie zaangażowanej i eksperymentalnej, rzekomo w pełni świadomie „zgadzającej się na własną nieistotność”⁷¹³. Podobnie jak postmodernistyczna proza o dominancie ontologicznej nie rezygnuje z bazowych pytań natury epistemologicznej, antypowieść Schuberta może ujawniać krytyczny stosunek do tradycyjnego realizmu o r a z zastanego *hic et nunc* – j e d n o c z e ś n i e .

Gdy weźmiemy powyższe pod uwagę, za oś rozróżnienia prozy wartościowej od bezwartościowej w optyce Czeszki musielibyśmy uznać wyłącznie językową przystępność propozycji artystycznych. Twórczość Schuberta odrzucona została zatem przez wzgląd na niskie kompetencje literackie reprezentowanego i projektowanego przez krytyka odbiorcy. Literatura socrealistyczna, podobnie jak jej antyideologiczny rewers adresowane były raczej do niewyrobionego czytelnika, który miał silną i liczną

⁷¹¹ W podobnej sytuacji znalazła się wspomniana tu proza Bitnera. Jerzy Franczak pisał o niej: „Twierdzę zatem, że projekt artystyczny Bitnera jest autotematyczny, ale nie autoteliczny. Pisanie jako temat nie implikuje samocelowości dzieła. Akt pisania jawi się jako podstawowa funkcja życiowa, polegająca na stwarzaniu świata i siebie samego.”, J. Franczak, *Suma przekroczeń...*, dz. cyt., s. 172.

⁷¹² J. Galant, *Młoda proza polska lat siedemdziesiątych wobec narracji klasycznej*. Łoziński – Schubert – Anderman, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 2, s. 108.

⁷¹³ M. Głowiński, *Socparnasizm...*, dz. cyt., s. 160.

reprezentację w postaci krytyków literackich cementujących *status quo* imperializmu realistycznego ponownie skodyfikowanego w *Świecie nie przedstawionym*.

W potępianiu *Trenta Tre* Czeszce sekunduje z nie mniejszą gorliwością Jan Walc, który w swej nader inwencyjnie zatytułowanej recenzji (*Srutu tutu*) zauważa już na wstępie, że: „Jest to książka nowatorska i eksperymentatorska, co bezbłędnie poznaje się po tym, iż zupełnie nie daje się czytać”⁷¹⁴. Przeciwnicy „rewolucji artystycznej” wszelkie wyznaczniki nowatorstwa apriorycznie potępiali, ponieważ stanowiły odstępstwo od uświęconej matrycy „solidnej powieści realistycznej” (a zwłaszcza cenionego acz niesłusznie zarzuconego wzorca powieści politycznej⁷¹⁵). W tej optyce eksperyment nie mógł nieść za sobą żadnych nowatorskich treści, bowiem w ramach zerojedynkowej logiki prawda jest jedna. Zatem jeśli *Trenta Tre* niosła jakąś zawartość poznawczą, mogła to być co najwyżej ta sama prawda, którą dałoby się wyrazić prościej. Wszak w koncepcji *Świata nie przedstawionego* eksperyment był zawsze wtórny treściowo wobec zdobyczy realistycznej sondy społecznej. Przedstawiał to samo, ale w wypaczony sposób⁷¹⁶. W ramach tej aksjologii wyłączone zostaje bardzo ważne dla Berezy kryterium adekwacji formy i treści, bowiem nie można tu mówić o dopuszczeniu pluralizmu ani jednego, ani drugiego.

Niemniej Walc w przeciwieństwie do Czeszki nie wytacza w swej recenzji najcięższego działu w postaci zarzutu beztreściowości. Niweluje wartość omawianego utworu w nieco inny sposób. Najpierw oskarża Schuberta o brak uwagi w stosunku do opisywanego środowiska niewykwalifikowanych robotników kolejowych. Zdaniem krytyka *Trenta Tre* powstało po to, by ośmieszyć portretowanych bohaterów w oczach czytelników-inteligentów, ponadto wątpliwym jest, czy eksplorowany przez Schuberta socjolekt przedstawiony został w ogóle werystycznie. W konkluzji zaś stwierdza autorytatywnie: „Język wymyślony przez Schuberta nie może służyć opisowi żadnej rzeczywistości, nie może w ogóle służyć komunikacji”⁷¹⁷.

Jak widzimy negatywny osąd oparty jest na kryterium deskryptywności i komunikatywności powołanego przez Schuberta do życia lub zasłyszanego

⁷¹⁴ J. Walc, *Srutu tutu*, „Polityka” 1976, nr 6, s. 10.

⁷¹⁵ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony...*, dz. cyt., s. 10-12.

⁷¹⁶ Tamże, s. 10.

⁷¹⁷ J. Walc, dz. cyt., s. 10, wyróżnienie – TP.

w środowisku języka⁷¹⁸. Oba te kryteria odnoszą się wprost do pryncypium przezroczystości znaku sformułowanego w *Katarakcie*. Wszystkie wątpliwości Walca co do intencji Schuberta w przedstawianiu pewnej grupy społecznej⁷¹⁹ można uznać za irrelewantne wobec zasady nadrzędnej: język nie powinien zwracać na siebie uwagi, być w powieści problematyzowany, ponieważ grozi to czytelnikowi poruszaniem się po omacku, co – dodajmy – jest oczywiście kondycją niepożądaną.

Trzecia negatywna recenzja, której warto się przyjrzeć dotyczy drugiego utworu Schuberta – *Panny Lilianki*. Omówienie to jest szczególnie godne naszego zainteresowania, ponieważ wbrew krytycznoliterackiemu zwyczajowi przenosi uwagę recenzenta z wartościowanego tu oto dzieła oraz jego autora na osobę trzecią – innego krytyka. Już w inicjalnych partiach tekstu ostrze krytyki wymierzone zostaje w Berezę, gdy padają tyleż zaskakujące, co kuriozalne zarzuty.

Po pierwsze Markowi Zielińskiemu berezowska logika modalna kojarzy się nie tyle z wolnością twórczą i prawem do powoływania do istnienia wielu światów możliwych, co z unicestwieniem wszelkich hierarchii wartości w krytyce:

Przekonanie, że wszystko jest możliwe, w rzeczywistości oznacza, że nic tak naprawdę możliwe nie jest, że nie ma dokąd i po co się wspinać, bo nie ma hierarchii bytów, bo wszystko jest jednakowe i tylko miejsca w szeregu się zmieniają. Sztuka, literatura stają się w takim rozumieniu tożsame z grą, są li tylko układanką, z której, w zależności od chęci i woli mocy, tzn. siły oddziaływania i możliwości wpływania na innych, daje się wszystko ułożyć. Przypisać każdemu głupstwu parytet geniuszu, a zdolnościom i talentowi odebrać ich siłę oddziaływania, spychając do podziemi, jest na innym planie równoznaczne z odwracaniem biegu rzek i spłaszczaniem gór, aby było równo.⁷²⁰

Po drugie działania autora *Sztuki czytania* według Zielińskiego obliczone zostały wprost na destrukcję polskiej literatury:

Panna Lilianka Ryszarda Schuberta jest właśnie książką wyrosłą z takich woluntarnych decyzji, której sława i wartości zostały narzucone przez jednego z krytyków, od długiego już czasu niszczącego z systematycznością polską literaturę, za którym zresztą w nieświadomości czy na zasadzie owczego pędu podążyło wielu innych (przeważnie młodych).⁷²¹

⁷¹⁸ Co do tego, na ile Schubert język ten zasłyszał, a na ile wymyślił Walc również nie jest przekonany. To zresztą jeden z zarzutów sformułowanych w recenzji.

⁷¹⁹ Zresztą wyrażane z dużą dozą obłudy, ponieważ sam Walc odnosząc się do tej samej grupy i ich sposobu komunikowania się, pisze w sposób jawnie negatywnie niewartościowany: „Jest faktem, że trochę podobnym językiem bęłkocze w Polsce wielu ludzi z marginesu społecznego i że jest to zjawisko warte analizy.”, J. Walc, dz. cyt., s. 10, wyróżnienie – TP.

⁷²⁰ M. Zieliński, *Zdrowy z urojenia*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 32, s. 3.

⁷²¹ Tamże.

Jako że lektura *Panny Lilianki* była dla autora *Zdrowego z urojenia* jedynie pretekstem do polemiki z promotorem „rewolucji artystycznej”, wszak o wiele obszerniej cytuje w swym tekście recenzję Berezy⁷²² niż samą literaturę podmiotu, my również skupimy się na tym polemicznym aspekcie. Możemy tu zaobserwować z całą jaskrawością starcie przedstawicieli dwóch logik, o których pisał Kirsch. Reprezentant logiki klasycznej (Zieliński) przygląda się z awersją poczynaniom Berezy *et consortes*, którzy w duchu logiki modalnej przekonani są, że wszystko jest możliwe. Z tym że przejawy działania logiki wielu światów oglądane są z wnętrza paradygmatu opierającego się na prostych binaryzmach i przez te binaryzmy są one wypaczane. W związku z tym Zieliński nieświadomie dostosowuje w swej ocenie Berezy własne wartości do jego pryncypiów i odczytuje jego zaangażowanie jako charakterystyczny dla logiki klasycznej przejaw gry o sumie zerowej. W literaturze nie powstają nisze odpowiadające na różne oczekiwania czytelnicze, a Bereza promuje prozę rewolucjonistów by zlikwidować propozycje realistów.

Publikacja *Trenta Tre* (1975) i *Panna Lilianki* (1979) Schuberta oraz ich ambiwalentna recepcja zbiegły się w czasie z powstaniem i rozwijaniem się w Polsce niezależnego obiegu wydawniczego (1976). Chwyty retoryczne i argumentacja Zielińskiego wpisywały się w charakterystyczną atmosferę napięcia pomiędzy kulturą oficjalną i drugoobiegową, a co za tym idzie, pomiędzy wspierającymi każdą z nich obozami krytycznoliterackimi. W sytuacji tej premiowany był bowiem koteryjny model krytyki. Jak zauważa Marek Zaleski:

Jeszcze w roku 1972 Błoński kończył swój szkic żartobliwym apelem: „Krytycy wszystkich krajów, nie łączcie się, ale rozpraszajcie – w waszej różnorodności jest wasza siła.”

Znamienne, że w roku 1978 to zdanie nie znalazło się już we wstępie do *Odmarszu*. Sytuacja zapraszała, by zwierzać szeregi.⁷²³

Owemu rozwarstwieniu krytycznoliterackiemu sprzyjał zaś jeszcze inny istotny podział. Krytycy publikujący w czasopismach niezależnych zajmowali się profesjonalnie z reguły wyłącznie drukowaną i dystrybuowaną w sposób nieoficjalny literaturą i odwrotnie – krytycy zamieszczający teksty w oficjalnej prasie literackiej recenzowali (z konieczności) tylko utwory podlegające cenzurze⁷²⁴. W związku z tym niepodlegające

⁷²² H. Bereza, *Prawda języka*, „Twórczość”, nr 10, przedruk: *Język*, [w:] tenże, *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Warszawa 1982.

⁷²³ M. Zaleski, *Przygody myśli krytycznoliterackiej...*, dz. cyt., s. 224-225.

⁷²⁴ D. Kozicka, *Krytyk w PRL-u*, „Wielogłos” 2008, nr 1, s. 145. Zob. na ten temat też M. Głowiński, *Krytyka, towarzysza literatury*, „Znak” 1998, nr 7.

jurysdykcji danego obiegu krytycznoliterackiego obszary literatury były słabo rozpoznane i podejrzone. Po obu stronach mogło to rodzić niesprzyjające wartościowej literaturze uprzedzenia. Ponieważ klucz służący do szeregowania utworów na wspomniane dwa obiegi był ideologiczny i polityczny, powstawało złudzenie, iż wszyscy pisarze oraz wspierający ich krytycy zaangażowani są w walkę po którejś ze stron. Tak skonfigurowana arena zmagania była wyjątkowo niekorzystna dla krytyków maksymalnie tolerancyjnych jak Henryk Bereza. Autor *Pryncypiów* doskonale wpisywał się bowiem w jedną z trzech zasadniczych kreacji krytyków literackich, które scharakteryzował żartobliwie w *Cyrografie* Ludwik Flaszen, mianowicie krytyka z troską:

Jeśli nie stać cię na ducha bojowego, pamiętaj, że istnieje ta możliwość: bądź odpowiedzialny za całość narodowego piśmiennictwa. Jak ogrodnik nad kiełkującą roślinką, z powagą pochylaj się nad każdym tworem językowym, o jakim wypadło ci pisać. W ogólnej aurze powagi, jaka emanuje z twojej postaci, nikt nie zapyta, czy wszystkie spośród analizowanych przez ciebie dzieł zasługują na poważne traktowanie. I będziesz cieszył się sławą wnikliwego badacza i sprawiedliwego w swych wyrokach arbitra. A ton troski o właściwy stan piśmiennictwa nada twemu stylowi szlachetną krągłość, z jaką zwykli przemawiać ludzie odpowiedzialni.⁷²⁵

Pozwólmy sobie na osąd wypowiedziany w trybie modalnym: nieco tylko ironiczny obrazek Flaszena zaskakująco dobrze⁷²⁶ oddaje poczucie misji i odpowiedzialności Berezy, który najpewniej mógłby uprawiać swój ogród – dbać o twórczość spod znaku „rewolucji artystycznej” nienękany, gdyby nie okoliczności społeczno-polityczne sprzyjające raczej utrwalaniu się innej postawy, czyli postawy krytyka – męczennika bezkompromisowości, który „w imię prawdy – powiada sobie – zdolny jest ponieść wszelkie konsekwencje”⁷²⁷.

Właśnie o prawdę toczył się ten nierozstrzygalny spór. Nierozstrzygalny ponieważ obie strony zasadniczo odmiennie pojęcie prawdy definiowały. Jak pisze Uniłowski:

Neoawangardysty pojmowali ją raczej w sensie poznawczym, dla twórców spod znaku zmodernizowanego realizmu i mitografii prawda miała przede wszystkim walor egzystencjalny i etyczny. W pierwszym wypadku – jak zauważa Jerzy Jarzębski, pisząc o Gombrowiczu – chodziło o „zapis doświadczenia poznawczego”. Dodajmy, że „zapis doświadczenia” był nierozłączny od samego doświadczenia, stąd znaczenie refleksji autotematycznej. Kluczową rolę odgrywało badanie statusu i granic (istnienia granic) „ja” oraz sztuki. W drugim wypadku stawką było raczej bycie w prawdzie bądź poświadczanie

⁷²⁵ L. Flaszen, *Vademecum krytyka literackiego 1965*, [w:] tegoż, *Cyrograf*, Kraków 1996, s. 44.

⁷²⁶ Porównajmy zresztą opis Flaszena do wyimka z *Obrachunku* Berezy cytowanego na stronie 100 niniejszej rozprawy [por. z A, s. 647] i zwróćmy uwagę na podobną „ogrodniczą” metaforykę.

⁷²⁷ Tamże.

prawdy. Jeśli artystyczne konwencje poddawane zostawały krytyce, to z racji podejrzeń, że sztuka przestała być świadectwem autentycznego bycia, nie zaś – jak skłonny byłby sądzić neoawangardysta – że jej konwencje odpowiadają naszym poznawczym ograniczeniom, które artysta winien stematyzować.⁷²⁸

„Bereziacy” prawdę ujmowali „postpoznawczo”⁷²⁹ – samą jej ideę problematyzowali wraz z innymi pokrewnymi aspektami ontologii prymarnej, rozszerzając pulę zadawalnych w literaturze pytań o kwestie natury ontologicznej. Zaś zrewidowane w ramach „rewolucji artystycznej” pojęcie *mimesis* skłaniało artystów do naśladowania rzeczywistości nie tyle obiektywnej, co w gruncie rzeczy fikcyjnej⁷³⁰ i językowej – w ramach eksplorowania logosfery.

Jak powiedzieliśmy reakcja krytycznoliteracka na prozę Schuberta była ambiwalentna, ale do tej pory przyglądaliśmy się wyłącznie głosom negatywnym. Warto wobec tego obraz jej recepcji uzupełnić o *Wolne głosy* Włodzimierza Boleckiego⁷³¹ – szkic będący interesującą pozytywną kontrą do recenzji Czeszki, Walca i Zielińskiego⁷³². Sam fakt, iż w sporze Bereza–Błoński Bolecki opowiedział się za tym pierwszym jest znamieny, bowiem głosu poparcia promotorowi prozy Schuberta w tym przypadku udzielił krytyk związany silnie z nieoficjalną cyrkulacją literatury⁷³³, co nie wpisywało się w ogólną tendencję do okopywania się w odrębnych, słabo skomunikowanych wzajemnie obiegach.

Bolecki podobnie jak Donat Kirsch w *Elaboracie* i *Kronice pewnej eliminacji* pokazuje w *Wolnych głosach* nie tylko to, że dobrze przyswoił sobie kategorie, którymi operował Bereza (zwłaszcza opozycję żywej mowy i martwego języka) i że je ceni, ale także, iż widzi ich ograniczenia i wie jak zaadaptować je do lepszego zrozumienia, czym właściwie było *Trenta Tre* i dlaczego można je uznać za cenne. W jego omówieniu, w przeciwieństwie do przekreślających prozę Schuberta z góry recenzji, którym

⁷²⁸ K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna...*, dz. cyt., s. 135. Zob. też J. Jarzębski, *Poza realizmem. Proza polska w poszukiwaniu prawdy*, „Ruch Literacki” 1994, nr 3-4.

⁷²⁹ Zob. przyp. nr 675.

⁷³⁰ Jak pisze J.G. Ballard: „Po raz pierwszy od końca zimnej wojny stał się zewnętrzny świat prawie zupełnie fikcją. To jest pejzaż masowych środków przekazu [...]. Kompletnie zdominowany przez reklamę telewizję, politykę [...] Pisarz ma znaleźć rzeczywistość, ma wymyśleć rzeczywistość, a nie wymyślać fikcji. Fikcja jest już tu”, Cyt. za: A. Wójcik, *Nowe oblicze polskiej science-fiction*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 9, s. 85.

⁷³¹ W. Bolecki, *Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta*, „Twórczość” 1982, nr 6.

⁷³² Inne aprobatywne teksty o prozie Schuberta z tego okresu to: B. Zadura, *Trzydzieści trzy*, „Twórczość” 1976, nr 2; J. Niemczuk, *Ryszard Schubert, czyli słuch absolutny*, „Kultura” 1979, nr 38; L. Bugajski, *Rozziew*, [w:] tegoż, *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Warszawa 1981.

⁷³³ Z drugim obiegiem związany był Bolecki pod pseudonimem Jerzy Malewski od początku stanu wojennego, D. Kozicka, *Powieściowe obrachunki...*, dz. cyt., s. 65. Zob. J. Malewski [W. Bolecki], *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982-1987*, London 1989.

przyglądaliśmy się wcześniej – a nawet w przeciwieństwie do recenzji Berezy! [ZN, s. 374-378] – warstwa wartościująca nie dominuje nad analityczną i interpretacyjną, a także nie wyprzedza jej w porządku wywodu. Jak bowiem trzeźwo stwierdza autor: „Bez szczegółowych rozważań o konstrukcji *Trenta Tre* formułowanie ocen na jej temat jest wróceniem z fusów”⁷³⁴. Owego minimalnego zdroworozsądkowego założenia brakowało w tej batalii od samego jej zarania, przez co poprzednie głosy w dyskusji były zasadniczo bezprzedmiotowe, ponieważ chybiały istoty problemu, czyli esencji utworu, do którego rzekomo odsyłały.

Pogłębiona analiza *Trenta Tre* jest w tym przypadku tym bardziej istotna, że mamy do czynienia z dziełem nowatorskim, trudnym w odbiorze, kwestionującym przyzwyczajenia czytelnicze odbiorcy. Proza ta jest afabularna, a wszystko, co w niej ważne rozgrywa się na płaszczyźnie językowej. Ta ostatnia nie jest pryzmatem, przez który ogląda się świat, a samą udratyzowaną rzeczywistością. Zresztą „wszystko, co jest w literaturze nowe – powiada Bolecki – poddaje bezwzględnej weryfikacji gusta recenzentów. I to nie krytycy kreują pisarzy – za co Zieliński wściekał się na Henryka Berezę – lecz teksty debiutantów sprawdzają kompetencje krytyków. Czasem, jak uczy historia literatury, bywa to sprawdzian okrutny”⁷³⁵. Autor tych słów, podobnie jak Bereza, wiedziony jest w kontakcie z dziełem testującym jego czytelnicze kompetencje epistemiczną pokorą⁷³⁶ i bezinteresowną ciekawością, zdradza nastawienie aposterioryczne, pozbawione uprzedzeń, otwarte na formalne i treściowe *novum*.

Bolecki wskazuje na istotną właściwość *Trenta Tre*, która nie wybrzmiała do końca w recenzji Berezy, a którą rozwinął później w swych badaniach Galant⁷³⁷, mianowicie, że powieść ta wcale nie jest jednolita pod względem językowym. Wbrew

⁷³⁴ W. Bolecki, *Wolne głosy...*, dz. cyt., s. 92.

⁷³⁵ Tamże, s. 91.

⁷³⁶ Warto przy okazji przywołać tu fragment krótkiej wypowiedzi polemicznej Jana Józefa Szczepańskiego opublikowanej na łamach „Tygodnika Powszechnego” zatytułowanej właśnie *Komu lekcja pokory*. Szczepański wyraża tam zdumienie i zasmucenie tekstem Zielińskiego o *Pannie Liliance* Schuberta: „Chodzi o stosunek krytyka do pisarza. O postawę już nie tylko profesjonalną, ale zgoła ludzką. Z faktu, że w fikcyjnym dialogu bohaterki z autorem pada określenie »geniusz« (»artysta-geniusz, taki zdolny jak ty«), wyciąga Zieliński konsekwencje w postaci oskarżenia Schuberta o piekielną pychę, równocześnie obarczając odpowiedzialnością za to innego krytyka, Henryka Berezę, który ośmielił się ocenić *Pannę Liliankę* bardzo przychylnie. Taka metoda krytycznego wnioskowania byłaby zabawnym dziwactwem, gdyby nie była po prostu insynuacją. Ze zwykłego pomówienia więc czyni Zieliński przewodni motyw swego jadowitego ataku, wykazując na tle rzekomych uroszczeń Schuberta nicość jego talentu oraz grożąc mu utonięciem »w morzu głupoty«. Berezie zaś wytykając brak kompetencji.”, J.J. Szczepański, *Komu lekcja pokory?*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 34, s. 7.

⁷³⁷ J. Galant, *Młoda proza polska lat siedemdziesiątych...*

temu, na co utyskuje Walc⁷³⁸ skonfliktowane są tu ze sobą dwa typy mowy: nowomowa i skaz lub – w nomenklaturze berezowskiej – mowa żywa⁷³⁹. Dopiero w napięciu, jakie rodzi się ze starcia tych dyskursów indywidualne i spontaniczne wypowiedzi wernakularne nabierają jędrności, ekspresyjności i oryginalności. Tylko na tle monstualnej sztuczności beztreściowej i pozbawionej podmiotowego piętna nowomowy czytelnik z całą jaskrawością dostrzega bogactwo mowy żywej, która konstytuuje autonomiczność każdego z bohaterów. Dzieje się tak bowiem jednej zuniformizowanej nowomowie przeciwstawiony jest cały kosmos heterogenicznych języków podmiotowych. Bardzo istotną obserwacją, której zabrakło w pismach Berezy jest dialektyczność owego skonfliktowania mowy żywej i martwego języka, którą dostrzegł Bolecki i którą uchwycił też przekonująco Krzysztof Rutkowski: „prawda nigdy nie tkwi w czymś odosobnionym języku, choćby najbardziej dynamicznym i najgłębiej zapomnianym przez normy ogólnego języka literackiego – prawda może się dopiero ujawnić w zderzeniu co najmniej dwóch języków, a co za tym idzie – dwóch odrębnych świadomości”⁷⁴⁰.

Bolecki na wstępie swej analizy rekonstruuje także, a właściwie przywraca zlikwidowany przez Walca (przez prześmiewcze acz mało zabawne *Srutu tutu*) sens tytułu *Trenta Tre* zapisanego zresztą błędnie przez tego pierwszego *Trenta tre*. Nie jest to, jakby chciał Czeszko, nonsensowny zlepek liter i nie jest to też liczebnik trzydzieści trzy, tylko nazwa własna „neapolitańskiego klasztoru o ścisłej regule, którego zakonnice żyły w zupełnej izolacji od świata”⁷⁴¹. Owo historyczne nawiązanie ustawia interpretację utworu jako językowego świadectwa „ludzi stamtąd”:

Schubert odkrył, że istnieją takie złoza języka polskiego, takie style mówienia i takie dialekty środowiskowe, które dla naszej świadomości literackiej są bardziej tajemnicze niż katakumby pierwszych chrześcijan ukryte głęboko pod ziemią. Jest to mowa wymazana z oficjalnej polszczyzny literackiej, a przecież oznacza to równocześnie pominięcie – jako bohaterów literatury – ludzi, dla których ta mowa jest jedyną autentyczną ekspresją osobowości.⁷⁴²

W postrzeganiu esencji *Trenta Tre* Bolecki nie różni się zatem od Berezy, który stwierdza: „Schubert zakłada, że człowieka da się opowiedzieć najlepiej tylko tym

⁷³⁸ „Ambicją tych ludzi [bohaterów *Trenta Tre*] jest używanie jak najelegantszego języka, za taki zaś uważają język biurowych sprawozdań i tym właśnie językiem, czy raczej jego parodią, napisana jest cała książka (200 stron)”, J. Walc, *Srutu tutu*, dz. cyt., s. 10.

⁷³⁹ W. Bolecki, dz. cyt., s. 93.

⁷⁴⁰ K. Rutkowski, *Przytomny uczestnik rozmowy*, „Literatura” 1979, nr 32, s. 12.

⁷⁴¹ W. Bolecki, *Wolne głosy...*, dz. cyt. s. 95.

⁷⁴² Tamże, s. 96.

językiem, którego on sam używa, i jest to sprawdzone. Nie rozumieją tego tylko ci, którzy przyznają sobie prawo supremacji własnego języka nad językiem bliźnich” [ZN, s. 374, wyróżnienie – TP].

Tu tkwi sedno społecznego wymiaru rewolucyjności „rewolucji artystycznej w prozie”, dla której zdobycze formalne były wtórne wobec kwestii podstawowej: egzekwowania prawa do posługiwania się językami wypłenionymi z obowiązującego *mainstreamu* literackiego. Podobnie jak rewolucjoniści amerykańscy oparli swoją walkę o niepodległość na sloganie „No taxation without representation”, głoszącym, że nie można nakładać podatków na mieszkańców kolonii niereprezentowanych w brytyjskim parlamencie, tak też Bereza uważał, że nie można mówić o podmiotowej prawdzie w literaturze dopóki ów podmiot nie zyska prawa do językowej ekspresji i reprezentacji indywidualnej niepowtarzalności lub grupy społecznej. Jan Walc stwierdzając, iż język prozy Schuberta nie może w ogóle służyć komunikacji, tego podstawowego prawa rewolucjonistom odmawiał. „Bastylią tkwi w języku”⁷⁴³ – nie bez racji konkluduje swój tekst Bolecki.

5.8 Niekonsekwencje aksjologiczne strategii promocyjnej inicjatora rewolucji

Przyjrzelśmy się podstawom aksjologicznego niedostosowania oferty „rewolucjonistów” do wymogów chwili bieżącej. Te o wiele lepiej spełniałaby proza wpisująca się w manifest Nowej Fali, który okazał się „idealnym wprost zaprzeczeniem tego sposobu myślenia o literaturze, który legł u podstaw koncepcji Berezy⁷⁴⁴”. Gdy patrzymy na ową nieadaptacyjność twórczości „bereziaków” przez aksjologiczny pryzmat uwzględniający nawartościowane przeciwstawnie w stosunku do obowiązującego *statusu quo* preferencje w zakresie epistemologii, ontologii, języka, logiki, referencjalności i mimetyczności, z apriorycznym odrzuceniem tych propozycji artystycznych przez publiczność literacką możemy się nie zgadzać, ale przestaje nas ono dziwić. Jak pisze Kaliszuk: „Właściwie trudno oczekiwać w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej, że zostanie zaakceptowany taki model literatury, który propaguje wielość prawd, równorzędność sprzecznych i konkurencyjnych koncepcji widzenia świata, a także wynikającą z tego faktu relatywność poznawczą czy aksjologiczną”⁷⁴⁵.

⁷⁴³ Tamże, s. 98.

⁷⁴⁴ A. Śnioszek, *Kronika niespełnionych możliwości*, [wstęp do:] D. Kirsch, *Eliminacja episteme...*, s. 13

⁷⁴⁵ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, dz. cyt., s. 477.

Niemniej z kwestią fiaska „rewolucji artystycznej” związany jest jeszcze jeden obszar problemowy warty eksploracji. Do tej pory dominantą dociekań niniejszego rozdziału było wyświetlenie powodów nieprzystosowania twórczości, którą promował Bereza do potrzeb czytelnika w okresie powstania i rozwijania się obiegu nieoficjalnego. W związku z tym interesowały nas głównie wartości dotyczące literatury (rekonstruowane w rozdziale trzecim). Na koniec zaś przyjrzymy się jeszcze wartościom metakrytycznym (opisywanym w rozdziale drugim), a w szczególności aksjologicznej (nie-)zgodności strategii promocyjnych, które Bereza stosował w przypadku propagacji twórczości rewolucjonistów z zasadniczymi założeniami jego krytycznoliterackiego *praxis*. Anachroniczność⁷⁴⁶ pisarstwa „stajni Berezy” nie była bowiem jedyną przyczyną porażki nurtu.

Zacząć można już od samego pytania, czy „rewolucja artystyczna w prozie” rzeczywiście była nurtem i – drugiej powiązanej z tym kwestii – czy korzystną strategią było promowanie realizującej jej założenia prozy pod postacią nurtu literackiego właśnie. Kiedy pytamy o to pierwsze, a zatem kiedy mamy na uwadze sferę historycznoliterackich faktów, odpowiedź będzie niejednoznaczna⁷⁴⁷. Bereza proklamując ów nurt w szkicu *Dopowiedzenie*, chciał zaprowadzić pewien porządek w dziedzinie literatury poszukującej nowych rozwiązań, ale efektem jego działania była raczej tym większa anarchia pojęciowa i dezorganizacja. Jak zauważają w swym przewodniku Czapliński i Śliwiński: „Jak zwykle w przypadku nazw zbiorczych określenie »rewolucja artystyczna w prozie« przysłoniło zróżnicowanie poszczególnych poetyk i zamąciło sytuację. Bo »rewolucja«, która zaczęła się od konkursu »Czytelnika« w roku 1975, była mocno niejednolita [...]”⁷⁴⁸. Ten klasyfikatorski gest Berezy był dyskusyjny z dwóch właściwie sprzecznych powodów. Z jednej strony stanowił nie do końca udaną próbę zidentyfikowania pojedynczego zjawiska, które w rzeczywistości było heterogenicznym zbiorem literackich fenomenów niemożliwych do pogodzenia⁷⁴⁹; z drugiej – sprowadzał bogactwo różnorodnych propozycji artystycznych do pewnej

⁷⁴⁶ W tym wypadku była to prefiguracja nierozumianego jeszcze wówczas rodzimego postmodernizmu.

⁷⁴⁷ Nazwa taka co prawda funkcjonuje w dyskursie, ale wcale nie oznacza to, że jest funkcjonalna. Jak się zdaje, mamy do czynienia z kategorią tak nieprecyzyjną i rozmaicie pojmowaną, że jej aplikowanie zamiast przynosić obietnicę zaprowadzenia ładu historycznoliterackiego, mnoży teoretyczne trudności, zob. przyp. nr 596.

⁷⁴⁸ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Tylko literatura?* [w:] tychże, *Literatura polska 1976-1998...*, dz. cyt., s. 49.

⁷⁴⁹ „Wyobrażenia co do literatury – pisze Przemysław Kaliszuk – okazały się faktycznie sprzeczne. Nowe funkcjonowało jako estetyka językowego eksperymentu, ekspresja przeobrażeń społecznych, wyrażanie świadomości pokoleniowej, twórcza kontynuacja tradycji, reakcja na dokonania współczesnej prozy światowej. Już to pobieżne wyliczenie ilustruje utopijny charakter roszczeń wobec Nowego.”, P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, dz. cyt., s. 22-23.

jednolitej tendencji, odbierając poszczególnym utworom atut oryginalności. W rezultacie ogłaszając nurt, Bereza sprzeniewierzał się własnemu *credo* krytycznoliterackiemu, które Magdalena Rabizo-Birek opisywała w następujący sposób: „[Bereza] konsekwentnie podkreślał, że w działalności krytyka najważniejsze są »idiografia i aksjologia«, zatem precyzyjny opis, analiza i interpretacja dzieła, wydobywająca jego osobliwości oraz umiejętne wartościowanie i hierarchizowanie”⁷⁵⁰. I o ile w odniesieniu do poszczególnych recenzji autora *Związków naturalnych* ów opis metody krytycznoliterackiej jest jak najbardziej trafny, sam fakt wcielenia pisarzy w szeregi nurtu zdaje się przeczyć wyodrębnionym tam wartościom. Nawet kiedy Bereza stosował porównania, naczelnym kryterium było wydobyć i opisać przejawów nieporównywalności rozpatrywanego w danym przypadku dzieła. Generalizujące ujęcie zniwelowało zatem także hierarchie, które krytyk pieczołowicie budował w swym literackim uniwersum, zaś zastosowanie niewiele wyjaśniającego terminu – worka, przeczyło epistemicznej cnocie precyzyjnego opisu dzieła, pryncypium wydestylowania jego esencji.

Drugim budzącym wątpliwości aspektem promocji „rewolucji” był fakt wejścia Berezy w rolę programodawcy nurtu. Z faktem tym wiąże się wiele usterek jego kampanii propagacyjnej. Zwykle to artyści będący reprezentantami danego ruchu literackiego piszą manifesty określające ramy ideowe i formalne dla twórczości i aksjologii całej grupy. Jak pisze Czapliński: „Jako deklaracja ideowo-artystyczna manifest powinien być autorskim bądź grupowym zobowiązaniem do praktykowania określonego manifestem sposobu estetycznego oddziaływania lub do zachowania deklarowanej postawy. W największym skrócie: używam manifestu, by publicznie zobowiązać siebie do podjęcia określonych działań.”⁷⁵¹. W swoim imieniu występowali bowiem już programodawcy polskiego futuryzmu – Bruno Jasiński i Tytus Czyżewski w *Jednodniuwce futurystuw*, podobnie jak Julian Kornhauser i Adam Zagajewski – programodawcy zmodernizowanego realizmu krytycznego – w *Świecie nie przedstawionym*. Tymczasem rewolucjoniści Berezy, czy to z niedostatku świadomości teoretycznej⁷⁵², czy to z powodu faktu, iż nie czuli się po prostu kolektywem, nie

⁷⁵⁰ M. Rabizo-Birek, *Portret krytyka...*, dz. cyt., s. 10.

⁷⁵¹ P. Czapliński, *Manifest literacki jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, „Teksty Drugie” 1992, nr 1-2, s. 58, wyróżnienie – TP.

⁷⁵² Tak ujmuje to Kaliszuk: „Można zatem przypuszczać, że proza, – »nowa« proza, której twórcami mieliby być rówieśnicy nowofalowych poetów i krytyków, dokonujących demontażu aktualnej sytuacji pisania i czytania literatury, mogła wydawać się niedostatecznie samoświadoma, gdy idzie o społeczne zaplecze i cele, jakim miałyby służyć.”, P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, dz. cyt., s. 24.

opracowali i nie ogłosili własnego wystąpienia w tym zakresie. Wobec tego w kwestii przedstawiania społecznych i ideowych zobowiązań sztuki, którą tworzyli wyręczył ich Bereza.

Owo zastępstwo miało jednak swoje niepomyślne konsekwencje. Po pierwsze sygnałem, iż program dla „rewolucji” był czymś wymuszonym, niepotrzebnym i w gruncie rzeczy sztucznym⁷⁵³, było wywrócenie uświęconego chronologicznego i teleologicznego porządku na głowę. „Manifest oferuje takie spojrzenie – pisze dalej Czapliński w swojej teorii wystąpień programowych – w którym zaproponowane działania zostają nasycone sensem dzięki temu, co można osiągnąć, a więc na długo przedtem, zanim cokolwiek zostaje osiągnięte. Inaczej mówiąc, to właśnie cel wytyczony przez manifest powinien stać się przyczyną działań literackich, ponieważ samo jego sformułowanie wynosi już przyczynowość do sfery sensownej”⁷⁵⁴. Ujmując rzecz prościej: standardowo manifest literacki był punktem wyjścia ustanowionym albo u zarania działalności grupy, albo gdzieś w jej inicjalnej fazie. Z punktu widzenia aksjologicznego stanowił kodeks wartości rozpoznanych, co do których występuje także moment roszczenia do realizacji. Eksplikacja takiego kodeksu już na początku działania pozwalała zakomunikować cele grupy artystycznej odbiorcom ich sztuki z jednej strony i zobowiązać artystów do zwarcia szeregów i urzeczywistniania tychże wartości w swoich dziełach – z drugiej. W przypadku programu Berezy punkt wyjścia zamienił się miejscami z punktem dojścia. Cel zastąpił przyczynę, określony został *ex post*, a w dodatku w nader mglisty sposób. Nie zobowiązał także pisarzy do ujednolicenia swoich poetyk, bowiem założenie takie nigdy nie mogło pojawić się nawet na horyzoncie aksjologicznym grupy. Jak po latach pisał sam kodyfikator rewolucji, polemizując z tezą o „czarnej dziurze lat osiemdziesiątych”⁷⁵⁵ i zakreślając szeroki krąg osób, których dotyczyła krytycznoliteracka anatema:

„Czarna dziura” istnieje zapewne w niektórych głowach, nie może istnieć w literaturze, w której działają – wymienię tylko najwybitniejszych lub najbardziej czynnych autorów wyłącznie z roczników powojennych – tacy pisarze: Józef Łoziński, Andrzej Łuczeńczyk, Wojciech Czerniawski, Tadeusz Koziura, Ryszard Schubert, Roman Wysogład, Tadeusz

⁷⁵³ Sam Bereza przyznawał bowiem później: „Niedyskursywność jest ukrytą ideą główną tej twórczości, ta idea nie potrzebuje dyskursywnie sformułowanego programu, ona szerzy się spontanicznie, spontaniczna jest potrzeba, żeby proza była sztuką, nie zaś workiem na śmieci lub czymkolwiek innym.” [A, s. 204-205].

⁷⁵⁴ P. Czapliński, *Manifest literacki...*, dz. cyt., s. 68.

⁷⁵⁵ Chodzi tu o postponującą prozę „berezaków” konstatację, do której dochodzą uczestnicy rozmowy przeprowadzonej na łamach „Tygodnika Powszechnego” na temat literatury ósmej dekad, zob. *Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony „TP” – Jerzy Pilch*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13.

Siejak, Grzegorz Musiał, Krystyna Sakowicz, Donat Kirsch, Marek Słyk, Dariusz Bitner, Jerzy Łukosz, Andrzej Tuziak, Marek Bukowski, Krzysztof Bielecki.

W tej literaturze debiutowali lub powinni co rychlej debiutować: Hanna Borowska, Janusz Rudnicki, Tomasz Sęktas, Krzysztof Szatrawski, Marek Gajdziński, Zbigniew Kostrzewa, Zyta Rudzka, Adam Ubertowski, Paweł Przywara. [A, s. 205]

Co łączyło ten imponujący pod względem liczby skład osobowy? Indywidualność:

Ci wszyscy pisarze (i wielu innych) – czytamy dalej – nie reprezentują grupowej postawy, są od samego początku nastawieni na kształtowanie własnej artystycznej indywidualności, rozpoznaje się ich po aktywnym stosunku do języka prozy, po poszukiwaniach indywidualnej formuły tego języka. [A, s. 205]

Dochodzimy tu do sedna nieprzewycięzalnej aporii związanej z rozpatrywaniem prozy rewolucjonistów jako nurtu. Zapytajmy bowiem retorycznie: jak podstawowym kryterium wcielania pisarzy do grupy, wspólnym mianownikiem kolektywu uczynić można brak postawy grupowej u jego przedstawicieli? Jak indywidualność można pogodzić ze wspólnymi postawami i celami estetycznymi?

Drugą istotną konsekwencją omawianej tu programotwórczej wyreki było niewspierające samej rewolucji przekierowanie uwagi. Prawdopodobnie wbrew intencjom samego Berezy, jego działania miały charakter tyleż promocyjny, co dywersyjny, ponieważ *gros* głosów polemicznych adwersarzy wymierzone było nie w konkretne dzieła i konkretnych pisarzy, których wymieniliśmy za Berezą wyżej, tylko w samego „szeryfa”⁷⁵⁶.

Widzieliśmy w analizowanej tu recenzji *Panny Lilianki* Marka Zielińskiego, jak w nieprzychylnych recenzjach dotyczących twórczości przedstawicieli „rewolucji artystycznej” same dzieła i ich autorzy schodzili na dalszy plan, ponieważ ich teksty stanowiły li tylko bazę wypadową do ataku na „szeryfa”, uznawanego za o wiele cenniejszy cel. Precedens w tym zakresie wyznaczył Jan Błoński opublikowanym na łamach „Literatury” artykułem *Dwie groteski – i pół*, który zainicjował kampanię likwidatorską również wymierzoną w pierwszym rzędzie w działalność krytycznoliteracką Berezy, a dopiero wtórnie w pisarstwo jego protegowanych. Tekst ów, jak zauważa Jerzy Jarzębski⁷⁵⁷, był rozwinięciem referatu o nurcie groteskowym w polskiej prozie powojennej, który Błoński wygłosił rok wcześniej (1986) na warszawskiej sesji Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza⁷⁵⁸, wobec czego składa się z dwóch nie do końca spójnych ze sobą części. Prozę rewolucjonistów

⁷⁵⁶ Tym określeniem nazwany został Bereza w wywiadzie: *Szeryf polskiej krytyki literackiej. Z Henrykiem Berezą rozmawiają Kinga Dunin i Stanisław Bereś*, „Opcje” 2004, nr 1-2.

⁷⁵⁷ J. Jarzębski, *Za i przeciw „młodej prozie”*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 7.

⁷⁵⁸ Tamże, s. 3.

rozpatruje Błoński po prostu jako kontynuację tradycji groteskowej. Nieudaną – dodajmy. Wątpliwości co do tego, czy autor *Dwóch grotesek* zapoznał się z prozą „bereziaków” wystarczająco, by podjąć próbę syntezy zgłaszał wówczas krytyk i literaturoznawca Maciej Chrzanowski:

Połowę jego [Błońskiego] szkicu zajęło zreferowanie formuł, za pomocą których krytyka nazywa twórczość Gombrowicza, Mrożka, Lema. Zresztą, gdyby tych dywagacji nie było, czytelnicy, odwołując się do znajomości wcześniejszych spraw Błońskiego, mogliby powątpiewać czy jest to rzeczywiście tekst krakowskiego uczonego. Druga część utworu przynosi kilka obszernych cytatów i kilkanaście zdań komentarza. Prześmiewczego, nie analitycznego. Cytaty pochodzą z trzech książek, komentarz dotyczy całego, wielkiego już nurtu powieści, których autor z całą pewnością nie zna: w przeciwnym wypadku nie budowałby podobnych uogólnień. Tak śmiałych jak bezzasadnych. [...] Oczywiście, nikt nie ma obowiązku oddawania się takiej lekturze. Ale też nikt nie ma prawa publicznie wypowiadać się na temat tego, czego nie zna.⁷⁵⁹

Błoński poświęca niewiele uwagi samej twórczości rewolucjonistów, żeby dokonać całościowej aksjologizacji zjawiska, ponieważ te kilka obszernych cytatów i kilkanaście zdań komentarza, o których pisał Chrzanowski, ma być reprezentatywne nie dla twórczości pisarzy nurtu proklamowanego przez Berezę, tylko – na mocy cesji odpowiedzialności – źle świadczyć o samym krytyku. I odwrotnie: proza ta jest pozbawiona wartości ze względu na krytyka, który uznaje ją za wartościową. Tymi bowiem słowy Błoński otwiera drugą część swojego szkicu (tę poświęconą „bereziakom”): „Pojawiło się jednak wtedy coś, co może pozwoli spojrzeć na problem groteski inaczej. To coś nie ma dobrej marki. Może dlatego, że rozwinęło się pod opieką krytyka równie apodyktycznego co pozbawionego talentów analitycznych. Henryk Bereza głosi od lat »rewolucję artystyczną« w prozie”⁷⁶⁰.

Z tego zresztą powodu – nakładania się na siebie ocen pisarzy i reprezentującego ich krytyka – po trzynastu latach od publikacji *Dwóch grotesek* Tadeusz Nyczek sprowadził kwestię „rewolucji artystycznej” do rangi nieistotnych hermetycznych przepychanek pomiędzy krytykami: „Ostatni spór, jaki przed laty został wywołany artykułem Jana Błońskiego na łamach »Literatury«, tylko potwierdził, że była to w gruncie rzeczy rozgrywka wewnątrzliteracka, nawet wewnątrzkrytyczna, taka gra krytycznych szklanych paciorków. Publicznie to praktycznie nie istniało, chyba mało kogo obchodziło”⁷⁶¹.

⁷⁵⁹ M. Chrzanowski, *Poza doświadczeniami*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 16-17.

⁷⁶⁰ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, dz. cyt., s. 13.

⁷⁶¹ *Czarna dziura lat osiemdziesiątych...*, s. 4.

Jak zatem widzimy, Bereza chcąc reprezentować interesy cenionych przez siebie pisarzy na rynku literackim, przyczynił się (nieumyślnie, jak sądzę) do tego, iż pisarze ci już w latach dziewięćdziesiątych mieli status zapoznanych. Jakkolwiek autor *Związków naturalnych* miał wobec nich dobre intencje, strategia zastępczego programodawstwa, w dodatku realizowana *ex post*, nie przysłużyła się sprawie rewolucji. Warto przy tym zauważyć, że taki krytycznoliteracki *modus operandi* nie wynikał z rekonstruowanych tu wcześniej założeń aksjologicznych Berezy. Z tego względu kampanię promocyjną „rewolucji artystycznej” skłonni bylibyśmy uznać raczej za odstępstwo od normy, oznakę aksjologicznej niespójności. Owo sprowadzenie heterogenicznej twórczości do wspólnego mianownika, połączone z przekierowaniem uwagi z pisarzy na krytyka im towarzyszącego, godziło w modelowy dla Berezy rodzaj doświadczania tekstu pojmowanego jako spotkanie dwóch równouprawnionych podmiotów. W analizowanej tu sytuacji widzieliśmy, jak rola krytyka przeistoczyła się w rolę pełnomocnika pisarza oraz, niekiedy istotniejszego niż sam twórca, pośrednika w kontakcie z jego dziełem. W skrajnych przypadkach lektura szkiców i recenzji Berezy zastępowała kontakt z utworem, którego omówienia te dotyczyły⁷⁶². W rezultacie to krytykowi poświęcano więcej uwagi niż artystom, których promował i których interesy miał reprezentować.

Na koniec sformułujmy jeszcze jeden zarzut pod adresem inkryminowanej tu kampanii promocyjnej Berezy. Wiąże się on ze społecznym wymiarem rewolucji. Przypomnijmy, że kluczowym kryterium kwalifikacji tekstów jako reprezentacyjnych dla tego nurtu były kwestie językowe. Podobnie zresztą jak w przypadku dzieł pisarzy niewchodzących w skład „rewolucji” zagadnienie owo stanowiło dla Berezy także jedno z podstawowych kryteriów oceny utworu. Nie oznacza to jednak, że mowa żywa była celem samym w sobie, kryterium autotelicznym. Rewolucja jest radykalnym i gwałtownym procesem, którego efektem ma być zmiana społecznego *status quo*, a język

⁷⁶² Świadomy pewnego zagrożenia, jakie wiązało się z traktowaniem zbiorów recenzji Berezy jako „bryków” był Piotr Kowalski: „Do większości publikacji autora *Związków naturalnych* mógłby mieć zastosowanie zarzut, że są one »ściągą«, »brykiem« mówiącym o najważniejszych rzeczach, które pojawiały się na naszym rynku wydawniczym. Tę, powierzchownie odczytaną, cechę pisarstwa Berezy można uznać jako świadectwo próby wstępnego uporządkowania materiału, jako przygotowanie do nienapisanej jeszcze historii literatury najnowszej, tej znajdującej się *in statu nascendi*”, P. Kowalski, *Henryk Bereza. Program rewolucji artystycznej*, dz. cyt., s. 87.

Dla autora tych słów „brykowość” mogła być negatywnym rewersem wysokich ambicji poznawczych Berezy, który starał się ogarnąć możliwie najszerszy wycinek najnowszej (wówczas) prozy polskiej. Zauważmy, że zarzut ów można było jednak łatwo oddalić, dopóki mieliśmy świadomość, iż obszerniejsze, syntetyzujące szkice składają się z drobnych, idiograficznych recenzji – „cegiełek” poświęconych poszczególnym utworom. Niemniej program rewolucji był całościową wizją, która ujednoliciła zupełnie niejednorodną programowo literaturę. To kolejny paradoks strategii promocyjnych związanych z „rewolucją”.

w tym przypadku ma niebagatelne znaczenie zarówno dla podtrzymania obowiązującego stanu rzeczy, jak i jego podważenia. Jak pisze Paweł Majewski w monografii poświęconej wczesnemu encyklopedyzmowi:

Doniosłość jednolitego i autonomicznego tekstowego obrazu świata, na jaką kładły nacisk nowoczesne nauki językoznawcze, literaturoznawcze i filologiczne, wynikała nie tylko z powodów ściśle poznawczych. Istotną rolę odgrywały tu bowiem także dążenia przedstawicieli tych dziedzin, a wraz z nimi również przedstawicieli ogólnie rozumianej elity kulturalnej społeczeństw nowoczesnych, do ustanowienia i utrzymania kulturowo ugruntowanej stratyfikacji społecznej, której głównym wyznacznikiem było posługiwanie się w mowie i w piśmie „językiem literackim”.⁷⁶³

Taka optyka jest bliska Berezie, dlatego właśnie z języka czyni środek podważenia obowiązujących hierarchii społecznych. Chodzi tu o nic innego, jak wspomniane prawo do samodzielnej artystycznej reprezentacji podmiotu w ramach posługiwania się żywą mową, która kształtuje jego obraz świata i którą posługuje się on na co dzień. Inny ważny nurt promowany przez Berezę – nurt chłopski – odniósł sukces przede wszystkim dzięki potencjałowi emancypacyjnemu⁷⁶⁴ i wpisanemu w jego rdzeń egalitaryzmowi. Za sprawą tych dwóch cech pozycję w przestrzeni komunikacji literackiej ugruntować sobie mogła cała nowa warstwa społeczna, ponieważ kryterium zaklasyfikowania pisarza do nurtu było minimalistyczne, decydował wszak jedynie chłopski rodowód. Z kolei podstawowym kryterium wartościowania dzieł pisarzy o chłopskim pochodzeniu było autentyczne i wierne tematyzowanie takich doświadczeń, jak awans kulturowy, urbanizacja wsi, rozpad naturalnych więzi społecznych, przeobrażenia stosunku do wierzeń i mitów, redefinicja statusu i ambicji społecznych. Tematyce tej ściśle odpowiadać miał autentyzm gwałtownie zmieniającego się w ślad tych transformacji języka.

Powiązanie języka z tematem miało z kolei niebagatelne znaczenie dla wymiaru aksjologicznego zjawiska. Jak zauważa dalej Majewski „»Język literacki« przez cały dziewiętnasty i dwudziesty wiek przeciwstawiany był w kulturach europejskich »językowi potocznemu, mówionemu« jako l e p s z y od niego pod każdym względem”⁷⁶⁵.

⁷⁶³ P. Majewski, *Mantykor. Wczesna historia encyklopedii*, Warszawa 2022, s. 59.

⁷⁶⁴ Jak notuje Bereza w niewydanym za jego życia szkicu *Powojenna proza wsi, chłopci* „w dwudziestoleciu międzywojennym szerszą falą społeczną zaczęli wkraczać do literatury i stanowili pierwsze na dobrą sprawę pokolenie chłopskiej inteligencji twórczej w p e ł n i w y e m a n c y p o w a n e j k u l t u r a l n i e . Klasyczny będzie pod tym względem przykład Stanisława Piętaka, którego chłopskość już w jego początkach pisarskich, i w poezji, i w prozie zaczęła owocować pełnowartościowymi artystycznie dobrami sztuki literackiej. Przykład Piętaka jest najefektywniejszy literacko, ale nie jest to przykład jedyny. Z podobnymi ambicjami wstępowało (w latach trzydziestych zwłaszcza) do literatury wielu utalentowanych pisarzy chłopskiego pochodzenia.” [A, s. 135, wyróżnienie – TP].

⁷⁶⁵ P. Majewski, dz. cyt., s. 59, wyróżnienie – TP.

Dlatego, by uczynić to, co chłopci mają do powiedzenia relewantnym, musiał Bereza dowartościować także sposób, w jaki mają to do zakomunikowania. Gdy tak ujmujemy sprawę, nie dziwi nas atencja, jaką darzył krytyk *quasi-literackie* dzieło półanalfabetów w postaci *Listów emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych 1890-1891*. Obwołanie chłopskiej epistolografii arcydziełem utorowało drogę do uznania ludowego autentyku za skarb kultury, a co za tym idzie, umożliwiło pisarzom chłopskim wejście na literackie salony bez kompleksów i krygowania się.

Podobny wymiar miała mieć „rewolucja artystyczna w prozie”, w jej przypadku stawką również było dostosowanie języka do tematu przy jednoczesnym dowartościowaniu wszelkich odmian mowy żywej. Tak sprawę postrzegał drugi programodawca nurtu, Donat Kirsch:

Jeśli więc aktualna norma językowa pozwala mówić jasno i precyzyjnie tylko o sprawach uznanych akurat za wielkie i godne, to miliony ludzi zamieszkujących codzienność mają do wyboru milczenie lub pełną obłudę paplaninę, która ma ukryć fakt, że myśli ich są zaprzątnięte czymś, co według liturgii człowieczeństwa jest brzydkie i warte tylko lekceważenia [...]

Oni chcą mówić o życiu płciowym, chorobie, nauce, śmierci, egoizmie, sporcie, telewizji i emocjach, i nie pamiętać przy tym wspaniałej historii narodu polskiego – nie są w stanie tego zrobić za pomocą języka, który jest podobno ich własnością. Sytuacja jest taka, że przeciętny Polak boi się posługiwać poprawną polszczyzną, tym bardziej, że aby móc mówić o tym, co jest im bliskie, Polacy stworzyli obok oficjalnej odmiany języka wiele innych. Dotyczy to w takim samym stopniu robotnika, który mówi o swoich prostych marzeniach, jak i fizyka usiłującego powiedzieć cokolwiek o falach elektromagnetycznych (hierarchie społeczne nie zawsze są hierarchiami mowy). Obydwaj są godni szacunku, bo mają odwagę mówić o rzeczach, które (według dominującego światopoglądu związanego z mową martwą) są fikcją.⁷⁶⁶

Widzimy wyżej przechodniość zasady głoszącej, iż melioracja języka niesie za sobą dowartościowanie tematu, ponieważ, jak trafnie zauważa autor *Elaboratu*, problematyka „wielka i godna” woła o takiż język, z kolei – zwłaszcza w ramach logiki dwuwartościowej promowanej przez *Świat nie przedstawiony* – rzeczywistość prostego człowieka zepchnięta jest do kategorii fikcji, a więc fałszu, co czyni z jego języka bezwartościową „paplaninę”. Bereza z pewnością podpisałby się pod twórczym rozwinięciem jego własnych koncepcji przez Kirscha, ponieważ, jak dowodzi Andrzej Śnioszek, był konsekwentnym egalitarystą, utrzymywał, że każdy artysta mógł wywieść swoją odmianę „żywego języka” z prywatnych doświadczeń świata pierwszego, zaś doświadczenia te nie podlegały stratyfikacji i wartościowaniu⁷⁶⁷.

⁷⁶⁶ D. Kirsch, *Elaborat...*, dz. cyt., s. 50-51.

⁷⁶⁷ A. Śnioszek, *Henryk Bereza w świetle uprzedzeń Jana Błońskiego. Kulisy pewnego sporu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio FF” 2018, nr 36, s. 54.

Dlaczego jednak, mimo tylu podobieństw, „rewolucja artystyczna” napotkała na znacznie większy opór niż „nurt chłopski” i ostatecznie pod tym naporem uległa? Z jednej strony z powodu omówionego już tutaj dość obszernie niespełniania oczekiwań absolutyzowanej wówczas prozy antysocrealistycznej, z drugiej przez heterogeniczność zjawiska⁷⁶⁸, ale z trzeciej – znowu przez wzgląd na pewne dyskusyjne przejawy działalności propagującego interesujący nas tutaj nurt Berezy. Zgodziłbym się z uwagą Śnioszka, iż Bereza był egalitarystą i na pewno chciał za antyelitarnego krytyka uchodzić, wszak w przypadku „nurtu chłopskiego” jednym z atutów była inkluzywność fenomenu. Niemniej pełna aprobaty prezentacja wyszukanej i ambitnej prozy rewolucjonistów na łamach niskonakładowego, a w dodatku podlegającego cenzurze i elitarnego w gruncie rzeczy czasopisma, jakim była wówczas „Twórczość”⁷⁶⁹, mogła być postrzegana przez uczestników życia literackiego wprost przeciwnie do zamierzeń Berezy. Zainstalowanie centrali rebelii w „Twórczości” było równoznaczne z jej zinstytucjonalizowaniem⁷⁷⁰. W związku z tym wizerunek artystycznych wywrotowców uległ złagodzeniu, bowiem postrzegani byli oni w pewnym sensie jako konformiści⁷⁷¹. Również kwestia inkluzywności, egalitarności i uniwersalności zjawiska została podana w wątpliwość, na przykład przez Zbigniewa Bauera, który pisał o „rewolucji” zgoła odmiennie w stosunku do tego, jak projektował ją Bereza:

Jedną z [konsekwencji działania Berezy], bodaj najważniejszą, jest wytworzenie w czytelnikach przeświadczenia, iż proza „rewolucji językowej” jest czymś w rodzaju dokładnie zamkniętego getta. Pisarze i krytycy, przebywający w tym obszarze, komunikują się ze sobą za pomocą języków, pojęć i wartości niedostępnych wszystkim innym. Ci, którzy owego języka i owych pojęć nie rozumieją, czują się tu jak obcy – o ile w ogóle przekroczą bramy getta. Jest to uczucie przykre i frustrujące, ale właśnie takie

⁷⁶⁸ Jak pisze Tadeusz Drewnowski: „przez podkreślenie jeśli nie wiejskości, to plebejskości nowej formacji i obstawanie przy hasle odkrywczego, »pierwszego języka« stwarzał [Bereza] sugestię kontynuacji nurtu wiejskiego. [...] Tymczasem grono jego nowych adeptów (Józef Łoziński, Ryszard Schubert, Marek Słyk, Donat Kirsch, Andrzej Łuczeńczyk, żeby wymienić najgłośniejszych) było w porównaniu z nurtem wiejskim stokroć bardziej rozproszone i przypadkowe, bez porównania mniej dynamiczne.”, T. Drewnowski, *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, wyd. II popr. i uzup., Kraków 2004, s. 254-255.

⁷⁶⁹ Zob. K. Pysiak, *Groteski pół a rewolucji ćwierć...*, dz. cyt., s. 75-76.

⁷⁷⁰ Marian Stala za przejaw instytucjonalizacji „rewolucji” postrzegał też konkursy na debiut literacki organizowanych przez LSW, ZLP i ZMW, które oprócz promowania wartościowej literatury, jak *Chłopaćka wysokość* Józefa Łozińskiego, wyróżniały także zupełnie dziś zapoznanych pisarzy, jak Jacek Leszczyński, Halina Danilczyk, Tamara Roszak-Janowska, Teresa Łubkiewicz-Urbanowicz, zob. M. Stala, *Ucieczka od wartości*, „Student” 1979, nr 14, s. 15.

⁷⁷¹ Łapiński pisał, iż „Był to nurt podwójnie konformistyczny – wobec naśladowanych wzorów zachodnich i wobec oficjalnego życia instytucjonalnego”, Z. Łapiński, *Postmodernizm – co to i po co?*, dz. cyt., s. 80. Drugi zarzut jest sensowny, bowiem „rewolucja” rzeczywiście mogła być postrzegana jako konformistyczna wobec ówczesnego życia instytucjonalnego, zaś pierwszy – dotyczący naśladownictwa wzorów zachodnich – jest zupełnie bezpodstawny, ponieważ polska zapowiedź postmodernizmu była swoista.

traktowanie przez Berezę (i innych krytyków naśladowujących jego metodę) pisarzy i z kręgu „rewolucji językowej” umożliwia mu swoistą sakralizację granicy oddzielającej ów krąg od reszty polskiej prozy.⁷⁷²

Zamierzeniem Berezy była zatem literacka emancypacja, ale efektem jego działań okazała się alienacja protegowanych pisarzy. Z pewnością nie pomógł tutaj fakt, iż rewolucyjna proza, w przeciwieństwie do tej będącej realizacją „nurtu chłopskiego” wymagała od czytelnika wysokich kompetencji interpretacyjnych, ponieważ prezentowała i zapowiadała nowatorskie – także postmodernistyczne – tendencje, które nie zostały rozpoznane, opisane i przyswojone na polskim gruncie przynajmniej do połowy lat dziewięćdziesiątych, zaś sam Bereza procesu osławiania czytelnika z tymi rozwiązaniami artystycznymi nie przyspieszył z uwagi na swój – programowy zresztą – niedostatek zaplecza teoretycznego, ponieważ świadomie kreował się na krytyka antyakademickiego. Ponadto na przejawy niezrozumienia nieprzystępnych często tekstów potrafił odpowiadać inwektywami.

⁷⁷² Z. Bauer, *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)*, s. 17.

Zakończenie

Podsumowania

Zmierzając do końca wywodu, ale jeszcze zanim się go skonkluduje, warto ponowić zapowiedziany we wprowadzeniu ruch dośrodkowo-odśrodkowy, choć w tym wypadku w makroskali, żeby zrekapitulować najważniejsze tezy i spojrzeć na wyniki badań z pewnego oddalenia.

Jeśli chodzi o sferę metakrytyczną aksjologii, po odwołaniu się do trzech typów źródeł literatury podmiotu: 1) wypowiedzi *stricte* programowych, 2) postulatywnych fragmentów rozsianych po tekstach spełniających zasadniczo odmienne od programowych funkcje oraz 3) praktycznych przykładów w postaci recenzji, daje się wyodrębnić cały zestaw istotnych wartości charakteryzujących dobrą – w oczach Henryka Berezy – krytykę literacką.

Autor *Sztuki czytania* nie zawsze formułował postulaty w tym zakresie w sposób eksplicytny. Część wartości, których sam był orędownikiem, ujawniał we własnej praktyce nie wprost – wskazując na ich istnienie u innych krytyków. U Włodzimierza Maciąga imponowały mu przede wszystkim takie walory jak: czytelnicza rzetelność; nastawienie epistemiczne, a nie wartościujące (czytanie „z dobrą wolą poznania jakiegoś faktu czy zjawiska”) [SC, s. 316]; poważne i odpowiedzialne traktowanie zawodu krytyka; szczerość; stabilność sądów oraz ich zgodność z własnym systemem aksjologicznym, która pozwala budować czytelnicze zaufanie; unikanie nic nie znaczących słów, wielosłowia; pisanie z własnego doświadczenia.

Bereza eksponował niekiedy konstytutywne elementy własnego systemu aksjologicznego również antytetycznie – poprzez dezaprobatę wyrażaną w stosunku do nastawienia czytelniczego innego krytyka. Tak było w przypadku Jana Błońskiego,

z którego sądami estetycznymi często się zgadzał, jednak postulował odmienną metodę docierania do tychże konstatacji. Bereza postrzegał pisarzy jako autonomiczne podmioty twórcze, a nie reprezentantów pokolenia czy kolektywu. Stosował jakościowe, a nie ilościowe (socjologiczne) kryteria oceny zjawisk literackich.

Jeśli chodzi o podmioty twórcze, to również na temat trójwierzchołkowej relacji pisarz – tekst – odbiorca (zwłaszcza konkretny rodzaj odbiorcy – krytyk), wyrażał Bereza wyraziste poglądy. Dowartościowywał w tym układzie pisarza oraz krytyka, jako dwa równouprawnione podmioty, które dzięki szczególnej „łasce literatury” mogą spotkać się za pośrednictwem tekstu w sposób bezpośredni. Poza polem oddziaływania sztuki taka relacja była dla krytyka właściwie niemożliwa. Wirtualny czytelnik czy niezawodowa publiczność literacka schodzili w jego koncepcji na daleki plan. Materialność struktury tekstu w takim ujęciu ulegała redukcji, ponieważ dzieło stawало się nade wszystko „antropowskazem”, widmowym śladem egzystencji pisarza, przez który przeświecał podmiot.

Według Berezy cnotą epistemiczną krytyka było docieczenie istoty dzieła, rekonstrukcja zadania pisarskiego, z jakim zmagał się pisarz. W tym celu krytyk formułował w recenzjach lapidarne definicje esencjalne omawianych utworów, a także starał się uchwycić artystyczne *modus operandi*, które decydowało o ich formalnym szkielecie. Poprawna interpretacja dzieła była dla niego fundamentem uczciwego wartościowania. Warto przy tym zauważyć, że w powiązaniu z tym założeniem ograniczał on pluralizm w zakresie interpretacji zasadniczego sensu dzieła, nie dopuszczając polemik.

Krytyk był ponadto przekonany, iż esencja, jak i *modus operandi* danego utworu stawały się uchwytnie dopiero, gdy czytelnik gruntownie poznał całość dorobku rozpatrywanego pisarza, a wiedzę wynikającą z poprzednich „spotkań podmiotów” wykorzystywał jako kluczowy element strategii lekturowej.

Aczkolwiek przed takimi praktykami przestrzegał sam Bereza, kryteria ocen utworów również dają się katalogować. Niemniej trzeba poczynić wcześniej kilka zastrzeżeń. Po pierwsze ów rejestr tworzyć powinny kryteria nie roszczące sobie praw do uniwersalności i obiektywności. Po drugie reprezentowane winny być przez określony podmiot o określonych preferencjach. Podmiot taki stanowi czynnik poświadczający ich istnienie, a także integrujący rozmaite, powiązane ze sobą (lub nie)

zasady wartości w rozumieniu Zdzisława Najdera⁷⁷³. Po trzecie stosowalność tak rozumianych kryteriów ograniczona będzie do określonych dzieł i ich specyficznych układów wartości. Po czwarte – temu, który je stosuje przysługiwać będzie prawo do ich modyfikacji i rewizji.

Gdy weźmie się pod uwagę wszystkie te ograniczenia, z postulatywnego programu Berezy, a także z jego krytycznoliterackiej praktyki, wyłania się pewien zespół wartości – kategorii opisowych, zwykle układających się w opozycyjnie nacechowane pary. Ów system aksjologiczny ujawnia preferencje krytyka i poglądy na temat literatury w postaci zasad wartości „sterujących” i uzasadniających poszczególne sądy wartościujące. Z jednej strony stabilizuje on owe oceny, czyniąc je w jakiejś mierze przewidywalnymi, ponieważ – jak każda teoria – stanowi model predykcyjny, z drugiej – nie likwiduje sensu istnienia krytyki literackiej, bowiem nie daje odpowiedzi na wszystkie pytania. W spotkaniach dwóch duchowości, które możliwe są dzięki „łasce literatury”, zawsze obecny jest mniejszy lub większy pierwiastek tego, czego nie da się przewidzieć, ani ocenić z góry. Czynnikiem ten jest jednocześnie w literaturze najcenniejszy.

Nawet te uchwytnie i relatywnie niezmiennie kryteria ocen Berezy z trudem poddają się klasyfikowaniu w oparciu o teoretyczne modele typologiczne. Fiasko związane z ich zastosowaniem jest jednak poznawczo owocne, bowiem z jednej strony częściowo falsyfikuje same te typologie jako niepraktyczny wynalazek filozofów⁷⁷⁴, z drugiej – dowodzi tezy Andreasa Ursa Sommera, że jeden typ wartości z łatwością transponować można w inny⁷⁷⁵. Niemniej wstępna typologizacja okazuje się pomocna, choćby z tego względu, że pozwala wyłonić najbardziej relewantne dla Berezy właściwości i obszary problemowe literatury. Jakości te ujawniają się już na etapie analiz ilościowych przeprowadzanych w odniesieniu do tytułów recenzji.

Zatem w aksjologii Berezy na czoło wysuwają się niewątpliwie walory poznawcze literatury. Drugą lokatę zajmują wartościujące określenia związane z właściwościami formalnymi dzieł, zaś trzecią istotną i łatwo wyodrębnialną kategorią są właściwości skojarzone z takimi zagadnieniami jak etyka, moralność, duchowość i religia. Jednakże wartości tego trzeciego typu w praktyce najczęściej pozostają w relacji hiponimicznej do tych poznawczych, będąc po prostu ich szczególnym przypadkiem

⁷⁷³ Z. Najder, *Wartości i oceny...*, dz. cyt., s. 64.

⁷⁷⁴ A autor niniejszej pracy wierzy, że negatywne wyniki badań są niemniej godne uwagi niż te, których się spodziewano.

⁷⁷⁵ A.U. Sommer, *Wartości. Dlaczego ich potrzebujemy...*, dz. cyt., s. 110.

lub podtypem. W polu widzenia pozostają zatem dwa główne aspekty dzieła literackiego: zawartość poznawcza oraz formalny sposób organizacji dzieła, który wiąże się w szczególności z takimi kwestiami jak stosunek pisarza do języka, swoistość jego stylu, predylekcje genologiczne, stosowane przez niego środki literackie, itp. Obie te kwestie zbiegają się w systemie aksjologicznym krytyka w postać arcywartości, która jako jedyna rości sobie pretensje do obowiązywania absolutnego, bezwyjątkowego. Tym arcykryterium jest „prawda języka” oznaczająca stopień zharmonizowania pisarskich środków do za-danego celu poznawczego. Owym celem zaś jest „zadanie pisarskie” rekonstruowane przez krytyka w postaci lapidarnie sformułowanej esencji dzieła.

To jedyne bodaj w aksjologii Berezy kryterium absolutyzowane nie przesądza jednak o generalnym charakterze jego *praxis* krytycznoliterackiego, które stanowi świadectwo aposterioryzmu i niedogmatycznej otwartości na literaturę rozmaitych kształtów. Bereza zwłaszcza jako krytyk zasadniczo językocentryczny, owszem, przejawiał wyraźne preferencje w stosunku do tego, jak pisarz powinien kształtować swoje dzieło. Doradzał na przykład autorom podejście podmiotowe, czerpanie z własnego doświadczenia życiowego, czynienie przedmiotem poznania własnej jaźni oraz uwarunkowań, które wpłynęły na rozwój osobowości ze szczególnym naciskiem na elementy konstytuujące „świat pierwszy”. Zachęcał również do podsłuchiwania i zapisywania autentycznej mowy żywej, ale zastrzegał, że do wszystkiego, co się zarejestruje powinniśmy mieć twórczy lub krytyczny (ironiczny)⁷⁷⁶ stosunek, a na obserwowanym materiale odciskać również podmiotowe piętno. Od literatury odpowiedzi wolał zdecydowanie literaturę pytań; nad deklaracyjną i dydaktyczną przedkładał sztukę konstatającą jakiś rozpoznany za pomocą podmiotowego wglądu stan rzeczy lub literaturę diagnoz formułowanych *in statu nascendi* bez przedzałożeń paraliżujących bezinteresowny, a więc najwartościowszy rodzaj poznania. Promował konsekwencję, zwłaszcza dochowywanie wierności pierwszym światom i pierwszym językom, a także upór i konsekwencję w zgłębianiu frapujących pisarzy obsesji twórczych. Był ponadto orędownikiem popuszczania cugli fantazji, bowiem wyobraźnia była dla niego nie tylko motorem kreatywności prozatorskiej, ale wręcz podstawowym narzędziem artystycznej i poznawczej obróbki empirycznych doświadczeń.

⁷⁷⁶ Zwłaszcza w przypadku rejestrowania wszelkich przejawów dyskursywności, „żurnalizmu”, literackich klisz, naukowości.

Niemniej od stosowania wszystkich wymienionych wyżej nawartościowanych opozycyjnie przedzałożeń znajdziemy w dorobku krytyka wyjątki, które świadczyłyby o niekonsekwencji arbitra nietrzymającego się własnych zasad. Jednak kiedy dostrzeżemy, że są to nie tyle przejawy niekonsekwencji, co wiernego trzymania się zasady niedogmatycznej otwartości na „prawdę, która ma milion twarzy” i – jak zauważył Zbigniew Bieńkowski – wyprowadzania schematów interpretacji i oceny zawsze na nowo z konkretnego dzieła literackiego⁷⁷⁷, wówczas anarchizujące *modus operandi* krytyka zapiszemy po stronie zalet jego warsztatu. Narzędzia owego warsztatu dostosowane były do wychwytywania z nawału maszynopisów tego, co niepowtarzalne i co nie poddawało się zasufladkowaniu.

Narastające z wiekiem doświadczenia czytelnicze i pisarskie miały niebagatelny wpływ na to, jak czytał, oceniał, a przede wszystkim, w jaki sposób Bereza myślał o literaturze. Autor *Sztuki czytania* nie tylko czuł się zobowiązany do gruntownego zapoznania się z dotychczasowym dorobkiem pisarza, którego dzieło akurat recenzował, ale starał się być na bieżąco także z całością współczesnej rodzimej produkcji literackiej zwłaszcza jeśli chodziło o prozę, w której się specjalizował. I to nie domykało jeszcze granic jego krytycznoliterackiej ekspertyzy, bowiem sięgał on także w głąb historii literatury i poza krajowe poletko. Owo doświadczenie czytelnicze było nieodzownym składnikiem każdego z formułowanych przez niego sądów wartościujących. Przybierało ono postać albo dodatkowego kryterium działającego w tle ocen, albo było werbalizowane eksplicytnie w postaci komparatywnych odwołań – referencji. Porównania te pełniły w krytyce Berezy rozmaite funkcje. Poza oczywistą – ocenną, służyły też jako deskryptory ekonomizujące wywód oraz argumenty uprawomocniające i obiektywizujące rozpoznania.

Rozbudowywane systematycznie uniwersum lekturowe Berezy było ważnym zapleczem jego recenzji. Krytyk dołączał każde nowe ogniwo do łańcucha poprzednich twórczych osiągnięć danego pisarza, sprawdzając, w jakim kierunku zmierzają jego artystyczne wysiłki i oceniając, czy nie obniża on lotów. Jednocześnie to samo dzieło wpinane było w swoiste „sieci trakcyjne” stanowiące kompleks utworów innych pisarzy w kraju i na świecie, w jakiś sposób kojarzący się z tekstem omawianym w danym szkicu. Te porównania bywały także okazją do przewartościowań dzieł, jak i przetasowań w hierarchii pisarzy. W aksjologii Berezy prawo działało wstecz – każdy nowy utwór

⁷⁷⁷ Z. Bieńkowski, *Krytyka czystego serca*, dz. cyt., s. 106.

stwarzał precedens do weryfikacji sądów na temat dokonań pisarzy uznawanych za swego rodzaju wzorce. Uniwersum lektur autora *Związków naturalnych* tworzyło sieć dynamicznych i wielowymiarowych powiązań, bez których nie sposób zrozumieć jego strategii lekturowych i aksjologicznych.

W rozważaniach o krytyce Berezy nie powinniśmy również ulegać wiele obiecującej, aczkolwiek upraszczającej i zniekształcającej rzeczywistość perspektywie statycznej, w której zjawiska rozpatrujemy jako raz na zawsze dane i niezmiennie w czasie. Narastające doświadczenie egzystencjalno-lekturowe miało niebagatelny wpływ na styl pisania o prozie (i nie tylko). Nie ma jednego Berezy, bowiem jego „ja” krytyczne ulegało powolnym, acz jakże istotnym i zauważalnym w przeciągu wielu dekad pracy krytycznoliterackiej zmianom⁷⁷⁸. W związku z tym porównując ze sobą dyskursywne wprawki, krytyczne juwenilia i teksty pomieszczone w stosunkowo wczesnym jeszcze pierwszym wydaniu *Związków naturalnych* (1972), dostrzeżemy zapewne więcej podobieństw niż różnic, niemniej gdy sięgniemy do „późnego Berezy” w postaci choćby recenzji drukowanych w *Epistolach* (1998), owszem, stwierdzimy wiele zbieżności, ale raczej z pisanymi ówczesznie wierszami, *Pryncypiami* i „snomową” aniżeli z jego sztuką czytania prezentowaną w *Sztuce czytania* (1966).

Wbrew temu, co sądziłaby część komentatorów, Bereza jako sędzia literatury nie ewoluował w kierunku apodyktyczności, a wielu różnych kierunkach jednocześnie. Raczej wyrzekał się swojej autorytatywności i binarnego podejścia szeregującego utwory i ich cechy na wartościowe/bezwartościowe, dobre/złe, na rzecz dojrzałej powściągliwości, relatywizmu zawieszającego osąd, czy nawet zwątpienia, jak wierszu *Czym jest dobro ze Zgrzytów* (2014):

czym jest dobro
czym zło
pomyśleć nie sposób
powiedzieć zdanie
poza pacierzem
niemożliwość
zło dobrem
dobro złem
istny zgrzytu rdzeń⁷⁷⁹

⁷⁷⁸ „Rewolucja, którą ogłaszał [Bereza], była w gruncie rzeczy tylko jedną z nazw dążenia, które przenika całe jego pisarstwo: pragnienia ciągłego ruchu, nieustannej metamorfozy, nieprzerwanej zmiany.”, A. Skrendo, *Wprowadzenie*, [w:] H. Bereza, *Wypiski ostatnie I. 2004-2012*, red. P. Orzeł, Warszawa 2020, s. 11-12.

⁷⁷⁹ H. Bereza, *Sprawa wyboru*, dz. cyt., s. 232.

Spojrzenie na kwestię porażki „rewolucji artystycznej w prozie” przez aksjologiczny pryzmat przynosi złożony i niejednoznaczny obraz zjawiska, ale pozwala, jak sądzę, zrozumieć jego równie skomplikowane podłoże. Fiasko opisywanego tu nurtu wynikało zarówno z przejawów aksjonormatywnej konsekwencji, jak i niekonsekwencji – w zależności od tego, o jakie wycinki systemu aksjologicznego Berezy z jednej strony, a ówczesnego *mainstreamu* literackiego – z drugiej zapytamy.

Jeśli chodzi o kompatybilność wartości urzeczywistnianych w prozie przez reprezentatywnych dla „rewolucji” autorów takich jak Ryszard Schubert czy Dariusz Bitner z systemem wartości krytycznoliterackich postulowanych przez autora *Dopowiedzenia*, możemy mówić o pełnej zgodności. „Rewolucja artystyczna w prozie” wyrosła nie tylko z „nurtu chłopskiego”, ale także sygnalizowała ewolucję i konsekwentne rozwinięcie postulatów, które Bereza zgłaszał właściwie od samego początku swojej zorientowanej przede wszystkim na kwestie językowe działalności krytycznoliterackiej. Jak zauważa Przemysław Kaliszuk: „Jeśli język jest jednocześnie budulcem literackim, medium percepcji, nietransparentnym narzędziem przedstawieniowym, literatura musi wobec takiego stanu rzeczy zdefiniować się na nowo”⁷⁸⁰. Ta spójność rewolucyjnej prozy z założeniami jej propagatora nie musiała jednak bynajmniej oznaczać kompatybilności z dominującym wówczas katalogiem wartości, który został wyrażony w *Świecie nie przedstawionym* i *Zmienionym głosie Settembriniego*, a z którym proza „bereziaków” szła na zderzenie czołowe. Zatem zgodnie z tym, co powiedzieliśmy wyżej, przyczyną porażki nurtu byłaby k o n s e k w e n c j a w realizowaniu programu artystycznego pojmowanego szerzej niż to, co Bereza zawarł w samym *Dopowiedzeniu*, ponieważ ani interesujący nas tu pisarze, ani towarzyszący ich poczynaniom krytyk, nie uległ społeczno-politycznej koniunkturze panującej na ówczesnym rynku literackim.

Z drugiej strony jednak w samej kampanii promocyjnej nurtu można dostrzec wiele przejawów niekonsekwencji w zakresie założeń metakrytycznych, którym hołdował dotąd Bereza, a które porzucił w szczególnej sytuacji, jaką zainicjowały *Dwie groteski – i pół* Jana Błońskiego. Nagonka nieprzychylnych krytyków na prozę w jego mniemaniu jednoznacznie wartościową, połączona z brakiem programodawczej

⁷⁸⁰ P. Kaliszuk, „Reakcja na realność świata”..., s. 37.

inicjatywy rewolucjonistów zmotywowała autora *Takiego układu* do wzięcia sprawy w swoje ręce i skolektywizowania indywidualności twórczych tak, aby można było pisać o nich i bronić ich sprawy *en bloc*. Strategia ta była dotąd obca samemu Berezie, nie przysłużyła się też literaturze, którą uważał za cenną, wobec czego szybko wycofał się on z generalizującej i ujednolicającej zjawisko łatki „rewolucji artystycznej w prozie”, przypieczętując tym samym jej porażkę.

Rozważania dotyczące sporu wokół „rewolucji artystycznej w prozie” uświadamiają także wagę pomijanej niekiedy, a bardzo istotnej komponenty aktu wartościowania, którą jest moment deskrypcji przedmiotu oceny. Jak bowiem zauważyliśmy w porównawczych analizach sprzecznych ze sobą katalogów wartości, niejednokrotnie obie zaangażowane w spór aksjologiczny strony przypisywały danemu zjawisku dodatnią waloryzację, co stwarzało pozór aksjologicznej zgodności pomiędzy nimi. Było tak na przykład w przypadku *prawdy* ustanowionej jako wartość szczytowa zarówno dla „rewolucji artystycznej w prozie”, jak i prozy postulowanej przez Zagajewskiego, Kornhausera i Barańczaka. Niemniej fakt, iż jedna i druga strona absolutyzowała kryterium prawdziwości przy ocenie literatury jest bez znaczenia, kiedy uświadomimy sobie, w jaki sposób w obu systemach prawdziwość i mimetyczność była deskrybowana (zarówno w eksplicytnych deklaracjach, jak i w domyślnych założeniach). W gruncie rzeczy były to zupełnie inne wartości przypadkowo tylko kryjące się za tym samym mianem. Obserwacja ta wspierałaby tezę głoszącą, że wartościowania nie daje się odłączyć od poznawania literatury, ponieważ sądom wartościującym towarzyszyć muszą sądy o wartościach, które są – jak twierdził Władysław Stróżewski – sądami opisowymi⁷⁸¹. Dlatego w komunikacji odwołującej się do wartości⁷⁸² ważniejsze od pytania „**jak** ktoś wartościuje coś?” okazują się nierzadko pytania „co jest przedmiotem wartościowania?” i „co rozumiemy przez tę oto wartość?”.

Naturalną i wartościową kontynuację przedstawionych tu idiograficznych dociekań stanowiłyby z jednej strony próby komparatywnego, kontrastownego opisanie systemów aksjologicznych innych krytyków w odniesieniu do dorobku autora *Związków naturalnych*. Z drugiej strony godnym uwagi celem badawczym byłoby zmierzenie siły – a także sposobów – oddziaływania systemu wartości Berezę na świadomych i nieświadomych kontynuatorów jego dorobku. Uważam, że dalsze badania prowadzone

⁷⁸¹ W. Stróżewski, *Wartościowanie a ocena*, „Znak” 1965, nr 4, s. 461.

⁷⁸² A trudno wyobrazić sobie niesformalizowaną (opartą na języku naturalnym) komunikację oderwaną od jakichkolwiek systemów wartości.

w owych obszarach pozwoliłyby także przetestować zaprezentowany tu aparat metodologiczny w innych kontekstach i wykazać (bądź podważyć) jego przydatność teoretyczną. Rzadko kiedy bowiem wykorzystywane są w literaturoznawstwie zdobyte aksjologii do analizowania krytyki literackiej, która opiera się przecież w znacznym stopniu na wartościowaniu, wobec czego choćby uwzględnienie owej narzędziowni wydawałoby się wyborem niekontrowersyjnym. Płodne poznawczo byłoby zapewne także rozbudowanie przeprowadzonych tu badań o perspektywę socjologicznej recepcji wartości promowanych przez Berezę, która pozwoliłaby zbadać moc sprawczą jego krytyki i systemu wartości nie tylko aspekcie przydatności dla grupy interesów, jaką tworzą promowani przez niego pisarze, ale także w stopniu oddziaływania jego krytyki na publiczność i instytucje życia literackiego.

Poza tym wciąż niedostatecznie rozpoznane i opisane są inne odnogi twórczej działalności Berezy, w szczególności jego poezja oraz diariusz snów i lektur. Teksty z tej kategorii okazały się wartościowe dla niniejszych badań – rzuciły na przykład światło na przemiany formalne jego wypowiedzi krytycznoliterackich – ale powinny stanowić przedmiot osobnych dociekań.

Wnioski

Wiele zostało w niniejszej pracy powiedziane o rozmaitych tekstach składających się na spuściznę Berezy, które z kolei odsyłały do jeszcze obszerniejszego korpusu dzieł przez niego przeczytanych, a nierzadko też – jeśli weźmiemy pod uwagę szczególne właściwości rubryki *Czytane w maszynopisie* – w pewnym sensie współredagowanych. Jednak autorowi *Sztuki czytania* wbrew pozorom wcale nie chodziło przecież o teksty same w sobie. Nie utwory były dla niego punktem dojścia. Płody sztuki słowa stanowiły dla krytyka jedynie medium spotkania z Innym, którego chciał włączyć w obręb solidarnej wspólnoty cierpienia. W jego koncepcji i w ramach jego krytycznoliterackiej aksjologii prawdziwa i uczciwa poznawczo oraz artystycznie proza – bo ów rodzaj literacki intronizował – usuwać miała nieprzewycięzalny dystans pomiędzy ludźmi. Nieprzewycięzalny wszędzie poza uświęconą dziedziną sztuki słowa. Na koniec warto uwzględnić też taką perspektywę, w której to Bereza jest tym Innym. Uznać jego dorobek za prawdziwą – w obrębie wyznawanej przez niego aksjologii – literaturę i zapytać, jaki

podmiot się z niej wyłania? W końcu Władysław Stróżewski pisał nie o aksjologicznej strukturze literatury, tylko c z ł o w i e k a.

Z mojej lektury analizowanego w tej pracy dorobku krytycznoliterackiego wyłania się więc człowiek, którego opisują najlepiej wartości takie jak: wrażliwość na Innego; ciekawość jego punktu widzenia; tolerancja i otwartość na to, co nieznane i obce; żarliwość i zaangażowanie w krzewieniu czyjejś podmiotowej wizji; odpowiedzialność za losy ludzi, których darzy się przyjaźnią czy wręcz miłością; bezinteresowne i maksymalne oddanie sprawie, w którą się wierzy – w tym przypadku literaturze; głód uniwersalnej prawdy o człowieku; gotowość do rewizji własnych założeń i poglądów oraz miłość do słowa, zwłaszcza żywego. Spoglądając na ów katalog wartości, nie dziwi fakt, że Bereza cieszy się wśród wielu autorytetem mistrza.

Niemniej te dodatnie wartości współkonstruuje ich bolesna antyfigura⁷⁸³, na mocy której krytyk zaliczył się wraz z cenionymi pisarzami, jak Edward Stachura, Marek Hłasko, Jan Drzeżdżon czy Andrzej Łuczeńczyk, w poczet wspólnoty cierpienia – ludzi tyleż obdarzonych, co przeklętych pewną nadświadomością, która okazuje się dojmującym brakiem i która sprawia ból.

Bereza – czytelnik przypomina bohatera nieprzetłumaczonej na polski powieści *Mardi* Hermanna Melville’a. Postać owa podczas uciążliwej ciszy morskiej z niedoboru bodźców doznaje kryzysu egzystencjalnego, który najcelniej opisują chyba słowa „wydrażenie” i „odpodmiotowanie”. W obliczu braku praktycznego i faktycznego rozwiązania jego problemu na horyzoncie, oddaje się on fabulacji – całkowicie zanurza w fikcji. Tak ową scenę interpretuje Adam Lipszyc:

Ucieczka ze statku, podróż przez *Mardi* – to sekwencja czystych fantazji, jakie snuje bohater podczas ogłupiającej, wręcz przyprawiającej o szaleństwo flauty. Ucieczka bohatera byłaby więc dosłownie ucieczką fikcyjną, ucieczką w przestrzeń rozbudowanej wyobraźni. Idąc nieco mniej ryzykownym kursem, można by też jednak przyjąć, że to skrajne doświadczenie odpodmiotowienia, po którym nie sposób już odzyskać wiary we własną stabilną egzystencję, otwiera przed bohaterem właściwą drogę ucieczki z mapy: drogę wiodącą poprzez żywioł fikcji, gdzie jego tożsamość będzie ulegać nieustannym przeobrażeniom, rozszczelnieniom i komplikacjom.⁷⁸⁴

⁷⁸³ Jak pisze Jolanta Brach-Czaina w eseju *Otwarcie*: „Ilekcroć obdarzamy uwagę bytowanie w świecie, gdy próbujemy je zrozumieć i usytuować wobec wartości, to przecież samą potrzebą poszukiwań ujawniamy niewiarę, podejrzliwość i własne zagubienie. [...] Uporczywość wątpliwości, ich natrętne odradzanie się każe przypuszczać, że nie chodzi tu o kaprysy intelektu czy wyobraźni, lecz o nękające sygnały, którymi niepokoją nas fakty egzystencjalne. Jakby jakiś czynnik destrukcyjny związany z samym istnieniem utrudniał bytowanie”, J. Brach-Czaina, *Otwarcie*, [w:] tejsze, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2024, s. 57-58.

⁷⁸⁴ A. Lipszyc, *Fikcja podmiotu*, [w:] tegoż, *Melville. Ostatki tożsamości*, Warszawa 2022, s. 80.

Czy nie jest tak, że Bereza w poczuciu zdestabilizowania własnej podmiotowości lub wręcz odpodmiotowienia, rzuca się w objęcia innych podmiotowości, które krystalizują się tylko w fikcji? Czy w zapośredniczonym przez literaturę kontakcie z Innym Bereza nie napęnia własnej pustki po podmiotowości? Czy jego interpretacyjna taktyka destylowania esencji ze światów przedstawionych nie jest odreagowywaniem nieistnienia istoty rzeczy w świecie? Czy poszukiwanie konsekwencji w *continuum* twórczym nie ma być przeciwwagą dla nieciągłości ludzkiej tożsamości? Czy lekturowe uniwersum „sieci trakcyjnych” Berezy nie ma tworzyć kodeksu wiedzy o świecie, w którym dyskursywność została skompromitowana, bowiem żadna metanarracja nie opisuje i nie opasuje swymi liniami trakcyjnymi niefikcyjnej rzeczywistości? Czy wreszcie tak ceniona przez niego wyobraźnia nie była wehikułem ucieczki z malutkiego, zawałonego książkami, czasopismami i maszynopisami mieszkanka przy ulicy Widok? Tak wspomina ostatnią wizytę w „jaskini”⁷⁸⁵ Berezy jeden z jego przyjaciół, Janusz Rudnicki:

Jego mieszkanie na ulicy Widok. Na pewno w życiu czasem wymiotował, ale na pewno nigdy pieniędzmi. Mieszkanie jak mała łódź z paroma kabinami. Zatopiona przez książki. O swojej kuchni napisał kiedyś: „Za dużo okna w miejscu do stania”⁷⁸⁶. Byłem tam parę dni przed, chyba jako jeden z ostatnich, otworzył w marynarce, jak zawsze, ale tak jak zawsze nie było. Nie było gdzie usiąść, stosi książek, a na fotelach złożone numery „Wyborczej”. Opowiadał o tym, jak jeden z pisarzy czeskich zaproponował mu bruderszaft, ale tak, że on tego nie rozumiał, i opisał jak, ale ja tego nie rozumiałem, popsuka mu się sztuczna szczeka. On mnie ledwo rozumiał, bo uszy i mój fatalny głos i ja jego, bo jego zęby. Nie wiadomo było, kto z nas dwóch dziadem, a kto obrazem.⁷⁸⁷

Nie trzeba chyba tłumaczyć, dlaczego owe zakłócenia w komunikacji między podmiotami nie pojawiłyby się podczas spotkania w obrębie preferowanego przez Berezę medium literatury.

W eskapizmie autora *Sztuki czytania* zawiera się cała paradoksalność jego „życioczytania”. Przez całe dekady bowiem uciekał on w literacką fikcję, aby żyć prawdziwiej. Zawód krytyka był zaś usprawiedliwieniem i uprawomocnieniem jego pozornie fugitatywnej egzystencji. Pozornie, ponieważ ucieczka od rzeczywistości, samotne przemierzanie światów możliwych⁷⁸⁸, okazywało się tak naprawdę ucieczką **do**

⁷⁸⁵ W ten sposób nazwał krytyk cykl wierszy opisujących jego mieszkanie w tomiku *Miary*.

⁷⁸⁶ Cytat pochodzi z wiersza Berezy, podaję go w całości: „Kuchnia dwa na metr / jakby za dużo okna / w miejscu do stania”, H. Bereza, *Kuchnia dwa na metr*, [w:] tegoż, *Sprawa wyboru*, dz. cyt., s. 74.

⁷⁸⁷ J. Rudnicki, *Marka HB*, [w:] tegoż, *Życiorys*, Warszawa 2014, s. 200-201.

⁷⁸⁸ Jak pisze Donat Kirsch: „Dzieło literackie było dla Berezy zawsze jednym ze światów możliwych, ku którym podejmował swoje samotne wyprawy”, D. Kirsch, *Kronika pewnej eliminacji*, [w:] tegoż, *Eliminacja episteme...*, dz. cyt., s. 151.

ludzi, z którymi tylko poprzez literaturę tworzył silne więzi i których twórczości bronił z niesłabnącą żarliwością. Zalecał pisarzom kierowanie się twórczą odwagą, ale i sam nie bał się ponosić krytycznoliterackiego ryzyka, zabiegając o publikację książek często nierokujących z punktu widzenia ekonomii rynku wydawniczego i rozmiągających się z gustami szerokiego grona czytelników. Z perspektywy historycznoliterackiej stosowanie takiej niewyrachowanej strategii czasem się opłacało (jak w przypadku literatury nurtu chłopskiego), a czasem – nie (jak w przypadku „rewolucji artystycznej w prozie”). Niemniej Bereza nie żałował zainwestowanego czasu ani uwagi w inicjatywy artystyczne skazane z góry na porażkę, ponieważ krytyka literacka nie była dla niego grą na giełdzie tylko sztuką, zaś pisarz nie był produktem inwestycyjnym ani petentem, tylko potencjalnym przyjacielem⁷⁸⁹. Wydaje się też, że nie tyle czytelnika albo wydawcy interesy reprezentował, penetrując rynek i profilując masowego odbiorcę, za którym idą pokaźne nakłady i lukratywne kontrakty, tylko – w pierwszym rzędzie – autora. To jego twórczość starał się najpierw rozpoznać, a później, z całym charakterystycznym dla niego entuzjazmem, przybliżyć otwartej na *novum* artystyczne i poznawcze publiczności.

Rekonstruowany w niniejszej rozprawie system wartości krytycznoliterackich Berezy był wyrazisty i określony, ale w nie mniejszym stopniu zdradzał cechy takie jak inkluzywność i aposterioryczność. W dodatku podlegał ciągłej ewolucji i nigdy nie został domknięty, jakby zawsze pozostawał gotowy do afirmatywnego przyjęcia dzieła, które teoretycznie nie mogło się w nim zmieścić, ponieważ przekraczało dotychczasowe wyobrażenie o tekście literackim, podawało w wątpliwość przyjęte kryteria jego oceny. Takie konfrontacje jednak rzadko kiedy doprowadzały do odrzucenia dzieła niczym ciała obcego potencjalnie zagrażającego integralności systemu „immunologicznego”. O wiele częściej spotkanie z nowym wzbogacało ów selektywny system i doskonaliło władzę sądzenia Berezy, przygotowując go do interakcji z kolejnymi niepowtarzalnymi podmiotami twórczymi. Te pozornie sprzeczne cechy rekonstruowanej aksjologii krytyka mają swoje zakorzenienie w życiowej aksjologii człowieka, który wierny był co prawda swoim *Pryncypiom*, lecz w katalogu owych pryncypiów umieścił przezornie także aksjomat niewierności wszelkim z góry przyjętym zasadom. Otwartość na *novum* brała się z niezaspokajalnego pragnienia podmiotowej prawdy manifestującego się

⁷⁸⁹ Tak zwierzał się w liście z 1992 roku jednemu z przyjaciół – pisarzy, Dariuszowi Bitnerowi, aktywnemu uczestnikowi „rewolucji artystycznej w prozie”: „Otrzymałem pierwszego dnia po Nowym Roku pismo ZUS z zawiadomieniem, że obniża mi się emeryturę o połowę. Moja obecna emerytura nie wystarcza na obiady w barze V kategorii. To mnie spotyka po czterdziestu dwóch latach obłąkańczej – w sensie intensywności – pracy literackiej.”, H. Bereza, *Rekompensacje*, [w:] tegoż, *Epistoły...*, dz. cyt., s. 121.

gotowością do wysłuchania każdego, „kto odnajdzie swoją twarz prawdy...” [P, s. 23]. Podkreślam słowo „wysłuchania”, bowiem jeśli zgodzimy się z tym, co pisze na ten temat Byung-Chul Han, to właśnie owa dyspozycja do uważnego wsłuchiwania się stanowiła warunek konieczny dla *koinonii* równoważnych podmiotów, której medium była prawdziwa literatura:

Słuchanie jest w pierwszym odruchu skierowane nie na treść wiadomości, lecz na osobę Innego, na Kto. Swoim głębokim, przychylnym spojrzeniem [słuchający – dop. TP] zauważa Innego wyraźnie w jego inności. Słuchanie nie jest biernym stanem, lecz aktywnym działaniem. Inspiruje osobę naprzeciw do opowiadania i otwiera przestrzeń rezonansu, w której opowiadający czuje się zauważony, wysłuchany, kochany.⁷⁹⁰

⁷⁹⁰ B.Ch. Han, *Kryzys narracji*, [w:] tegoż, *Kryzys narracji i inne eseje*, dz. cyt., s. 190, wyróżnienie autora.

Bibliografia

Literatura podmiotu i inne publikacje Henryka Berezy wykorzystane w rozprawie

Bereza Henryk, ...wypiski... *Wypiski z lat 1991-2004*, w wyborze P. Nowakowskiego i A. Skrendy, posł. A. Skrendo, Szczecin 2006.

Bereza Henryk, *Alfabetyczność. Teksty o literaturze i życiu*, red. P. Orzeł, Warszawa 2018.

Bereza Henryk, *Bieg rzeczy*, Warszawa 1982.

Bereza Henryk, *Dopowiedzenie*, „Twórczość” 1979, nr 5.

Bereza Henryk, *Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Warszawa 1967.

Bereza Henryk, *Dyskursywność*, „Twórczość” 2001, nr 12.

Bereza Henryk, *Epistoły*, Szczecin 1998.

Bereza Henryk, *Istnienie*, „Twórczość” 1992, nr 11.

Bereza Henryk, *Jerzego Andrzejewskiego dramat postaw moralnych*, „Twórczość” 1956, nr 3.

Bereza Henryk, *Jołopizm*, „Twórczość” 1990, nr 11.

Bereza Henryk, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, rozm. przepr. P. Czarniawski, A. Wiedemann, Kraków 2010.

Bereza Henryk, *Miary. 99 trójwierszy*, Warszawa 2003.

Bereza Henryk, *Nurt chłopski w prozie*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 12.

- Bereza Henryk, *Obroty. Szkice literackie*, Warszawa 1996.
- Bereza Henryk, *Oksymoroniczność* 2, „Twórczość” 1993, nr 3.
- Bereza Henryk, *Oksymoroniczność*, „Twórczość” 1993, nr 2.
- Bereza Henryk, *Oniriada. Zapisy z lat 1976-1996*, Warszawa 1997.
- Bereza Henryk, *Powieść. Opowiadanie. Reportaż*, „Rocznik Literacki” 1962.
- Bereza Henryk, *Prawda języka*, „Twórczość”, nr 10.
- Bereza Henryk, *Proza z importu*, Warszawa 1979.
- Bereza Henryk, *Prozaiczne początki*, Warszawa 1971.
- Bereza Henryk, *Principia. O łasce literatury*, Kraków 1993.
- Bereza Henryk, *Rapsod Andrzejewskiego*, „Twórczość” 1961, nr 1.
- Bereza Henryk, *Sposób myślenia. 1, O prozie polskiej*, Warszawa 1989.
- Bereza Henryk, *Sprawa wyboru. Wiersze zebrane*, Warszawa 2022.
- Bereza Henryk, *Strzec swojego pióropusza*, „Nowa Kultura” 1959, nr 27.
- Bereza Henryk, *Sztuka czytania*, Warszawa 1966.
- Bereza Henryk, *Taki układ*, Warszawa 1981.
- Bereza Henryk, *Uwagi o prozie*, „Nowa Kultura” 1958, nr 1, 2 i 4.
- Bereza Henryk, *Uwięziony w polskości*, „Nowe Książki” 1958, nr 5.
- Bereza Henryk, *Wypiski ostatnie. 2004-2012*, t. 1 i 2, red. P. Orzeł, Warszawa 2020.
- Bereza Henryk, *Względy. 66 dwuwierszy plus jeden*, oprac. graf. P. Nowakowski, Szczecin 2010.
- Bereza Henryk, *Zgłoski. 44 trójwiersze (z przekroczeniami)*, oprac. graf. A. Turczyński, Szczecin 2011.
- Bereza Henryk, *Zgrzyty*, posł. B. Zadura, oprac. graf. A. Fogtt, Szczecin 2014.
- Bereza Henryk, *Związki naturalne. Szkice literackie*, wyd. 2, zm. i rozsz., Warszawa 1978.
- Szeryf polskiej krytyki literackiej. Z Henrykiem Berezą rozmawiają Kinga Dunin i Stanisław Bereś*, „Opcje” 2004, nr 1-2.

Literatura przedmiotu dotycząca Henryka Berezy

„Elewator” 2013, nr 5(3) [numer poświęcony Henrykowi Berezie].

Bieńkowski Zbigniew, *Krytyka czystego serca*, „Twórczość” 1972, nr 1.

Bolecki Włodzimierz, *Dziedzictwo „płodnej mierzwy”. O Henryku Berezie i „bereziakach” z profesorem Włodzimierzem Boleckim, badaczem literatury i krytykiem rozmawia Andrzej Śnioszek*, „Odra” 2020, nr 10.

Borowiec Jarosław, *Życioczytanie*, „Twórczość” 2010, nr 10.

Bugajski Leszek, *Różnorodność*, „Twórczość” 1997, nr 6.

Cieślak Jacek, *Tajemnice orzechowej szafki*, „Rzeczpospolita” 2020, nr 291, dodatek „Plus Minus”, nr 49.

Drzewucki Janusz, *Między życioczytaniem a życiopisaniem. (Henryk Bereza 1926-2012)*, „Wyspa. Kwartalnik Literacki”, 2012, nr 3.

Drzewucki Janusz, *Widmo rewolucjonizmu a zdrada krytyki*, [w:] *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 2006.

Komorowski Adam, *Koniuszy koni trojańskich*, „Twórczość” 2018, nr 11.

Kowalski Piotr, *Henryk Bereza: program rewolucji artystycznej*, „Regiony” 1983, nr 2.

Libich Maciej, *Literatura o tysiącu twarzy. Roczniki siedemdziesiąte w „Wypiskach ostatnich” Henryka Berezy*, „Przegląd Humanistyczny” 2024, nr 1.

Maliszewski Karol, *„Każdy, kto odnajdzie swoją twarz prawdy...”*, [posłowie do:] H. Bereza, *Sprawa wyboru. Wiersze zebrane*, Warszawa 2022.

Maliszewski Karol, *Od krytyka przegranego do patrona młodych. Henryk Bereza jako krytyk po 1989 roku*, „Twórczość” 2017, nr 10.

Markiewicz Henryk, *Z kazalnicy do wychodka*, „Polityka” 1994, nr 29.

Mętrak Krzysztof, *Sztuka bezinteresownej lektury*, „Twórczość” 1967, nr 4.

Myśliwski Wiesław, *Każdy pisarz chciał się przyśnić Henrykowi*, „Rzeczpospolita” 2020, nr 291, dodatek „Plus Minus” nr 49.

Nowicki Krzysztof, *O Henryku Berezie. Z okazji siedemdziesięciolecia urodzin*, „Regiony” 1996, nr 4.

Partyka Adam, *Powroty Henryka Berezy*, „Forum Poetyki” 2024, nr 37.

- Pawłowski Tomasz, *Axiological Centre and Aesthetic Periphery in Henryk Berezka's Literary Criticism*, „Prace Literaturoznawcze” 2024, nr 12.
- Pilot Marian, *HB, naprędcie*, „Konteksty” 2015, nr 3.
- Pluta Jerzy, *Henryk Berezka: artysta czytacz/pisarz/mistrz/onirysta*, „Konteksty” 2015.
- Rabizo-Birek Magdalena, *Portret krytyka*, [przedmowa do:] H. Berezka, *Alfabetyczność. Teksty o literaturze i życiu*, Warszawa 2018.
- Rabizo-Birek Magdalena, *Romans z autorem*, „Regiony” 1997, nr 3.
- Rutkowski Krzysztof, *Bereziada*, „Twórczość” 1996, nr 10.
- Ryś Paweł Wiktor, *Krytyk zbuntowany, krytyk aktualny*, [posłowie w:] H. Berezka, *Alfabetyczność*, Warszawa 2018.
- Sadkowski Wacław, *Patron i mecenas*, „Nowe Książki” 1972, nr 5.
- Skrendo Andrzej, „*Nocny złodziej jabłek*” – Henryk Berezka i nurt chłopski w prozie polskiej, „Teksty Drugie” 2017, nr 6.
- Skrendo Andrzej, *Genologia Henryka Berezki (kilka wstępnych ustaleń)*, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007.
- Skrendo Andrzej, *Krytyka literacka wobec niewyraźnego. Przykład Henryka Berezki*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Skrendo Andrzej, *Wprowadzenie* [do:] H. Berezka, *Wypiski ostatnie 1. 2004-2012*, red. P. Orzeł, Warszawa 2020.
- Sośnicki Dariusz, *Niezmiennność*, „Twórczość” 2006, nr 10.
- Stefańczyk Tadeusz, *Drżenie*, „Twórczość” 2006, nr 10.
- Sulima Roch, *Krytyka heroiczna*, „Regiony” 1979, nr 1.
- Śnioszek Andrzej, *Henryk Berezka w świetle uprzedzeń Jana Błońskiego. Kulisy pewnego sporu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio FF” 2018, nr 36.
- Wiatr Aneta, *Wierność*, „Twórczość” 2006, nr 10.
- Wróbel Szymon, *Hindenburg. Lekkość i wolność w twórczości Henryka Berezki*, „Twórczość” 2007, nr 12.
- Zadura Bohdan, „*Miary*” [posłowie w:] H. Berezka, *Miary*, Warszawa/Izabelin 2003.
- Zadura Bohdan, *Snomowa*, [przedmowa do:] H. Berezka, *Oniriada. Zapisy z lat 1976-1996*, Warszawa 1997.

Ziątek Zygmunt, *Misja odnowienia polskiej prozy (O krytyce Henryka Berezy)*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, Warszawa 2003.

Literatura przedmiotu z zakresu aksjologii

Balcerzan Edward, *Przymusy aksjologiczne*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.

Dąbska Izidora, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975.

Fokkema Douwe Wessel, *Zagadnienie uogólnienia i sposób wartościowania literatury*, przeł. B. Mądra, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 4.

Galewicz Włodzimierz, *W kręgu aksjologicznych zagadnień estetyki*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Głowiński Michał, *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.

Głowiński Michał, *Wartościowanie w młodopolskiej krytyce literackiej*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Gołaszewska Maria, *Metafizyka wartości*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.

Handke Ryszard, *Komunikacja aksjologiczna – nośniki wartości w dziele literackim*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Ingarden Roman, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.

Jarzębski Jerzy, *Przypadek i wartości. O aksjologii Stanisława Lema*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.

Kamiński Stanisław, *Jak uporządkować rozmaite koncepcje wartości?*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.

Kayser Wolfgang, *Ocena dzieła literackiego, a jego interpretacja*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.

Kreczmar Jerzy, *O postawie oceniającej w badaniach literackich*, „Zagadnienia Literackie” 1946, z. 2.

- Kurczab Henryk, *Z problemów wartości i wartościowania (wybrane zagadnienia)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Dydaktyka” 2012, z. 7.
- Mecklenburg Norbert, *Wartościowanie i krytyka jako praktyczne zadania nauki o literaturze*, przeł. J. Kubiak, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 4.
- Najder Zdzisław, *Wartości i oceny*, Warszawa 2015.
- Perry Ralph Barton, *General Theory of Value*, Cambridge 1926.
- Płoszczyniec Antoni, *Obiektywne, czyli jakie? Uwagi dotyczące wieloznaczności pojęcia obiektywności wartości*, „Kultura i Wartości” 2021, nr 31.
- Puzynina Jadwiga, *Jak pracować nad językiem wartości?*, [w:] *Język a kultura. Księga referatów z konferencji naukowej Kazimierz 1986*, red. J. Bartmiński, J. Puzynina, Wrocław 1989.
- Puzynina Jadwiga, *Problematyka aksjologiczna w językoznawstwie*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.
- Puzynina Jadwiga, *Wartości i wartościowanie w perspektywie językoznawstwa*, Kraków 2013.
- Puzynina Jadwiga, *Wartość, etyka, sacrum w języku*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005.
- Rescher Nicolas, *Introduction to Value Theory*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New York 1969.
- Sawicki Stefan, *Ku świadomej ocenie w badaniach literackich*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.
- Sawicki Stefan, *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.
- Smith Barbara Herstein, *Uwarunkowania wartości*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 4.
- Sommer Andreas Urs, *Wartości. Dlaczego ich potrzebujemy, chociaż ich nie ma*, przeł. i przedm. opatrzył T. Zatorski, Warszawa 2021.
- Stróżewski Władysław, [wstęp do cyklu artykułów pt.] *Filozofia wartości*, „Znak” 1965, nr 4.
- Stróżewski Władysław, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981.
- Stróżewski Władysław, *Logos, wartość, miłość*, Kraków 2013.
- Stróżewski Władysław, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002.

Stróżewski Władysław, *Wartościowanie a ocena*, „Znak” 1965, nr 4.

Tyszczyk Andrzej, *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Wartościowanie, [hasło w:] *Słownik terminologii językoznawczej* red. Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, Warszawa 1968.

Wolicka Elżbieta, *Komunikacja literacka jako źródło samowiedzy*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Pozostałe publikacje przywoływane w rozprawie

...tu felix Austria... Antologia noweli austriackiej XX wieku, wybór i wstęp S. Lichański, Warszawa 1973.

Albérès René-Marill, *Bilans literatury XX wieku*, przeł. M. Tazbir, Warszawa 1958.

Andrzejewski Jerzy, *Bramy raju*, Warszawa 1960.

Andrzejewski Jerzy, *Drogi nieuniknione*, Warszawa 1936.

Andrzejewski Jerzy, *Jeśli jednak umrze...*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 12.

Andrzejewski Jerzy, *Ład serca*, Warszawa 1957.

Andrzejewski Jerzy, *Młoda literatura oskarżona*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 12.

Andrzejewski Jerzy, *Niby gaj. Opowiadania 1933-1958*, Warszawa 1959.

Andrzejewski Jerzy, *Noc. Opowiadania*, Warszawa 1945.

Andrzejewski Jerzy, *O człowieku radzieckim*, Warszawa 1951.

Andrzejewski Jerzy, *O realizmie i fantastyce*, „Odrodzenie” 1945, nr 21.

Andrzejewski Jerzy, *Popiół i diament*, Warszawa 1956.

Andrzejewski Jerzy, *Propozycje teraźniejszości*, „Odrodzenie” 1945, nr 45.

Andrzejewski Jerzy, *Samotne pokolenie*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 7.

Andrzejewski Jerzy, *Wojna skuteczna czyli Opis bitew i potyczek z Zadufkami*, Warszawa 1953.

Andrzejewski Jerzy, *Złoty lis*, Warszawa 1956.

Augustyn Adam, *Mój przyjaciel Staszek*, Warszawa 1967.

- Augustyn Adam, *Orzeł i orzelek*, Kraków 1964.
- Augustyn Adam, *Poganin*, Warszawa 1967.
- Augustyn Adam, *Wdzięczność. Miłosierdzie*, Kraków 1970.
- Bachmann Ingeborg, *Malina*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1975.
- Bachmann Ingeborg, *Symulantka*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1979.
- Bankiewicz Paweł, *Johna Searle'a opis intencjonalności pragnień*, „Studia Philosophiae Christianae” 2009, nr 45.
- Barańczak Stanisław, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009.
- Barthes Roland, *Czym jest krytyka*, przeł. J. Lalewicz [w:] *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, przeł. W. Błońska i in., Warszawa 1970.
- Bauer Zbigniew, *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)*, „Literatura” 1987, nr 6.
- Bayard Pierre, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2015.
- Bense Max, *Ästhetik und Zivilisation. Theorie der ästhetischen Kommunikation*, Krefeld 1958.
- Bernhard Thomas, *Wymazywanie. Rozpad*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004.
- Białoszewski Miron, *Donosy rzeczywistości*, Warszawa 1987.
- Bieńkowski Zbigniew, *Piekła i Orfeusza. Szkice o literaturze zachodniej*, Warszawa 1960.
- Bitner Dariusz, *Chcę, żądam, rozkazuję*, Szczecin 1995.
- Bitner Dariusz, *Rak*, Szczecin 1998.
- Błoński Jan, *Dwie groteski – i pół*, „Literatura” 1987, nr 5.
- Błoński Jan, *Zmiana warty*, Warszawa 1961.
- Bobrowski Johannes, *Litewskie klawikordy*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1969.
- Bolecki Włodzimierz, *Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta*, „Twórczość” 1982, nr 6.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2024.
- Breza Tadeusz, *Mury Jerycha*, Warszawa 1946.
- Brożek Bartosz, *Granice interpretacji*, Kraków 2018.

- Brożek Bartosz, *Najciekawszy z możliwych światów. Trzy eseje o ciekawości i nudzie*, [w:] B. Brożek, M. Heller, J. Stelmach, *Ciekawość*, Kraków 2023.
- Brożek Bartosz, *Umysł prawniczy*, Kraków 2018.
- Bryant Levi R., *Democracy of Objects*, Ann Arbor 2011.
- Bryll Ernest, *Ciotka*, Warszawa 1964.
- Bryll Ernest, *Gorzko, gorzko...*, Warszawa 1965.
- Bryll Ernest, *Ojciec*, Warszawa 1964.
- Bryll Ernest, *Studium*, Warszawa 1963.
- Buczkowski Leopold, *Czarny potok*, przedm. S. Lichański, Warszawa 1959.
- Bugajski Leszek, *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Warszawa 1981.
- Bylica Grzegorz, *Błogosławione skutki niemocy*, „FA-art” 1995, nr 3.
- Camus Albert, *Upadek*, przeł. J. Guze, Warszawa 2014.
- Chrzanowski Maciej, *Poza doświadczeniami*, „Literatura” 1987, nr 6.
- Czapliński Przemysław, *Manifest literacki jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, „Teksty Drugie” 1992, nr 1-2.
- Czapliński Przemysław, *Rozbieżne emancypacje. Przewodnik po prozie 1976-2020*, Kraków 2024.
- Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.
- Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony „TP” – Jerzy Pilch, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13.
- Czarnocka Małgorzata, *Doświadczenie*, [hasło w:] *Słownik pojęć filozoficznych*, pod red. W. Krajewskiego przy współpracy R. Banajskiego, Warszawa 1996.
- Czernik Stanisław, *Ręka*, Warszawa 1974.
- Czeszko Bohdan, *Pomyślunkiem parafianina się posługując*, „Nowe Książki” 1975, nr 17.
- Descartes René, *Medytacje o pierwszej filozofii. Zarzuty uczonych mężów i odpowiedzi autora. Rozmowa z Burmanem*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, S. Swieżawski, I. Dąmbaska, Kęty 2001.

- Doderer Heimito von, *Schody Strudlhofu albo Melzer i głębia lat*, przeł. S. Błaut, posł. H. Bereza, Poznań 1979.
- Drewnowski Tadeusz, *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, wyd. II popr. i uzupeł., Kraków 2004.
- Drzeżdżon Jan, *Czerwony Dwór*, Gdańsk 1992.
- Drzeżdżon Jan, *Leśna Dąbrowa*, Łódź 1977.
- Drzeżdżon Jan, *Pergamonia*, red. M. Jentys-Borełowska, A. Nowakowska, P. Nowakowski, Szczecin 2016.
- Dziewulska Małgorzata, *Paradoks buntu*, „Dialog” 1975, nr 4.
- Dziwny [hasło w:] *Wielki słownik Języka Polskiego PWN. A-g*, red. S. Dubisz, wyd. 1, Warszawa 2018.
- Faulkner William, *Absalomie, Absalomie...*, przeł. Z. Kierszys, Warszawa 1974.
- Faulkner William, *Wściekłość i wrzask*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 2020.
- Ferrer Daniel, *Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genezy*, „Forum Poetyki” 2020, nr 21.
- Flaszen Ludwik, *Cyrograf*, Kraków 1996.
- Franczak Jerzy, *Suma przekroczeń. Proza Dariusza Bitnera*, [w:] *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Gajda Stanisław, *Styl naukowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001.
- Galant Jan, *Młoda proza polska lat siedemdziesiątych wobec narracji klasycznej. Łoziński – Schubert – Anderman*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 2.
- Galant Jan, *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998.
- Głowiński Michał, *Krytyka, towarzysza literatury*, „Znak” 1998, nr 7.
- Głowiński Michał, *Mimetyzm formalny*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 5, Wrocław 2010.
- Głowiński Michał, *Recenzja* [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław—Warszawa—Kraków 1988.

- Głowiński Michał, *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.
- Głowiński Michał, *Socparnasizm*, „Polityka” 1981, nr 6.
- Głowiński Michał, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Gołaszewska Maria, *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963.
- Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantyk. Ślub*, oprac. graf. J. Młodożeniec, Warszawa 1957.
- Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantyk. Ślub*, wstęp J. Wittlin, Paryż 1953.
- Górny Andrzej, *W podróży*, Poznań 1985.
- Gütersloh Albert Paris, *Słońce i księżyc. Powieść historyczna z teraźniejszości*, przeł. E. Werfel, posł. H. Bereza, wyd. 2, przejrzone, Warszawa 1998.
- Han Byung-Chul, *Kryzys narracji i inne eseje*, przeł. R. Pokrywka, Warszawa 2024.
- Handke Peter, *Próby. Historia majowa*, przeł. E. Borg, R. Wojnakowski, Kraków 2023.
- Handke Ryszard, *Programowanie piękna (o statystycznej teorii tekstu)*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 2.
- Harman Graham, *O przyczynowości zastępczej*, przeł. M. Rychter, „Kronos” 2012, nr 1.
- Harman Graham, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, London 2017.
- Harman Graham, *Speculative Realism: An Introduction*, Cambridge 2018.
- Hempel Carl Gustav, *Explanation in Science and History*, [w:] *The Philosophy of Science*, ed. P.H. Nidditch, London 1971.
- Herbert Zbigniew, *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebr., oprac. do druku H. Citko, Warszawa 2008.
- Higgins Dick, *A Dialectic of Centuries. Notes Towards a Theory of the New Arts*, New York 1978.
- Hiltsheimer Wolfgang, *Tynset*, przeł. A. Roslan i S. Lichański, Warszawa 1973.
- Hilsbecher Walter, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Błaut, wybór i wstęp S. Lichański, Warszawa 1972.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.
- Hutcheon Linda, *Metafictional implications for Novelistic Reference*, [w:] *On Referring in Literature*, red. A. Whiteside, M. Issacharoff, Indiana 1987.

- Ingarden Roman, *Spór o istnienie świata*, t. 1, *Ontologia egzystencjalna*, wyd. 3, przyg. i przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1987.
- Jakobson Roman, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, przeł. L. Zawadowski, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989.
- Jarzębski Jerzy, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jarzębski Jerzy, *Poza realizmem. Proza polska w poszukiwaniu prawdy*, „Ruch Literacki” 1994, nr 3-4.
- Jastrzębski Jan, *Drżąc*, Warszawa 1987.
- Kaden-Bandrowski Juliusz, *General Barcz*, Lwów 1930.
- Kaliszuk Przemysław, „*Reakcja na realność świata*”. „*Elaborat*” Donata Kirscha jako przyczynek do dyskusji o nowej prozie lat siedemdziesiątych XX wieku, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio FF*” 2013, nr 31.
- Kaliszuk Przemysław, *Wyczerpywanie i odnowa. „Nowa” polska proza lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wobec późnej nowoczesności*, Lublin 2019.
- Karpowicz Agnieszka, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura. (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Warszawa 2012.
- Kawalec Julian, *Blizny*, Kraków 1962.
- Kawalec Julian, *Czarne światło*, Warszawa 1965.
- Kawalec Julian, *Pochwała rąk. Reportaże i szkice*, Warszawa 1969.
- Kawalec Julian, *Przepłyniesz rzekę*, Warszawa 1973.
- Kawalec Julian, *Szukam domu*, il. K. Radziwiłł-Milewska, Warszawa 1968.
- Kawalec Julian, *Ścieżki wśród ulic*, il. J. Wilkoń, Warszawa 1957.
- Kawalec Julian, *Tańczący jastrząb*, Warszawa 1964.
- Kawalec Julian, *W słońcu*, Warszawa 1969.
- Kawalec Julian, *Wezwanie. Powieść*, Warszawa 1968.
- Kawalec Julian, *Ziemi przypisany. Powieść*, Warszawa 1962.
- Kawalec Julian, *Zwalony więz*, Kraków 1962.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *Ironia jako trop*, przeł. M. Damińska-Joczowa, „*Pamiętnik Literacki*” 1986, z. 1.
- Kirsch Donat, *Eliminacja episteme. Pisma krytyczne*, oprac. A. Śnioszek, Katowice 2019.

- Kisiel Anna, *Struktura tematyczno-rematyczna*, [hasło w:] *Przewodnik językowo-encyklopedyczny po gramatyce semantycznej języka polskiego w ujęciu historycznym*, t. 1, *Artykuły problemowe*, red. M. Grochowski, Kraków 2024.
- Komendant Tadeusz, *Trywialne pytanie o prozę*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1.
- Kornhauser Julian, Zagajewski Adam, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Akapit*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.
- Kowalska Anna, *Ptasznik. Opowiadania*, Warszawa 1964.
- Kowalska Magdalena, *Dlaczego w Brazylii jest lepiej niż w Polsce, ale prawdziwie wolny kraj to Ameryka? Dziewiętnastowieczna korespondencja emigrantów*, „Sztuka Edycji” 2015, nr 2.
- Kozicka Dorota, *Krytyk w PRL-u*, „Wielogłos” 2008, nr 1.
- Kozicka Dorota, *Powieściowe obrachunki. Spory wokół rewolucji artystycznej w prozie lat 70. I 80. XX wieku*, Poznań 2024.
- Krakowski Jacek, *Autopsja czyli Dziennik kryzysu*, Łódź 1984.
- Krasnodębski Jan Paweł, *Dużo słońca w szybach*, Katowice 1973.
- Kurkiewicz Juliusz, *Kwalifikatory w „Wielkim słowniku języka polskiego”*, [w:] *Nowe studia leksykograficzne*, red. P. Żmigrodzki, R. Przybylska, Kraków 2007.
- Kuśniewicz Andrzej, *W drodze do Koryntu*, Warszawa 1964.
- Legeżyńska Anna, *Jaka zmiana warty? Problem pokolenia w dzisiejszej literaturze*, „Teksty Drugie” 1997, nr 5.
- Lem Stanisław, *Biblioteka XXI wieku*, Kraków 1986.
- Lem Stanisław, *Filozofia przypadku*, Kraków 1975.
- Lenz Siegfried, *Lekcja niemieckiego*, przeł. A. Ściegienny, Warszawa 1971.
- Levinas Emmanuel, *Istniejący i Istnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.
- Levinas Emmanuel, *Imiona własne*, przeł. J. Margański, Warszawa 2000.
- Lipszyc Adam, *Melville. Ostatki tożsamości*, Warszawa 2022.
- Listy emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych 1890-1891*, oprac. i wstęp W. Kula, N. Assorodobraj-Kula, M. Kula, listy obcojęz. przeł. Ch. Fajnzylber i in., Warszawa 1973.

- Lodge David, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London – New York 2015.
- Lowry Malcolm, *Pod wulkanem*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1993.
- Lyotard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migiasński, Warszawa 1997.
- Lyotard Jean-François, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?*, przeł. M. Gołębowska, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.
- Łapiński Zdzisław, *Postmodernizm – co to i po co*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1.
- Łoziński Józef, *Chłopacka wysokość*, Warszawa 1972.
- Łuczeńczyk Andrzej, *Dzieła zebrane*, red. P. Orzeł, wstęp P. Kaliszek, Warszawa 2018.
- Mach Wilhelm, *Jaworowy dom*, Warszawa 1954.
- Mach Wilhelm, *Rdza*, Warszawa 1950.
- Maciąg Włodzimierz, *Opinie i wróżby. Proza i krytyka polska dnia bieżącego*, Kraków 1963.
- Majewski Paweł, *Mantykora. Wczesna historia encyklopedii*, Warszawa 2022.
- Malewski Jerzy [Bolecki Włodzimierz], *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982-1987*, London 1989.
- Márquez Gabriel García, *Nie ma kto pisać do pułkownika*, przeł. B. Babad-Gellusseau, Kraków 1973.
- Márquez Gabriel García, *Niewiarygodna i smutna historia niewinnej Erendiry i jej niegodziwej babki*, przeł. C. Marrodán, Warszawa 1974.
- Márquez Gabriel García, *Sto lat samotności*, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 2023.
- Márquez Gabriel García, *Szarańcza*, przeł. C.M. Casas, Warszawa 1977.
- Márquez Gabriel García, *Zła godzina*, przeł. J. Zych, Warszawa 2003.
- Martyna Witold, *Empiryzm*, [hasło w:] *Słownik pojęć filozoficznych*, pod red. W. Krajewskiego przy współpracy R. Banajskiego, Warszawa 1996.
- Marzec Andrzej, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.
- Matoga Paweł, *Od czego zależy charakter recenzji? Analiza funkcjonowania gatunku w czasopiśmie XIX i XX wieku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 17.

- McHale Brian, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012.
- Momot Adolf, *Miodowy miesiąc*, Poznań 1968.
- Momot Adolf, *Twarze*, Poznań 1964.
- Momot Adolf, *Tyle słońca*, Warszawa 1966.
- Morton Timothy, *Being Ecological*, Cambridge, Massachusetts 2018.
- Morton Timothy, *Realist Magic. Objects, Ontology, Causality*, Ann Arbor 2013.
- Murawska Monika, *Sztuka i jej cień. Sztuka w ujęciu Emmanuela Levinasa w kontekście zwrotu estetycznego w fenomenologii francuskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2022, t. 47.
- Myśliwski Wiesław, *Złodziej. Klucznik. Drzewo. Requiem dla gospodyni*, Kraków 2023.
- Niemczuk Jerzy, *Ryszard Schubert, czyli słuch absolutny*, „Kultura” 1979, nr 38.
- Nieznany cel. Antologia opowiadań RFN*, wybór i wstęp H. Orłowski, Warszawa 1974.
- Nossack Hans Erich, *Sprawa d’Artheza*, przeł. T. Jętkiewicz, Warszawa 1972.
- Nowak Tadeusz, *A jak królem, a jak katem będziesz*, Warszawa 1968.
- Nowak Tadeusz, *Diabły*, Warszawa 1974.
- Nowak Tadeusz, *Obcoplemienna ballada*, Warszawa 1963.
- Nowak Tadeusz, *Przebudzenia*, Kraków 1962.
- Nowak Tadeusz, *Takie większe wesele*, Kraków 1966.
- Nowak Tadeusz, *W puchu alleluja*, Warszawa 1965.
- Nowakowski Marek, *Ten stary złodziej*, Warszawa 1958.
- Nowakowski Marek, *Zapis*, Warszawa 1965.
- Ōe Kenzaburō, *Sprawa osobista*, przeł. Z. Uhrynowska, Warszawa 1974.
- Orłoś Kazimierz, *Między brzegami*, Warszawa 1961.
- Ożóg Jan Bolesław, *Chustka. Opowiadania*, Warszawa 1959.
- Ożóg Jan Bolesław, *Kula*, oprac. graf. H. Chrostowska-Piotrowicz, Warszawa 1958.
- Paduczewa Jelena, *O strukturze akapitu*, przeł. T. Dobrzyńska, [w:] *O spójności tekstu*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1971.

- Pałuszyńska Edyta, *Charakterystyka stylu naukowego i terminów na tle wariantywności języka w kraju i za granicą*, „Acta Universitatis Lodzensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” 2017, nr 24.
- Panas Władysław, *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska i J. Sławiński, Wrocław 1983.
- Pavel Thomas, *Ontological Issues in Poetics. Speech Acts and Fictional Worlds*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1981, nr 2.
- Piaskowski Łukasz, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 63, z. 4.
- Piber Piotr, *Xiądz Jerzy*, Gdynia 2011.
- Piechocki Stanisław, *Horror pruski. Fragment nowej powieści*, „Gazeta Olsztyńska” 1986, nr 196.
- Piechocki Stanisław, *Przedostatni przystanek*, Olsztyn 1980.
- Pietrzak Magdalena, *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 2014, t. 60.
- Pilot Marian, *Dzikie mięso*, Kraków 2021.
- Pilot Marian, *Majdan*, Warszawa 1969.
- Pilot Marian, *Opowieści świętojańskie*, Warszawa 1966.
- Pilot Marian, *Panny szczerbate*, Warszawa 1962.
- Pilot Marian, *Sień*, Warszawa 1965.
- Piontek Heinz, *Dichterleben*, Hamburg 1976.
- Piotrowski Mieczysław, *Cztery sekundy*, Warszawa 1981.
- Piotrowski Mieczysław, *Złoty robak*, Warszawa 1968.
- Pisarski Mariusz, *Hipertekst a intertekstualność. Powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” 2011, nr 8.
- Poulet Georges, *Krytyka identyfikująca się*, przeł. J. Zbierska-Mościcka, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak i in., przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998.
- Pysiak Krzysztof, *Groteski pół a rewolucji ćwierć*, „Literatura” 1987, nr 11-12.
- Rilke Rainer Maria, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa-Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1995.

- Ritz German, *Postmodernizm w polskiej literaturze – spojrzenie z daleka?*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 7-8.
- Rosendorfer Herbert, *Budowniczy ruin*, przeł. E. Herbert, posł. A. Lipszyc, Warszawa 2017.
- Rudnicki Bogdan, *Marek Hłasko*, „Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich”, Warszawa 1983.
- Rudnicki Janusz, *Życiorysta*, Warszawa 2014.
- Rutkowski Krzysztof, *Ani było, ani jest*, Warszawa 1984.
- Rutkowski Krzysztof, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.
- Rutkowski Krzysztof, *Przytomny uczestnik rozmowy*, „Literatura” 1979, nr 32.
- Schubert Ryszard, *Panna Lilianka*, Warszawa 1979.
- Schubert Ryszard, *Trenta Tre*, Warszawa 1975.
- Searle John Rogers, *Intentionality, An essay in the philosophy of mind*, Cambridge 1985.
- Sell Hans Joachim, *Na tropach syna*, przeł. G. Mycielska, Warszawa 1976.
- Sławiński Janusz, *Leitmotiv* [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław—Warszawa—Kraków 1988.
- Słyk Marek, *W barszczu przygód*, oprac. graf. F. Maśluszczak, Warszawa 1980.
- Stachura Edward, [seria] *Poezja i proza*, kom. red. H. Bereza, Z. Feddecki, K. Rutkowski, wstęp K. Rutkowski, posł. H. Bereza, t. 1-5, Warszawa 1984.
- Stala Marian, *Ucieczka od wartości*, „Student” 1979, nr 14.
- Sterna-Wachowiak Sergiusz, *Kopiejecka*, Poznań 1979.
- Szczepański Jan Józef, *Komu lekcja pokory?*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 34.
- Szklowski Wiktor, *O prozie. Rozważania i analizy*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1964.
- Sztajnert Bernard, *Ulica wilcza*, Łódź 1963.
- Śnioszek Andrzej, *Kronika niespełnionych możliwości*, [wstęp do:] D. Kirsch, *Eliminacja episteme. Pisma krytyczne*, oprac. A. Śnioszek, Katowice 2019.
- Temat wiejski, nurt chłopski czy kryterium wartości (fragmenty dyskusji)*, „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1973, nr 7.
- Tomaszkiewicz Teresa, *Przekład audiowizualny, werbo-wizualny czy intersemiotyczny: różne wymiary tej samej rzeczywistości?*, „Lingwistyka Stosowana” 2010, nr 3.

- Tomczok Marta, *Metonimia*, [hasło w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019.
- Troczyński Konstanty, *Rozprawa o krytyce literackiej. Zarys teorii*, Poznań 1931.
- Trziszka Zygmunt, *Już niedaleko*, Warszawa 1978.
- Trziszka Zygmunt, *Piaszczysta skarpa*, Poznań 1981.
- Uniłowski Krzysztof, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999.
- Urzidil Johannes, *Miedzioryt ze słoniem*, wybrała i przeł. M. Gero, Warszawa 1972.
- Urzidil Johannes, *Wielkie Alleluja*, przeł. W. Kragen, Kraków 1968.
- Waksmański Jerzy, *Czarne łochynie*, Warszawa 1967.
- Walc Jan, *Srutu tutu*, „Polityka” 1976, nr 6.
- Walser Martin, *Jednorożec*, przeł. K. Radziwiłł i J. Zeltzer, Warszawa 1971.
- Wellek René, Warren Austin, *Teoria literatury*, przeł. red. i pośl. M. Żukrowski, Warszawa 1970.
- Wilkoń Aleksander, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002.
- Winnicka-Gburek Joanna, *Znaczenie personalistycznej krytyki artystycznej w poszukiwaniu sensu sztuki*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 2.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974.
- Worcell Henryk, *Najtrudniejszy język świata*, Katowice 1965.
- Worcell Henryk, *Wieczory pod lipą*, Warszawa 1968.
- Wójcicka Marta, *Tytuł a stylowo-gatunkowe zróżnicowanie tekstu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF. Philologiae” 2006, nr 24.
- Wójcik Andrzej, *Nowe oblicze polskiej science-fiction*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 9.
- Zadura Bohdan, *Trzydzieści trzy*, „Twórczość” 1976, nr 2.
- Zaleski Marek, *Przygody myśli krytycznoliterackiej*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998.
- Zawada Andrzej, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa 1983.

Zawada Andrzej, *Nurt chłopski, temat wiejski*, „Nowe Książki” 1997, nr 1.

Zeidler-Janiszewska Anna, Kubicki Roman, *Uporządkowana postmoderna. Wprowadzenie do koncepcji Wolfganga Welscha*, [w:] W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki, Warszawa 1998.

Ziątek Zygmunt, *Głód syntezy. Wiesław Myśliwski i proza chłopska*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995.

Ziątek Zygmunt, *Nurt ludowy w prozie współczesnej (próba bilansu)*, „Regiony” 1975, nr 4.

Ziątek Zygmunt, *Powtórki z historii sporów*, „Regiony” 1975, nr 4.

Zieliński Marek, *Zdrowy z urojenia*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 32.

Ziomek Jerzy, *Metafora i metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.

Netografia

„Mały Format” 2018, nr 6, <http://malyformat.com/tag/cykl-co-po-berezie/> [dostęp: 03.06.2025].

<https://magazynwizje.pl/aktualnik/numer-specjalny-henryk-bereza/> [dostęp: 03.06.2025].

<https://wsjp.pl/haslo/podglad/30939/pozytywny/4940278/wynik-badania> [dostęp: 04.11.2024 r.].

<https://wsjp.pl/haslo/podglad/78942/generalizowac> [dostęp 03.01.2024 r.].

<https://www.bn.org.pl/aktualnosci/757-archiwum-henryka-berezy-w-bibliotece-narodowej.html> [dostęp: 03.06.2025].

Nowacki Jakub, *Co po Berezie? Ankieta literacka*, „Mały Format” 2018, nr 66, <https://malyformat.com/2018/06/berezie-ankieta-literacka/> [dostęp: 03.03.2025 r.].

Referencja, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/70245/referencja/5199479/odeslanie> [dostęp: 05.12.2024 r.].

Zawadzka Joanna, *Bereza Henryk*, [hasło w:] *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku*, <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/911/bereza-henryk> [dostęp: 30.10.2024 r.],