

Dariusz Kulesza  
Uniwersytet w Białymstoku

## POZA GRANICAMI LITERATURY. HISTORIA ŚWIATA WEDŁUG EDWARDA REDLIŃSKIEGO

Na początku był Rabarbar, a właściwie *Listy z Rabarbaru*<sup>1</sup>. Na początku była wieś północno-wschodniej Polski, a dokładniej Podlasia, najdokładniej — Białostoczczyzny. W *Konopielce*<sup>2</sup> pojawiły się Taplary. W *Awansie*<sup>3</sup> — Wydmuchowo. Żadna z tych dwóch miejscowości nie jest już ani wyłącznie białostocka, ani podlaska. Obie stają się uniwersalne, podobno nawet zmitologizowane, ale pozostają polskie, a przede wszystkim wiejskie. Ich opis pozostaje w centrum literatury polskiej, w centrum jej chłopskiego, prozatorskiego nurtu.

Potem była Ameryka i miasto miast, czyli Nowy Jork. I na tym historia się kończy, bo po powrocie do kraju Redliński zapisuje polską wieś, polską prowincję i polską stolicę jako przestrzeń amerykańskiej kolonizacji. Ten zapis przekracza granice tego, co literackie.

Nie ma ważniejszego nurtu polskiej powojennej prozy niż nurt chłopski, skodyfikowany przez Henryka Berezę w *Zwizkach naturalnych*<sup>4</sup>, kanonicznie opisany przez Andrzeja Zawadę w książce *Gra w ludowe*<sup>5</sup>. Chciałbym przypomnieć dwa argumenty przemawiające za specjalnym statusem tego nurtu.

Argument pierwszy, polityczno-socjologiczny. Powojenna Polska jest ze wsi. Nasza narodowa genealogia wiedzona z szlacheckiego Soplicowa, z epickiego *Pana Tadeusza*, z Mickiewiczowskiego głównie romantyzmu decydowała o naszej tożsamości do drugiej wojny światowej włącznie. Potem sytuacja uległa zmianie. Zdecydowało o tym wyeliminowanie ze społeczeństwa uformowanej w międzywojennym dwudziestoleciu inteligencji<sup>6</sup>. Katyń, Powstanie Warszawskie, okołowoenna emigracja oraz społeczny awans chłopów przesądziły sprawę. Przesądziły, ponieważ eliminowaniu i marginalizowaniu inteligencji towarzyszyła wielka migracja ze wsi do miast. Klasa robotnicza, w imieniu której władzę w Polscej

---

<sup>1</sup> E. Redliński, *Listy z Rabarbaru*. Warszawa 1967.

<sup>2</sup> Tegoż, *Konopielka*. Warszawa 1973.

<sup>3</sup> Tegoż, *Awans*. Warszawa 1973. Należy pamiętać, że drugie wydanie tej powieści (Warszawa 1975) zostało w znacznym stopniu zmienione i stało się podstawą edycji następnych.

<sup>4</sup> H. Bereza, *Zwizki naturalne. Szkice literackie*. Warszawa 1972.

<sup>5</sup> A. Zawada, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*. Warszawa 1983. Niech wolno mi będzie wymienić jeszcze przynajmniej trzy nazwiska badaczy szczególnie dla komentowania nurtu chłopskiego zasłużonych oraz specjalnie ważnych ze względu na moją wiedzę o nim: Bogumiła Kaniewska, Roch Sulima, Zygmunt Ziątek.

<sup>6</sup> Pamiętając o martyrologii inteligencji polskiej, nie zamierzam pomijać jej udziału we wprowadzaniu i sprawowaniu władzy w powojennej Polsce zwanej ludową.

Rzeczpospolitej Ludowej miała sprawować Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, dysponowała przede wszystkim chłopskim rodowodem.

Argument drugi, literacki. Jedyłą spełnioną epopeją polskiej powojennej literatury jest *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego<sup>7</sup>. Jeśli przyjmie się tę tezę, łatwo zauważyć związek między zmianami polityczno-socjologicznymi oraz skutecznie towarzyszącą im w naszym kraju literaturą. I nie chodzi tu o żadną zależność socrealistycznego typu, ale o to, że nowa, powojenna rzeczywistość społeczna została zapisana w tekście literackim najwyższej miary. Owszem, dużo łatwiej przyznać się do tożsamości, do pochodzenia, któremu patronuje *Pan Tadeusz*, ale *Kamień na kamieniu* też jest naszą epopeją narodową, epopeją chłopską, napisaną na miarę Polski, której polityczny początek wyznacza lipiec 1944 roku<sup>8</sup>, a koniec — wyborczy czerwiec roku 1989, czyli symboliczne narodziny III RP.

Myśliwski zamknął nurt chłopski polskiej prozy. Po nim mogły już powstawać tylko takie teksty jak *Opowieści galicyjskie*<sup>9</sup> Andrzeja Stasiuka czy *Tartak*<sup>10</sup> Daniela Odiji — powiejska, a może nawet postchłopska literatura o (nie tylko) poPGR-owskim świecie.

Zanim jednak do tego doszło, nurt chłopski święcił w naszej literaturze tryumfy, a wśród jego twórców, razem z Wiesławem Myśliwskim, Tadeuszem Nowakiem i Julianem Kawalcem, zwykło się wymieniać Edwarda Redlińskiego.

Obok socjologicznej prozy Kawalca, pozwalającej opisać tragizm osób porzucających wieś, wykorzenionych, niezdolnych odnaleźć się w nowej przestrzeni, w nowym świecie, w mieście, obok łatwo rozpoznawalnej prozy Nowaka, naznaczonej liryczną wyobraźnią, archetypiczną tożsamością przedstawionego w niej, traconego i odzyskiwanego, świętego, wiejskiego uniwersum, obok klasycznych już dzisiaj powieści *Tańczący jastrząb*<sup>11</sup> czy *A jak królem, a jak katem będziesz*<sup>12</sup>, proza Redlińskiego zajmowała miejsce osobne.

Z czytelniczey perspektywy wyróżniało ją autorskie poczucie humoru, zapewniające znakomitą lekturową zabawę, kojarzoną niekiedy z parodią stereotypów dotyczących wsi oraz „miejskiego” patrzenia na nią. Na skrzydełku okładki drugiego wydania *Awansu* zacytowano tekst Zenony Macużanki, która napisała wprost:

---

<sup>7</sup> Zob. 1. D. Kulesza, *Chrześcijański mit Słowa i ciała. Św. Jan, Tolkien, Myśliwski*. W: *Mity słowa mity ciała*. Pod red. L. Wiśniewskiej i M. Gołuńskiego, przy współpracy A. Stempki. Bydgoszcz 2007, s. 51-60. 2. Tegoż, *Sacrum wiejskiego uniwersum. „Kamień na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego*. W: *Literatura i wiara*. Red. nauk. A. Sulikowski. Szczecin 2009, s. 339-352. 3. Tegoż, *Pan Cogito i ślady epopei*. W: *Polski cykl liryczny*. Pod red. K. Jakowskiej i D. Kuleszy. Białystok 2008, s. 319-332. 4. Tegoż, *Epopeja według Herberta*. W druku. 5. Tegoż, *Epopeja z drugiej ręki. „Miłość na Krymie” Sławomira Mrożka*. W druku. Proszę wybaczyć tę autoprezentację, ale przywołane w tym przypisie artykuły nie tylko definiują epopeję tak, jak ją ja rozumiem, ale także wskazują wymienione i niewymienione w ich tytułach dzieła czytane z epickiego punktu widzenia.

<sup>8</sup> 22 lipca 1944 roku to data proklamowania Manifestu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, celebrowana w PRL-u jako święto narodowe.

<sup>9</sup> A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*. Kraków 1995.

<sup>10</sup> D. Odija, *Tartak*. Wołowiec 2003.

<sup>11</sup> J. Kawalec, *Tańczący jastrząb*. Warszawa 1964.

<sup>12</sup> T. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz*. Warszawa 1968.

Redliński zaproponował nam kawał razowego chleba; po stylizowanych i liryczno-poetyckich wizjach wsi, po mrocznych i często pełnych dramatyzmu moralitetach — chleb ten ma smak wyborny, jest pożywny i budzi, przynosząc cząstkę przejmującej prawdy, uczucie ulgi. Wywołuje też odprężający śmiech, nawiązując do starych tradycji rejowskich, do wspaniałej epoki renesansu<sup>13</sup>.

Henryk Bereza nie mógł jednak pozwolić na to, by robiono sobie „żarty” z literatury, którą nazwał, skodyfikował i promował, czyli z nurtu chłopskiego. Jego tekst o prozie Redlińskiego nosi symptomatyczny, a może nawet wprost polemiczny tytuł *Nieparodia*<sup>14</sup> i zawiera między innymi takie stwierdzenie: „Wydmuchowo z *Awansu* i *Taplary z Konopielki* są rodem z filozofii”<sup>15</sup>. Jakby tego było mało, *Konopielka* nazwana została przez Berezę chłopskim odpowiednikiem epopei mitycznej, czyli tekstem kończącym „zwykle epokę kultury przedpiśmiennej”. Przy czym pojawiające się w związku z Redlińskim słowo „mit” Bereza traktuje, odzegnując się „zdecydowanie od wszelkiej mitologii konwencjonalnej”, mając „na uwadze strukturalistyczną filozofię mitu”<sup>16</sup>.

Nie zamierzam kwestionować diagnozy badawcza, którego zasługi dla literackiego dorobku Redlińskiego i całego nurtu chłopskiego trudno przecenić. Niestosowne wydają mi się żarty z naukowej powagi, która miałaby tracić czy nawet bawić w konfrontacji z czytelniczą, bezinteresowną radością. Chciałbym tylko zwrócić uwagę na rozbieżności w lekturze *Awansu* i *Konopielki*. Z jednej strony odprężający śmiech, nawiązujący do tradycji rejowskich, a z drugiej wzniosłe serio charakterystyczne dla interpretacyjnych wniosków Henryka Berezy. Przy czym bardziej niż oczywista opozycja obu strategii odbioru interesuje mnie jej źródło, czyli teksty Redlińskiego i on sam.

Jeśli na początku były *Listy z Rabarbaru*, warto zacząć właśnie od nich. Wtedy jeszcze, zdaniem Berezy, Redliński nie wiedział dokładnie, „co chce pisać”, więc sięgał do „zaledwie maskowanej autobiografii duchowej i fizycznej z elementami reportażu i publicystyki”<sup>17</sup>. Ceniąc koncepcjonizm (określenie Henryka Berezy) następnych książek Redlińskiego, łatwo *Listy z Rabarbaru* bagatelizować. Nie jestem jednak przekonany do takiego wartościowania.

Ojciec zatrzymał konie. Siadł na grzędzieli. Wyjął papierosy. Zapalił.

— Ciężko mnie, Paweł — powiedział. — Ciężko.

<sup>13</sup> Zob. E. Redliński, *Awans*. Wyd. 2, zmienione. Warszawa 1975. Cytowany na skrzydełku okładki tekst Z. Macużanki został opublikowany w „Argumentach” w 1973 roku, czyli po pierwszym wydaniu *Awansu*.

<sup>14</sup> H. Bereza, *Nieparodia*. W: *Sposób myślenia 1. O prozie polskiej*. Warszawa 1989.

<sup>15</sup> Tamże, s. 504.

<sup>16</sup> Tamże, s. 505.

<sup>17</sup> Tamże, s. 503.

Stałem, wspierając się na widłach. Patrzył mi pod nogi.

— Co będzie dalej... (...)

— Paweł, żeby ja był młodszy! Ja z tej ziemi miałby więcej jak inżynierzy w fabrykach. Na co mnie miasto.

Odpowiedziałem oględnie, że młodzi znajdują w mieście samodzielność, szybszy zarobek, rozrywki, towarzystwo. Większą wolność.

— Co, w fabryce wolność? — zaprzeczył.

— Owszem, w fabryce dyscyplina jak w wojsku, ale tylko przez osiem godzin. Za to po fajrancie — wolność...

— Na gospodarstwie wolność cały dzień<sup>18</sup>.

Ten dialog ma dalszy ciąg, ale chciałem pokazać w nim przede wszystkim takiego Redlińskiego, który nie żartuje i o braku perspektyw gospodarstw opuszczanych przez młodych ludzi opowiada nie na poziomie socjologii, ale na poziomie wartości podstawowych, na poziomie pytania o wolność<sup>19</sup>. Z drugiej jednak strony, cóż to za wolność, kiedy jest się „parobkiem u swoich krów, koni, u swojej ziemi...”<sup>20</sup>. Na uwagi syna o „niby-wolności” ojciec odpowiada: „A co będzie, jak wszyscy pouciekają? Co będzie. Ziemia bez człowieka chleba nie wyda...”<sup>21</sup>. Te słowa przekraczają granice wolności i pytanie o nią. Te słowa dotyczą tragizmu chłopskiego losu, który w debiucie Redlińskiego najlepiej, moim zdaniem, określa opowieść niezwiązana z ziemią:

[Wydarzenie] „miało miejsce przed wojną, w dzień odpustu świętego Rocha. Oto z przepelnionego pociągu wypadło na zwrotnicach dwóch: niejaki Rogulski, człowiek pobożny i pracowity, oraz kościelny dziad Onufry, złodziej i pijak, który miał sztywną nogę. I co? Rogulskiemu ucięło stopę, a dziadowi kolano od wstrząsu się rozruszało, zaczął chodzić normalnie.

— Nie ma sprawiedliwości na świecie — popłakiwała matka — nie ma...

— Sami ją zrobimy — na to Antek.

— Nie zrobisz już, nie zrobisz — szlochała. — Trzeba by wszystkich okaleczyć, wtedy byłaby dla ciebie sprawiedliwość...<sup>22</sup>.

To nie jest opowieść o powszechnej niesprawiedliwości świata tego, to jest opowieść o tragicznej niesprawiedliwości chłopskiego losu, który Redliński w *Listach z Rabarbaru*

---

<sup>18</sup> E. Redliński, *Listy z Rabarbaru*. Białystok 1986, s. 83. W porównaniu z pierwodrukiem brak w tym wydaniu tekstu *Naprawianie świata*. W utworach zachowanych Redliński wprowadził zmiany językowe, głównie tonizujące.

<sup>19</sup> Czyżby H. Bereza, wspominając o filozofii u Redlińskiego, miał rację.

<sup>20</sup> E. Redliński, *Listy z Rabarbaru*. Dz. cyt., s. 83.

<sup>21</sup> Tamże, s. 83-84.

<sup>22</sup> Tamże, s. 50.

opisuje. Ta książka bywa dowcipna, ale w żadnej ze swoich „wiejskich” próz autor *Krfitoku* nie mówi równie bezpośrednio o problemach neutralizowanych w *Konopielce* i *Awansie* dzięki temu, co można by nazwać Gombrowiczowskim poczuciem humoru.

No właśnie. Wystarczy przywołać Witolda Gombrowicza i jego formę, by poradzić sobie z tym, co zmieniło się w prozie Redlińskiego po *Listach z Rabarbaru*. Młody prozaik okrzepł, uwolnił się od autobiograficznego balastu i nie zawsze udanych prób bezpośredniego opisu chłopskiego losu, sięgając po artystyczne decorum, znajdując formę swoich książek, zdobywając dystans do opowiadanego świata. Wszystko dzięki Gombrowiczowi, który uświadomił mu, że w powszechnym, ludzkim kościele dysponujemy całym mnóstwem min i masek, czyli gąb, które mają nas i definiować, i ukrywać. Korzystamy z nich, bo kontakt bezpośredni jest nieosiągalny. Cóż więc stoi na przeszkodzie, by to, co bolesne (chłopski los) rozgrywać na bezpiecznym poziomie stereotypów i parodiowanych wyobrażeń. W ten sposób i opisywany świat, i opisujące go teksty znajdują bezpieczną, „wysokoartystyczną” postać.

Między *Listami...* i *Konopielką* mogło jednak wydarzyć się także coś innego. Moim zdaniem Redlińskiego przed bezbronnością wobec chłopskiego tragizmu ratował nie tyle Witold Gombrowicz, ile Karl Heinrich Marks, a przynajmniej Georg Wilhelm Friedrich Hegel oraz Karol Darwin.

Wspominając Marksa, nie zamierzam nadużywać powszechnie znanej wypowiedzi Redlińskiego o socjalizmie i pasaniu krów<sup>23</sup>. Nie widzę też powodu, by skupiać się na epizodzie związanym z pismem „Meritum”, „miesięcznikiem krytycznym” z początku lat 80., odwołującym się do dzieł Marksa jako krytycznego arcywzoru<sup>24</sup>. Marks przy czytaniu Redlińskiego wydaje mi się ważny ze względu na swoją materialistyczną dialektyczność, która redukuje rzeczywistość do walki przeciwieństw (podporządkowuje każdego z nas społecznemu pochodzeniu, przedkłada praktykę nad teorię) i skazuje świat na nieustanną zmienność. Wskazując Hegla, najważniejsza też wydaje mi się dialektyka, i to zarówno pierwotna, grecka, niekiedy erystyczna, jak i historiozoficzna, rozpoznająca byt jako wydany wiecznemu, naturalnemu rozwojowi. Natomiast Darwina przywołałem nie tylko ze względu na znaną z *Dolorado*<sup>25</sup> czy *Szczuropolaków*<sup>26</sup>, krwiożerczo walczącą o sukces Amerykę (chodzi bardziej o Polaków krwiożerczo walczących o sukces w Ameryce), ale z powodu

---

<sup>23</sup> [Z. Pietrasik:] „W połowie lat siedemdziesiątych pan — pisarz wówczas ceniony, nagradzany i modny — powiedział w wywiadzie dla >>Kultury<<, że gdyby nie socjalizm, pasłby pan krowy nad Narwią... [E. Redliński:] Tak. Miałem odwagę narazić się tak zwanemu środowisku wtedy, mam odwagę powtórzyć to teraz”. *Byłem szczuropolakiem. Z Edwardem Redlińskim rozmawia Zdzisław Pietrasik*. W: E. Redliński, *Bumtarara. Szkice z wyprawy antyamerykańskiej*. Warszawa 2006, s. 194.

<sup>24</sup> Zob. M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*. T. 2. Warszawa 1991, s. 945.

<sup>25</sup> E. Redliński, *Dolorado*. Warszawa 1994.

<sup>26</sup> Tegoż, *Szczuropolacy. Podśluchowisko*. Warszawa 1994.

ewolucji, która jest tylko inną formą znanego z pism Hegla i Marks, dialektycznie nieuchronnego rozwoju.

W Rabarbarze wystarczył niedopracowany literacko tragizm, by wyłączyć czas, a sytuację uczynić statyczną<sup>27</sup>. Historia mogła rozpocząć się dopiero w *Konopielce*. Tak jak Wiesław Myśliwski przekroczył nurt chłopski dzięki epickiemu talentowi (*Kamień na kamieniu*), który ze wsi wyprowadził go najpierw do podnóża miasta (*Widnokrąg*), by w *Traktacie o łuskaniu fasoli* pozwolić mu osiągnąć wiedzę o XX-iecznym człowieku na miarę ksiąg mądrościowych Starego Przymierza<sup>28</sup>, tak Redliński nie daje się zamknąć w chłopskiej prozie dzięki swojemu zmysłowi historycznemu, dzięki postrzeganiu dziejów z perspektywy dialektycznie traktowanej, nieuchronnej ewolucji. Inaczej niż w wypadku Myśliwskiego, opisywany tu talent Redlińskiego nie jest literacki, dlatego nie ma się co dziwić, że jego pisanie z czasem przeniosło się poza granice literatury. Ale stało się to dopiero po *Konopielce* i po *Awansie*.

Obie te powieści pokazują mechanizm ewolucji, mechanizm historycznych zmian, jakich nasza wieś doświadczyła w latach Polski Ludowej. Można te zmiany postrzegać na poziomie mitologicznego, rustykalnego uogólnienia, ale ja wolę widzieć je jako historyczne, cywilizacyjne i dramatyczne.

Przyjmując tę perspektywę, *Konopielka* jest opowieścią o ewolucji naturalnej, czyli dramatycznej oraz immanentnej. Natomiast *Awans* to ewolucja fałszywa, bo oparta na kłamstwie. Fałszywa także z tego powodu, że dramat zmian jest w niej kamuflowany cepeliowskim festynem, a w konsekwencji mniej widoczny niż w *Konopielce*, chociaż niewątpliwy.

Jaki dramat? Przecież i *Konopielka*, i *Awans* — w dużej mierze dzięki ekranizacjom Witolda Leszczyńskiego (*Konopielka* z roku 1981) i Janusza Zaorskiego (*Awans* z roku 1974) — to przeżabawne historie o katartycznym działaniu. Rzeczywiście, sam się śmiałem czytając i oglądając obie powieści, ale wystarczy zajrzeć do finału *Konopielki*, do finału *Awansu*, by zrobiło się dużo mniej zabawnie.

Kaziuk nie ma się czego bać. Co prawda wbrew wszystkim żniwuje nie sierpem, ale kosą, z drugiej jednak strony kto jak nie on „ruszył rydlem konia, przeklętego, diabelskiego, (...) klona ścioł świętego, (...) spróbował z uczycielko”<sup>29</sup>. Kaziuk nie ma się czego bać, bo

---

<sup>27</sup> Do uruchomienia sytuacji, do włączenia czasu nie wystarczył wyjazd syna na politechniczne studia do Warszawy.

<sup>28</sup> Proszę wybaczyć mi niewielką przesadę.

<sup>29</sup> E. Redliński, *Konopielka*. Wyd. 11. Warszawa 1999, s. 211. Tak jak w wypadku *Listów z Rabarbaru* (zob. przypis 18) i *Awansu* (zob. przypis 13) i w tej powieści Redliński wprowadzał zmiany. Nie były one równie duże jak w jego pozostałych tekstach „wiejskich”. Warto jednak pamiętać, że pierwsza wersja *Konopielki* liczyła 800 stron i została skrócona do 165. Zob. Edward Redliński. „Sztuka jest prowokowaniem do myślenia”. W: *W*

kosą żniwuje się trzy razy prędzej, ale jakie to ma znaczenie dla jego ojca, brata, chrzestnego, dla całej wsi, która nie chce zmian, która się ich boi do tego stopnia, że potrafi przeczyć temu, co widzi i twierdzić, że nie Kaziuk, ale jego brat Michał „więcej (...) nażoł! Jak nie wierzysz, pytaj ludziow!”<sup>30</sup>. „Ludziow”, którzy snopki Kaziuka rzucają „w cudze żyto (...), szarpio przewiąsła, rozrywajo (...), rozrzucajo, przeklinajo!”. Jak reaguje Kaziuk? Ostatni akapit powieści wygląda tak:

I nachodze na nich z koso, nachodze jak Śmierć w Herodach, i odstępujo ze strachem, całkiem jakby przed kostucho, a każdy patrzy sie w kose, czy nie ciachne po goleniach, rżysko chręści pod nogami, Ziutek [syn Kaziuka — uzup. D.K.] w ciemku popłakuje, a tato jęczo do tamtych że nic to, nic, co tam kosa, sierpem prędzej, o, ludkowie, sierpem lepiej!<sup>31</sup>

Zabawne? Niekoniecznie. Dramatyczne? Wydaje mi się, że tak. Nie chciałbym przesadzać z tzw. wzniosłym serio, ale czy Kaziuk z kosą rzeczywiście nie jest dla swych sąsiadów jak śmierć, jak nieuchronne zmiany pozbawiające ich świata, który znali, który dawał im zbiorowe poczucie bezpieczeństwa — codzienną równowagę i spokój, bez których nie ma dla mieszkańców Taplar miejsca na ziemi.

Można oczywiście poradzić sobie z zagrożeniem, z nieuchronną ewolucją i jak narrator *Awansu* zmienić wieś w skansenowo-cepeliowskie letnisko — „wyjść naprzeciw społecznemu zapotrzebowaniu”, „odnaleźć się w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej” — ale i to rozwiązanie ma swoje złe strony. Magister Marian Grzyb oszukując gości z miasta wykreowaną wiejskością nie wie, czy sam nie jest oszukiwany. W dodatku przez własną żonę, Malwinę. Trudno mu się dziwić, przecież ślub też był częścią spektakularnego, wiejskiego widowiska. Był finałem misternego, promującego Wydmuchowo planu i zakończeniem powieści.

Nawaliłem się na nią nachalnie, welony i kiecki zadzierając przepisowo, jak praojce. Nad nami stali letnicy.

— Oj, udusis! — darła się Malwina. — Ooo! O, jesusicku! O, jesus... Oj, zamordujes ty me, chrancuzie... Oj...

Ze czworo ich było, czarnych sylwetek. O witalności gadali.

— Parzą się! No patrzcie, parzą się! — podziwiali. (...)

— A mnie... — poznałem głos melancholika onanisty. — A mnie coś się widzi, że oni udają.

---

*przestrzeniach słowa, czyli zdobywcy i tulacze. Rozmowy z pisarzami.* Red. D. Sokołowska, W. Szymański. Białystok 2006, s. 135.

<sup>30</sup> Tegoż, *Konopielka*. Dz. cyt., s. 227.

<sup>31</sup> Tamże, s. 228.

- Coś ty? Udają?
- A o którym udawaniu mówisz? O tym dla nas czy między nimi?
- W, nie udają... Patrz, jacy żywiołowi...
- Spontaniczni!
- Kiedy ta ich spontaniczność jakaś taka...
- Może zmęczeni?
- Któż dziś nie jest zmęczony?
- No, chodźmy...

Głosy cichły. Malwina leżała z odchyloną daleko głową (...). Wyglądała na znużoną, ale — szczęśliwą. Grała?<sup>32</sup>

*Listy z Rabarbaru* były ułomne literacko, ale wierne chłopskiemu doświadczeniu, bliskie wpisanemu weń tragizmowi. *Konopielka* i *Awans* odświeżyły nurt chłopski. Zostały docenione jako literacka nowość, ale — poczuciem humoru autora, parodiowaniem stereotypowych zachowań społecznych i konwencjonalności prozy należącej do nurtu chłopskiego, ironicznym stosunkiem do zachodzących na wsi zmian i groteskowym ich przedstawianiem — kamuflowały tragiczność tego, co wiejskie. Tym samym Redliński osiągnął sukces za cenę ukrycia prawdy o chłopskim losie. Czy nie dlatego stracił zaufanie do literatury?<sup>33</sup>

W 1982 roku, dwa lata przed wyjazdem pisarza do USA<sup>34</sup>, opublikowane zostały *Nikiformy*<sup>35</sup>. We wstępie zatytułowanym *Kawa na ławę* Edward Redliński, powołując się na Marcela Duchampa, napisał:

Sztuka i życie jakby się oddzieliły. Tu my „normalni”, nasze kłopoty, nasza krzątanina, nasze umieranie, a tam, nad nami, nad szklanym sufitem oni, artyści, i artystyczne ich spory w ich artystycznym języku. Tu życie, a tam, za szklaną taflą, dzieła. (...) Proza artystyczna... Narodziny i kariera literatury faktu są jedną z wielu reakcji właśnie na nieznośną literackość literatury.

<sup>32</sup> E. Redliński, *Awans*. Dz. cyt., s. 148-149. Może jeszcze bardziej poruszające (i symptomatyczne) są problemy z tożsamością ojca „Mafistra”, Macieja Grzyba, który bełkocze do Zbyszka, „melancholika onanisty”: „Powiem ci coś Zbyszek... (...) Ale w tajemnicy! Nikomu ani mru-mru! Kiepsko ze mną... Kiepsko... Mam coraz wyższą stopę. Kielbasę zrę. Faulknera czytam. Ale czuję się podle. Załgany jestem... (...) Nie ma już wsi. Prawdziwej wsi. Nie ma. Wszędzie miasto. To załgane nowoczesne miasto. Wioska też miasto. Gorsze miasto, ale miasto. (...) — Ja już nie wiem, kiedy gram, a kiedy nie. Przedrzeźniam — ale kogo? (...) Jezu, kto ja? Kto ja, ludzie! — zawył na całą okolicę”. Tamże, s. 145-146.

<sup>33</sup> Zdaję sobie sprawę z tego, jak ryzykowne jest stawianie hipotez dotyczących okołoliterackich wyborów pisarzy. Nie zamierzam tłumaczyć się spotkaniem z E. Redlińskim podczas uroczystości wręczenia mu Ogólnopolskiej Nagrody Literackiej im. Franciszka Karpińskiego (Białystok, listopad 2009) ani nawet tym, że przedstawiłem wówczas autorowi *Konopielki* wiele z tego, o czym piszę w tym szkicu, nie napotykać na sprzeciw z jego strony.

<sup>34</sup> Redliński wyjechał do USA w roku 1984. Wrócił w 1991.

<sup>35</sup> E. Redliński, *Nikiformy*. Warszawa 1982.



Duchamp, jako jeden z pierwszych, dostrzegł i spróbował rozbić ową szybę między sztuką i rzeczywistością<sup>36</sup>.

W *Nikiformach* po raz pierwszy Redliński tak wyraźnie wypowiedział swoją nieufność wobec literatury. Stało się to po sukcesie literackim *Konopielki* i *Awansu*. I było nie tyle wyznaniem wiary w praktykowane przez niego od lat dziennikarstwo<sup>37</sup>, ile deklaracją niewiary w to, co nazywał „prozą artystyczną” — bezsilną wobec świadomości „klas niższych”, niezdolną do „zapisu pierwszego stopnia”, czyli do „autentyku” rejestrującego „czystą rzeczywistość”<sup>38</sup>.

Na praktyczną realizację antyliterackiego przełomu w twórczości Redlińskiego trzeba było czekać do publikacji „amerykańskiego” *Dolorado*<sup>39</sup>. Narrator tej prozy to Michał z *Konopielkowych* Taplar — dialektyczny Michał Wieloistny. Z jednej strony Wsiok, Wieśniak, Polak, a z drugiej Światowiec, Wędrowiec, Wędrus<sup>40</sup>. Napięcia między nimi nie da się ograniczyć do wymiaru personalnego czy personalistycznego, ani nawet do wyboru między jednym i drugim. Chodzi o niemożliwą do uchwycenia, ale pożądaną równowagę między trwaniem i wędrowaniem, między byciem poza czasem i uczestniczeniem w nim, między wiecznym, oswojonym teraz (które nie pozwala zastąpić sierpa kosą) i tym, co nieustannie zmienne, nowe, pozbawione trwałych punktów oparcia. Chodzi o bycie między wsią, której już prawie nie ma i miastem, które coraz bardziej jest.

Problem polega na tym, że miasto to świat, czyli dialektycznie nieuchronna historia i bezwzględnie nieodwołalna ewolucja objawiające się w Ameryce<sup>41</sup>. Z miastem nie sposób

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 5. W sprawie sporu o *Nikiformy* zob. P. Czapliński, M. Leciński, E. Szybowicz, B. Warkocki, *Kalendarium życia literackiego 1976-2000. Wydarzenia. Dyskusje. Bilanse*. Kraków 2003, s. 166. [nota 22]

<sup>37</sup> Redliński to dziennikarz, który między *Listami z Rabarbaru* (zawierającymi korespondencję pisaną do „wszystkomogącej” białostockiej gazety) i *Konopielką* wydał dwa tomy reportaży: *Ja w nerwowej sprawie* (Warszawa 1969) oraz *Zgrzyt* (Warszawa 1971). Wielkie wpływy miał wówczas na niego Klemens Krzyżagórski, redaktor białostockich „Kontrastów”, propagator dziennikarstwa zwanego uczestniczącym albo wcieleniowym. Dziennikarstwa, dzięki któremu Białystok na przełomie lat 60. i 70. stał się znany w całym (literackim) kraju. Jedną z najlepszych książek, które „wyszły” z dziennikarskiej szkoły Krzyżagórskiego jest *Czyściec* Janusza Niczyporowicza opublikowany w roku 1986.

<sup>38</sup> Zob. E. Redliński, *Samoobrona czyli Nie czekając na Godota*. „Twórczość 1983, nr 10.

<sup>39</sup> *Dolorado* to dwie prozy. Pierwsza z nich nosi tytuł całej książki i jest zarejestrowanym na taśmie magnetofonowej monologiem kogoś, kto wyjechał do Ameryki, uciekł i chce do niej wrócić. Tekst drugi, *Tańcowały dwa Michały*, relacjonuje konflikt między Redlińskim i pewnym krakowskim aktorem, który oszukał pisarza w Stanach. Pisząc o *Dolorado*, odwoływał się będą wyłącznie do utworu tytułowego, opatrzonego wigilijną, a więc poprzedzającą Narodzenie datą 24 XII 1985. W kraju tekst ten został opublikowany po raz pierwszy w roku 1994.

<sup>40</sup> Zob. E. Redliński, *Dolorado*. Dz. cyt., s. 10.

<sup>41</sup> „Ameryka jest krajem straszno-wspaniałym. Wśród kiczu, banału, cywilizowanego konsumeryzmu jarzą enklawy najwyższej kultury. (...) Wiele pozytywnych zmian w kraju i na świecie zawdzięczamy Ameryce, to oczywiste. Ale my przyswajamy Amerykę od końca. Od tandety. Od pornografii, gangsterstwa i gadżetów”. *Byłem szczyropolakiem*. Dz. cyt., s. 201. Nieco wcześniej, odpowiadając na pytanie Z. Pietrasika: „Wypowiedział Pan wojnę Ameryce?”, Redliński odpowiada: „Nie tyle Ameryce, co naszym wyobrażeniom o Ameryce”. Tamże. Dwa ostatnie „amerykańskie” cytaty. „Cały świat będzie Ameryką! Nie ma ucieczki od Ameryki i amerykanizacji!”. E. Redliński, *Przepowiednia*. W: tegoż, *Bumtarara*. Dz. cyt., s. 203. „Pytany o

wygrać i to jest w nim fascynujące. Z miastem można tylko walczyć, a to wymaga determinacji innej niż literacka. Dlatego w finale *Dolorado* Michał pali wiejską chatę, w której się urodził i wychował. Nie jest to zwycięstwo Światowca nad Wsiokiem, to kluczowy dla powiejskiej twórczości Redlińskiego moment narodzin wojownika, dla którego nie literatura jest ważna, ale rzeczywistość, wojownika, który nie jest już ani Wsiokiem, ani Światowcem, tylko kimś, kto świadomy swoich korzeni, zdaje sobie również sprawę z ewolucyjnej natury rzeczywistości i chce się z nią zmierzyć. Żeby do konfrontacji mogło dojść, Redliński musiał rozbić szybę między sztuką i rzeczywistością. Musiał przestać być pisarzem. Musiał zmienić swoje teksty na pole bitwy. Musiał stać się wojownikiem i nie chodzi tu o żaden pakt autobiograficzny<sup>42</sup>. Chodzi o walkę ważniejszą niż literatura i dlatego rozgrywaną poza jej granicami — tam, gdzie suwerenność funkcji estetycznej traci swe konstytutywne znaczenie, a kreacja świata przedstawionego odbywa się tak, jakby między rzeczywistością a literaturą nie było żadnej szyby. Właśnie dlatego *Dolorado* to monolog zapisany na magnetofonowej taśmie. *Szczuropolacy* to „podsluchowisko”<sup>43</sup>. *Krfotok* można nazwać podglądowiskiem<sup>44</sup>, a *Transformejszen* zostało opatrzone podtytułem „reportaż optymistyczny”<sup>45</sup>.

Redliński stracił wiarę w literaturę, nie znajdując w jej arsenale tego, co pozwoliłoby mu skutecznie zapisać tragizm chłopskiego losu. Doświadczył zachwiania równowagi między tym, co zapisać chciał i tym, co zapisać mógł. Okazał się parodystą konwencji praktykowanych z powodzeniem przez autorów nurtu chłopskiego<sup>46</sup>, chociaż sam traktowany jest do dzisiaj jako nurtu tego kanoniczny przedstawiciel. Pisarstwa Redlińskiego nie określa jednak ani parodia, ani epickie mitotwórstwo<sup>47</sup>. I jedno, i drugie było szybą między rzeczywistością i sztuką. Szybą uniemożliwiającą równowagę, bo fałszującą i obraz rzeczywistości, i jej artystyczny, literacki zapis. Sprawa wymknęła się z bezpiecznych granic okołestetycznych rozważań, gdy Redliński trafił do USA. Tam okazało się, że nie chodzi wyłącznie o ratowanie literatury i jej prawdy o świecie. Dużo ważniejszy okazał się świat, o który i z którym wojownik prozy Edwarda Redlińskiego podjął walkę.

---

najkrótszą ocenę Ameryki od paru lat odpowiadam niezmiennie: Fascynacja i Obrzydzenie. Fascynacja — zoologią indywidualizmu. Obrzydzenie — tym samym. (...) Wyznaję: gdyby nie organiczne przywiązanie do wsi Polska zamieszkałbym w mieście New York”. Tegoż, *Ostatnie słowo*. W: tamże, s. 205.

<sup>42</sup> Zob. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przeł. W. Grajewski. Wyd. 2. Kraków 2007.

<sup>43</sup> Zob. przypis 26. Niemal wszystko to, co stanowi treść książki, zostało zarejestrowane na magnetofonowej taśmie.

<sup>44</sup> Wszystko, co stanowi treść tej książki, zostało zarejestrowane kamerą zainstalowaną w jednym z warszawskich mieszkań. Zob. E. Redliński, *Krfotok*. Warszawa 1998.

<sup>45</sup> Zob. E. Redliński, *Transformejszen, czyli jak golonka z hamburgerem tańcowała. (Reportaż optymistyczny)*. Warszawa 2002.

<sup>46</sup> O prozie Redlińskiego jako totalnej parodii dzieł Mortona, Kawalca i Nowaka traktowanych w kategoriach rodzajowej literatury wiejskiej zob. J. Nicikowski, *Całkiem inna wieś*. „Literatura” 1973, nr 21.

<sup>47</sup> Zob. tekst dotyczący przypisu 16.

Problem — gombrowiczowski — w tym, że szyba dzieląca rzeczywistość od sztuki jest jak forma stwarzająca literaturę — nieodzowna, bo dzięki niej pisarze nadają swoim tekstom czytelny dla innych kształt. Rozbicie szyby nie doprowadza do równowagi między rzeczywistością a sztuką, ale do podporządkowania sztuki rzeczywistości. Literatura, żeby istnieć, musi być wiarygodna z punktu widzenia wymagań absolutnie immanentnych, niebiorących pod uwagę żadnych okoliczności pozaliterackiej natury. Jakakolwiek funkcjonalizacja literatury to początek jej końca. Banaly? Tak, ale w związku z twórczością autora *Krfitoku* banały właściwie tragiczne, bo znając cenę usunięcia szyby, trudno jednocześnie nie rozumieć antyliterackiego buntu, który dojrzał w „wiejskiej” twórczości Redlińskiego, a spełnił się w prozie, przyjmijmy, „amerykańskiej”.

Z *Transformejszen* skutecznie rozprawił się Przemysław Czapliński<sup>48</sup>. *Telefrenia*<sup>49</sup> nie jest już tak bezbronne jednostronna w konfrontacji z amerykańską, ponieważ narrator tej prozy, zwalczający Hollywood i telewizję *made in the USA*, to paranoiczny przykład medialnych uzależnień. (Nie tylko od Catherine Deneuve — adresatki opowiadania.) Natomiast jego *addicted to telly* syn okazuje się konsekwentnym i metodycznym wrogiem wszystkiego, co telewizyjne. Komedia omyłek? Raczej ironia zdrady na samym sobie.

Technika narracji wykorzystana w *Telefrenii* przypomina tę, którą Redliński zastosował w przełomowym *Dolorado*. W obu książkach mamy do czynienia z jednym adresatem opowieści, co nadaje tekstom cechy nie tyle kreacji, ile zwierzenia, relacji, czegoś nieliterackiego.

Nieliterackość (ostentacyjna nadliterackość) *Telefrenii* to także konsekwencja przesady, która „zmieniła (...) całkiem poważną sprawę w karykaturalne głupstwo”<sup>50</sup>. Tak, czyli przesadnie, jest z odpowiedzialnością narratora za ataki 11 września 2001 roku, z jego „naukową” teorią wyjaśniającą wszelkie społeczne uzależnienia i z umieraniem Papieża — najważniejszym w książce, jednym z wielu, aż nazbyt czytelnych znaków „końca świata”, który ginie pod presją złej Ameryki. Przesadnie spektakularny jest też finał, w którym narrator — to dopiero *news* — zagryzł rottweilera z piekła rodem, z piekła, czyli z filmu *Omen* (1976) Richarda Donnera, w którym Gregory Peck zagrał jedną z głównych ról.

Rozumiem, że Redliński tak organizuje opowieść, by popkulturalna, medialna, zamerykanizowana rzeczywistość kompromitowała się sama, ale to wyjaśnienie jest niewystarczające i książki nie ocala. Tak jak ginącego, umierającego świata nie ocaliła śmierć zagryzionego przez narratora psa, bo to był jednak rottweiler, proszę wybaczyć, o ograniczonym zasięgu, zagrażający właścicielce, jej otoczeniu i — to szczególnie ważne — rodzicom narratora.

---

<sup>48</sup> P. Czapliński, *Frustrzejszen*. „Gazeta Wyborcza” z 09-11.11.2002.

<sup>49</sup> E. Redliński, *Telefrenia*. Warszawa 2006.

<sup>50</sup> P. Czapliński, *Frustrzejszen*. Dz. cyt., s. 18.

*Telefrenia* to i tak najlepszy z utworów Redlińskiego o amerykanizującej się Polsce. *Bzik prezydencki*<sup>51</sup> pasuje do antyamerykańskiej krucjaty jako zapisany groteskowym językiem tekst o tym, że Ameryka i Polska to już właściwie jeden organizm, jedno państwo, skoro my, Polacy, możemy ubiegać się o amerykańską prezydenturę — pożądaną, oczywiście, jak żadna inna.

Dużo ważniejszy pozostaje *Krfotok*<sup>52</sup>. Redliński walcząc z konwencjami literackimi i literaturę (nurt chłopski), a poza literaturą z amerykanizującym się światem, w *Krfotoku* podjął walkę chyba najtrudniejszą, bo z szybą, która oddziela rzeczywistość od naszego wyobrażenia o niej. Wyobrażenia niezwykle trwałego. Powszechnego społecznie. Zapisanego głębiej niż w literaturze, bo w naszym dobrym mniemaniu o sobie.

Redliński napisał *Krfotok* „z wdzięczności dla generała Jaruzelskiego”<sup>53</sup>. Wierzył, że wprowadzenie stanu wojennego uchroniło nas od wojny domowej. Nie mi rozstrzygać, ile w tym politycznej (pozaliterackiej) racji<sup>54</sup>. W tej trudnej do akceptacji książce chcę widzieć odwagę publicznego mówienia tego, czego słuchać zazwyczaj nie mamy ochoty, bo łatwiej jest pamiętać 13 grudnia 1981 roku jako zamach na solidarnościową wolność, a trudniej przypomnieć sobie nasze okołosolidarnościowe spory, nieumiejętność wspólnego działania, bezradność wobec sierpniowej szansy, czyli to, co my, „męczennicy” stanu wojennego<sup>55</sup>, moglibyśmy sobie przypisać jako posierpniową, przedgrudniową winę.

Na początku był wiejski Rabarbar. Punkt dojścia wyznacza miasto miast, czyli Nowy Jork. Historia świata dzieje się od tego, co agrarne do tego, co zurbanizowane, industrialne, postindustrialne, a nawet postmodernistyczne. Czy Redliński tę historię opowiedział? Tak, o ile przyjmujemy, że na początku była opisana przez niego wieś. Tak, jeśli Amerykę potraktujemy na sposób Jean Baudrillarda<sup>56</sup> jako esencjonalny wzór przemian decydujących o tożsamości świata. Nie to jest jednak najważniejsze, chociaż muszę przyznać, że bardzo kuszące. Istotniejsza wydaje mi się sama historia, traktowana przez Redlińskiego jak nieuchronny proces, w którym trzeba się odnaleźć za cenę porzucenia dotychczasowych sposobów pisania i — co ważniejsze — życia. To świadomość tak rozumianej historii wyprowadziła go poza granice literatury, poza nurt chłopski. Redliński nie potrafił zgodzić się na jego konwencjonalizację — na ahistoryczność, czyli nieumiejętność radzenia sobie ze

---

<sup>51</sup> E. Redliński, *Bzik prezydencki*. Warszawa 2008.

<sup>52</sup> Zob. przypis 44.

<sup>53</sup> Edward Redliński. „Sztuka jest prowokowaniem do myślenia”. Dz. cyt., s. 139.

<sup>54</sup> A jeśli nawet miałbym się wypowiadać na ten temat, to nie w tym miejscu.

<sup>55</sup> To, co piszę, nie ma nic wspólnego z jakimkolwiek kwestionowaniem rzeczywistej martyrologii ofiar stanu wojennego.

<sup>56</sup> Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*. Przeł. R. Lis. Warszawa 1988.

zmianami zachodzącymi na wsi i wokół niej. Na budowanie szyby między światem i literaturą.

Historia wyprowadzając Redlińskiego poza nurt chłopski, wprowadziła go do Ameryki, a tam — w jego amerykańskich i poamerykańskich tekstach — okazało się, że rozbicie szyby między rzeczywistością i sztuką nie stwarza nowej literatury, ale jest zamachem na to, co literackie.

W Ameryce umarł pisarz, a urodził się wojownik, który literatury zaczął używać do walki z rzeczywistością. Ofiara została złożona. Świat może ją przyjąć. Literatura nie jest w stanie się na nią zgodzić. Mówiąc inaczej, kiedyś, dawno temu, Andrzej Bursa opuścił *Ogród Luizy*, by zmierzyć się z październikową Polską, by budować naszą literaturę po socrealistycznej zapaści od fundamentu, którym była dla niego prawda. Ta ofiara zapewniła mu trwałe miejsce w historii literatury polskiej. Edward Redliński opuścił *Rabarbar*, *Taplary* i *Wydmuchowo*. Rozbił szybę między rzeczywistością i sztuką, by zmierzyć się ze światem ulegającym powszechnej amerykańskiej. Różnica między Bursą i Redlińskim polega na tym, że pierwszy ratował Polskę, ocalając jej literaturę. Drugi stara się ratować świat kosztem tego, co literackie. Historia literatury, także polskiej, nie wybacza takich wyborów.