

Wstęp. „Przeklęty nieobecny”

W świadomości potocznej figura „artysty przeklętego” nadal funkcjonuje w swojej romantyczno-symbolistycznej (czy romantyczno-modernistycznej) postaci, tej, którą pod koniec dziewiętnastego stulecia spopularyzowały eseje Paula Verlaine’a *Les Poètes maudits* (1884, 1888). Chcąc przywołać jej podstawowe znaczenie, można by posłużyć się słownikową definicją, która wspomina o artyście zbuntowanym przeciw obowiązującym obyczajom, wchodzącym w konflikt z mieszczańską moralnością, negującym konwencje literackie i społeczne, artyście zwykle młodo zmarłym¹, i tematów zamknąć. Definicja ta wydaje się – w osobliwym sensie – aktualna, na tyle oczywista, poręczna i kompletna, iż nie ma (bądź nie odczuwa się) potrzeby jej uzupełnienia. Dwa najważniejsze i obligatoryjne komponenty – wieloaspektowy bunt i *przedwczesna śmierć* artysty, w polskiej tradycji element szczególnie istotny – zostały w niej bowiem wskazane. Obraz ten podtrzymywały (i nadal podtrzymują) dwie, funkcjonujące w szerokim obiegu, stosunkowo późne publikacje z końca ubiegłego stulecia: *Kaskaderzy literatury*² (1986) oraz *Legendarni i tragiczni*³ (1993). Obie są w pewnym sensie powtórzeniem gestu francuskiego poety. Ustaliły kanon polskich „artystów

¹ [mg], *Poète maudit* [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 399.

² *Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, red. E. Kolbus, słowo wstępne J.Z. Brudnicki, posłowie J. Marx, Łódź 1986.

³ J. Marx, *Legendarni i tragiczni: eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 1993. Książka ta, poświęcona Kazimierzowi Ratoniewi, Andrzejowi Bursie, Edwardowi Stachurze, Halinie Poświatowskiej, Rafałowi Wojaczkowi i Stanisławowi Grochowiakowi, jest równocześnie – podobnie zresztą jak *Kaskaderzy literatury* – antologią tekstów wymienionych autorów. Kontynuację tej publikacji stanowi wydanie *Legendarnych i tragicznych* z 2002 roku, poświęcone tym razem Marianowi Ośniałowskiemu, Stanisławowi Swen-Czachorowskiemu, Stanisławowi Czyczowi, Ryszardowi Milczewskiemu-Bruno, Andrzejowi Babińskiemu, Włodzimierzowi Szymanowiczowi i Janowi Rybowiczowi. Należałoby jeszcze wspomnieć o specjalnym numerze „Poezji” *Poètes maudits* (1981, nr 9), dedykowanym między innymi Janowi Czopikowi, Ryszardowi Milczewskiemu-Bruno, Edwardowi Stachurze i Józefowi Gielowi.

przeklętych”, kanon na tyle trwały i hermetyczny, że jeszcze dziś próba jego uzupełnienia o nowe nazwisko uchodziłaby za próbę tyleż nieoczywistą, co zwyczajnie wątpliwą.

Trzeba jednak wyraźnie oddzielić kwestię tego, co z figurą „artysty przeklętego” rzekomo uczyniła w wieku dwudziestym sama literatura, zwłaszcza przedwojenna awangarda (ekspresjonizm, surrealizm, futurizm), tworząc z niej bez mała konwencję literacką⁴, która kolejnym pokoleniom młodych poetów służyła za sprawdzony, choć zawierający zawsze odrobinę ryzyka, model „funkcjonowania poety w życiu literackim”⁵, należałoby więc oddzielić to znaczenie od jej znaczenia i roli w dyskursie krytycznoliterackim z jednej strony i teoretyczno- czy historycznoliterackim z drugiej. Dziś (i w całym niemal dwudziestym wieku) „poeta przeklęty” nie jest już bynajmniej (nie był) jednostką społecznie wykluczoną⁶, a jego twórczość nie jest (nie była) twórczością nieznaną bądź nieakceptowaną. Z jednym wszak wyjątkiem. Jeśli ubiegły wiek „dodał sytuacjom *poety wyklętego* niezwykle dramatyczne czy wręcz tragiczne epizody”, jeśli „systemy totalitarne nadały twórczości literackiej charakter działalności politycznej”⁷, to znaczenie „wyklęcia”, nie tylko w tych – zdawałoby się – jednoznacznych przypadkach, w których polityczna wymowa literatury miała charakter intencjonalny, nieuchronnie nakłada się na sens „zaangażowania” i „osobności”⁸. O ile więc inicjatywa Verlaine’a, ale też – równolegle – Huysmansa (chodzi o powieść *Na wspak* z 1884 roku), służyła wydobyciu na jaw tych poetów, którzy nie byli znani ówczesnej publiczności⁹, o tyle z twórczością Bursy, Poświatowskiej, Wojaczka czy Stachury nie trzeba było nigdy nikogo specjalnie zaznajamiać¹⁰.

⁴ Zob. G. Gazda, *Poète maudit: między poezją i życiem (romantyzm – symbolizm – awangarda)*, w: *W kręgu zagadnień Awangardy*. V, red. G. Gazda, M. Leyko, Łódź 1995, s. 47–49. Teza ta, w istocie paradoksalna, implikuje wszakże jakąś pierwotną, rzeczywistą czy oryginalną postać *poète maudit*, pozostającą w opozycji do postaci konwencjonalnej, z czym trudno się zgodzić, albowiem już sama inicjatywa Verlaine’a, odsłaniając swój mitotwórczy potencjał, okazała się w pewnym sensie przeciwnie skuteczna.

⁵ Zob. M. Jaworski, „Rafał Wojaczek”. *Liryka i autobiografia*, „Polonistyka” 2014, nr 5, s. 37.

⁶ Zob. A. Chwieduk, *Wojaczek na miarę. Przykład legendy literackiej*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4, s. 611.

⁷ G. Gazda, dz. cyt., s. 49. Za wzorcowy przykład nieintencjonalnego uwikłania w konflikt ze zideologizowaną polityką kulturalną mógłby posłużyć Wojciech Bąk (zob. J. Kuciel-Frydryszak, *Wojciech Bąk – poeta wyklęty. Historia z Polski Ludowej*; tekst dostępny na stronie: www.wyborcza.pl [dostęp: 24.02.2019]).

⁸ Zob. B. Przymuszała, *Wstęp*, w: *Formy zaangażowania. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Brzostowicz-Klajn, G. Pertek, B. Przymuszała, Poznań 2017, s. 7–13.

⁹ Zob. G. Gazda, dz. cyt., s. 44.

¹⁰ Na temat silnej obecności Wojaczka w obiegu czytelnictwym, zarówno tym popularnym, jak i krytycznoliterackim, zob. M. Jaworski, dz. cyt., s. 35–38.

Tym jednak, co w fenomenie „artysty przeklętego” wydaje się bodaj najbardziej zdumiewające, jest całkowita nieobecność tej kategorii w dyskursie teoretycznoliterackim¹¹. Brak ów dostrzegł już w latach dziewięćdziesiątych Grzegorz Gazda, stwierdzając, że poza „zdawkowymi napomknieniami”¹² i „eseistycznymi aluzjami” nie istnieją właściwie poważniejsze próby interpretacji tego zagadnienia¹³. Do dziś w zasadzie niewiele się zmieniło. Nad powodami tej nieobecności warto by się pochylić, zwłaszcza w perspektywie możliwości modernizacji kategorii. Niemniej to, co nieobecne w dyskursie, co zeń w pewnym sensie „wykluczone” (objęte nieomal metodologicznym *zakazem*), z trudem daje się – i w tym cały kłopot – redefiniować. Tłumaczyłoby to, przynajmniej w jakiejś mierze, przywołaną na początku, słownikową definicję, która – co warto podkreślić – jest wyjątkowo stabilna (statyczna). Zdaje się, że do tego stopnia, iż niewiele dziś znaczy. Należałoby w związku z tym spróbować przyrzec się miejscu, w którym figura „artysty przeklętego” ma się całkiem „dobrze”.

Otóż każda, sensowna próba modernizacji tej figury, biorąca pod uwagę z jednej strony aktualny kontekst społeczny, polityczny, ekonomiczny i kulturowy, z drugiej natomiast obserwowany obecnie w nauce o literaturze kolejny „powrót” do podmiotowego aspektu literatury (inna sprawa, że owo odejście, a tym bardziej *zerwanie*, w rzeczywistości nigdy nie miało miejsca), musi przyswoić sobie pewne niewygodne (zwłaszcza dla teoretyków), dziedzictwo, które „pierwotny”, romantyczno-modernistyczny wzorzec „artysty przeklętego” skrycie w sobie przechowuje. Nie mogąc z nim, ot tak, *zerwać*, musi wystawić siebie, krytyka to wie, na ową pokusę płynącą ze strony tego, co biograficzne. Podjąć pewne związane z nim podwójne *ryzyko* osunięcia dyskursu. Po pierwsze, w stronę „naiwnego” (ów oceniający epitet będą konsekwentnie ujmował w cudzysłów) przekonania o rzeczywistej, egzystencjalno-tekstowej *jedności*, skutkującego w praktyce upodrzedzeniem (instrumentalizacją) dzieła (tekstu) względem biografii (kontekstu), wobec której utwór literacki stanowić może najwyżej wspomagającą wywód badacza ilustrację, co zresztą zdarzało się czynić, zwłaszcza krytyce, nader często. Po drugie, w stronę nie do końca uświadomionego odtwarzania (i podtrzymywania) w procesie konstrukcji egzystencjalno-tekstowej *jedności podziału* na dwie odrębne sfery: estetyczną (związaną z dziełem) i antropologiczną (związaną z życiem autora), podziału

¹¹ Warto również odnotować, że hasło „poeta wyklęty” (lub jemu pokrewne) nie pojawia się ani w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, ani też w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*.

¹² Jeśli rzecz dotyczy współczesnego artysty, to z reguły są to ogólne – i w tym sensie bezpieczne – *konstatacje*. Jeden przykład: „Różycycki gra z romantycznym i modernistycznym mitem artysty przeklętego, eksponując perwersyjny wymiar wzniosłości” (A. Spólna, *Upiorne transformacje. Pytanie o moc słowa i kondycję poety w „Literach” Tomasza Różycyckiego*, „Fraza” 2017, nr 3–4; tekst dostępny na stronie: http://faza.univ.rzeszow.pl/teksty_naukowe/anna-spolna-upiorne-transformacje-ze-streszcz.pdf [dostęp: 03.03.2019]).

¹³ Zob. G. Gazda, dz. cyt., s. 43. Krótki szkic Gazdy stanowi tu w zasadzie jedyny wyjątek.

będącego w istocie wyrazem potrzeby wyraźnego *odcięcia się* od „naiwnego” biografizmu czy psychologizmu, co teorii zdarzało się czynić, o czym także dobrze wiemy, równie często, a co z reguły skutkowało bezradnością w obliczu niemożności przełożenia w praktyce interpretacyjnej kategorii estetycznych na kategorie antropologiczne lub na odwrót. Zaznaczyć jednak wypada, że od lat ze swobodą i bez cienia niepokoju powołujemy się na historyczne wersje „naiwności”¹⁴, nie podejrzewając nawet, że ta nigdy nie jest z góry oczywista, tym bardziej ahistoryczna. „Naiwność”, można rzec, nigdy nie jest *aktualna*.

Choćby konflikt artysty ze światem stracił jakiegokolwiek ugruntowanie w tradycji, choćby odrzucenie i bunt stały się jedynie elementami mniej lub bardziej wyrafinowanej, literackiej gry o autokreacyjnym charakterze, choćby „przeklętość” nie była już pod żadnym względem przeklęta, teoria literatury, którą tutaj świadomie uprzywilejowuję, poszukując nowych narzędzi opisu, nie uniknie tego podwójnego ryzyka. Chyba że zrezygnuje, jeśli już tego nie uczyniła¹⁵, z samej siebie, tj. ze swego dotychczasowego statusu odrębnej, mającej własną specyfikę subdyscypliny, tak czy inaczej – odmawiającej literaturze uprzywilejowanej pozycji w przestrzeni kulturowej, którą bada na co dzień, a która nadal bądź co bądź grozi instrumentalizacją, tym bardziej że stawiane w tej perspektywie ogólnoteoretyczne pytania nie ulegają w zasadzie zbyt daleko idącej modyfikacji. Wciąż bowiem chodzi o wywoływaną pewnym rodzajem zauroczenia *drugą stroną*, impulsem płynącym z *tamtej strony*, próbę precyzyjnego (a przy tym satysfakcjonującego) opisu relacji pomiędzy literaturą a rzeczywistością (egzystencją).

Czy nie pojawia się od czasu do czasu taki rodzaj literatury, który sprawia, że nauka o niej, zwłaszcza krytyka, musi w swej mowie – posłużmy się tu znanym poetyckim sformułowaniem Wojaczka – „urodzić się na nowo”¹⁶, czyli przejść przez pewien próg „naiwności” lub przynajmniej skonfrontować się z nią, zaczynając niejako „od publiczności literackiej i jej punktu widzenia, jej postawy czytelniczej i wyobrażeń o literaturze”, od której zwykle, jak podkreśla Stanisław Rosiek, „rozpoczęły się zwykle *powroty do autora-osoby*”?¹⁷.

¹⁴ Janusz Sławiński gotów był twierdzić, jeszcze w latach siedemdziesiątych, że ów historyczny „biografizm” nie stanowi dla badacza ani zagrożenia, ani szansy (*Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: tenże, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 162).

¹⁵ Zob.: G. Tihanov, *Dlaczego nowoczesna teoria literatury narodziła się w Europie Środkowej i Wschodniej? (I dlaczego dziś jest martwa?)*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 131; J. Tabaszewska, *Literaturoznawstwo służebne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 262–273.

¹⁶ Chodzi o późny (z datą 3 II 1970) wiersz *Czy to już...* z tomu *Czy to już jest ta gwiazda: nienazwane jeszcze słońce. / O którym wiem, że, iżby je nazwać, potrzeba w mowie / Urodzić się na nowo?* (R. Wojaczek, *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Wrocław 2005, s. 171).

¹⁷ S. Rosiek, *Bezmiennność i naiwne czytanie*, w: S. Chwin, S. Rosiek, *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981, s. 103.

Postawmy zatem ryzykowne pytanie: czy kategoria „artysty przeklętego”, fenomen raczej socjologiczny niż estetyczny, pozostawała tak długo kategorią teoretycznie *nietkniętą*, gdyż ta, w sposób nieunikniony, gotowa była *wystawić* teorię (historię i krytykę również) na płycizny „biografizmu”? Nie chodzi tu wszak – powtórzmy ów egzorcyzm – o bezkrytyczny powrót do korzeni, lecz o świadomość, że to wciąż żywe, *fascynujące zagrożenie*, niekoniecznie w wersji z początku dwudziestego stulecia, stanowi w sposób wcale dwuznaczny siłę napędową rozwoju najnowszej humanistyki, zwłaszcza popularnej dziś, prężnie się rozwijającej i głęboko zróżnicowanej perspektywy „nowej humanistyki”. Pytanie to, wymagające zresztą przemieszczenia sensu „przeklętości” w rejony dotychczas jej obce, pozostawiam w tej chwili otwarte. Kto wie, być może kategoria ta, choć już tylko pośrednio związana z modelem współczesnego artysty, sprawdziłaby się – ustalając pewne warunki – w roli narzędzia służącego do opisu przemian w obrębie dyskursu teoretycznoliterackiego, a dalej – historii literatury i krytyki literackiej.

Idea „przepisania” kategorii „artysty przeklętego” towarzyszyła zorganizowanej w listopadzie 2016 roku w Poznaniu drugiej edycji konferencji zatytułowanej *Zaangażowani – przeklęci – osobni. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*. W niniejszym tomie zgromadzone zostały referaty, których autorzy przyjęli nader zróżnicowane strategie podejścia do zaproponowanego tematu. Zebrane w niniejszym tomie artykuły podzielił na cztery części.

Najobszerniejsza pierwsza część *Figura przeklętego poety. Artystyczne de(kon)strukcje* jest potwierdzeniem potrzeby zredefiniowania kategorii, zarówno od strony teoretycznej, jak i interpretacyjnej. Otwiera ją tekst Tomasa Kunza, który analizuje warunki możliwości zredefiniowania figury, z uwzględnieniem zmian, jakie dokonały się w humanistyce na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza (zwrot w stronę socjologicznoliterackiej i antopologiczno-kulturowej perspektywy badawczej). Ponowne zainteresowanie współczesnej nauki autorem dzieła literackiego to, zdaniem krakowskiego badacza, szansa nie tylko na opis nowoczesnej wersji „artysty przeklętego”, która wykraczałaby zdecydowanie poza użycie kategorii w funkcji poręcznej, lecz nic nieznaczącej etykiety, ale również na uchwycenie ponowoczesnej gry, jaką toczy z tą figurą współczesna literatura. Temu, w jaki sposób i do jakiego stopnia „czarna legenda” pisarza, nierozzerwalnie związana z przedwcześnie i tragiczną śmiercią artysty, potrafi zawładnąć recepcją jego twórczości i ją zniekształcić, poświęciła swój szkic Agnieszka Czyżak. Podejmuje w nim próbę „odmitologizowania” pisarstwa Mirosława Nahacza przez odsłonięcie jego kulturowych uwarunkowań, co prowadzi autorkę do przekonania, iż Nahacz jako pisarz przeklęty, zamiast trwałego miejsca w historii literatury, zyskał legendę i wierność podobnych mu, młodych czytelników. Artystyczna „przeklętość” nie jest wszakże jakąś stabilną ustrukturowaną własnością

dzieła czy dyspozycją pisarza, której esencję można by uchwycić. „Przeklętość” ma bowiem swoje *semantyczne widma*. Widmo nieobecności o cechach egzystencjalnego doświadczenia, które wpływa na kształt nie tylko biografii pisarza, ale też decyduje o jego artystycznych wyborach, analizuje Jan Galant na przykładzie Mariana Ośniałowskiego, poety tyleż zapomnianego przez publiczność literacką, co podejmującego wieloletnie „ćwiczenia w znikaniu”. Geneza niedopasowania artysty jest przy tym wielowymiarowa. Ma zarówno korzenie społeczne i generacyjne, jak i estetyczne. Z kolei o egzystencjalno-estetycznej kreacji Andrzeja Sulimy-Suryna piszą Jerzy Borowczyk i Krzysztof Skibski. Sulima-Suryn to z jednej strony lokalny poeta i przez lokalną publiczność otoczony kultem, z drugiej natomiast poeta bez stałego miejsca, poeta-wędrowiec, także cygan, podobnie jak Stachura „poszukiwacz duchowej harmonii” i w przeciwieństwie do niego artysta niedbający o popularność i publikację, żyjący w biedzie, zafascynowany pustelniczym życiem, niedopasowany do wymogów stawianych przez współczesny mu świat. Między innymi tę wynikającą z przyjętego przez poetę modelu życia blisko natury ekologiczność i lokalność, osadzenie w konkretnych miejscach, tropią autorzy w poetyce jego wierszy. Część poświęconą współczesnym próbom reformułowywania i gry z figurą „przeklętego” zamyka tekst Jacka Nowakowskiego, który odsłania paradoksalną czy ambiwalentną „naturę” relacji pomiędzy sferą prywatną a sferą publiczną na przykładzie działalności twórczej Zdzisława Beksińskiego. Zdaniem badacza artysta bronił prawa do intymności, utrwalając ją za pomocą środków, które jednocześnie prywatności go pozbawiały. Stąd teza, że nawet to, co najbardziej dla Beksińskiego prywatne, zawsze będzie uwikłane w to, co publiczne, co o tyle świadczy o szczerości jego artystycznych praktyk, o ile nadaje im również wymiar autokreacyjny.

Kategoria „życiopisania” stała się przedmiotem krytycznych dociekań w tekstach Borysa Szumańskiego i Dariusza Pachockiego, które stanowią część drugą tomu (*Spór o życiopisanie*). Ujęcia te, choć zupełnie różne, są także wobec siebie komplementarne. Szumański, posiłkując się rozróżnieniem Markowskiego na życie i egzystencję oraz Nycza koncepcją „ja” sylleptycznego, dąży do zredefiniowania kategorii „życiopisania”, odnalezienia zasady łączliwości porządku egzystencji z porządkiem dzieła, która nie polegałaby na prostym poszukiwaniu podobieństw między życiem i twórczością Stachury, jak w lekturach biografizujących, bądź dla odmiany akcentowaniu różnic, jak w lekturach antybiograficznych, lecz na odgrywaniu „performatywnej dialektyki” równoczesnej obecności i nieobecności autora w dziele. W analizie Pachockiego droga do uchwycenia sfery pośredniczącej między Stachurą-człowiekiem („ja” prywatnym) a Stachurą-pisarzem („ja” literackim) również wiedzie przez różnicę, którą lubelski badacz wydobywa, zestawiając ze sobą brulionowy zapis wybranego nieprzypadkowo dziennika *Pogodzić się*

ze światem z jego wersją publikowaną. Tekst ten napisał bowiem Stachura po wypadku, któremu uległ w kwietniu 1979 roku na torach pod Łowiczem. Pod względem poprawności gramatycznej, fleksyjnej i składniowej zapisy znacznie się różnią, czego jednocześnie nie da się powiedzieć w odniesieniu do notatek sporządzonych przed wypadkiem. Pozwala to Pachockiemu postawić tezę, iż tragiczne wydarzenie miało istotny wpływ na załamanie się spójności języka Stachury, a tym samym odsłoniło wyraźną jedność sfer egzystencji i języka.

Tematem *Wobec kreacji* opatrzona została trzecia część tomu, w której znalazły się teksty poświęcone Tadeuszowi Różewiczowi, Jadwidze Stańczakowej i Piotrowi Matywieckiemu. Właśnie z perspektywy nowoczesnej formuły *poète maudit* analizuje wczesną twórczość Różewicza (*Niepokój* i *Czerwona rękawiczka*) Piotr Pietrych. Wydobywa prowokacyjny i autokreacyjny potencjał poszczególnych utworów, dzięki któremu autor *Płaskorzeźby* w momencie wkroczenia na literacką scenę miał stać się poetą nietuzinkowym i oryginalnym. Widmu osobności (kolejne obok widma nieobecności) poświęciła swój tekst Tatiana Czerska. Osobność poetycką Jadwigi Stańczakowej rozumie jednak autorka w kontrze do modernistycznego wzorca „poety przeklętego”, zachowując istotny jego rys „jednolitej całości egzystencjalno-tekstowej”, jedności determinowanej silną i dwuznaczną obecnością (i osobnością) Mirona Białoszewskiego, a także utratą wzroku i żydowską tożsamością autorki *Ha-iku*. Interesująca na tle możliwości poetyckich kreacji „przeklętości” wydaje się recepcja Rimbauda w twórczości Piotra Matywieckiego, który – jak pisze Katarzyna Kuczyńska-Koschany – nie wierzy w „przeklętość” autora *Statku pijanego*, porzuca obiegowe i wspomagające legendę sądy na jego temat. Przedmiotem poetyckiej „gry” Matywieckiego jest jednak tyleż twórczość samego Rimbauda (wiersze autora *Zdartych okładek* stanowią dla autorki szczególne świadectwo uznania wielkości francuskiego poety), co słynny gest Verlaine’a, który Matywiecki, tworząc anagram nie od własnego nazwiska, lecz od nazwiska Rimbauda, tyleż powtarza, co nicuje. W tym sensie figura *poète maudit* nadal mieści się w zasięgu tego szkicu.

Nieoczywisty wymiar osobności twórczej Mirona Białoszewskiego wydobywa Joanna Roszak, której tekst otwiera czwartą część pt. *Życie (i sztuka) „przeklęte”*. Z perspektywy tłumacza pokazuje, w jaki sposób lingwizm, prymarna kategoria interpretacyjna na gruncie polskim, może być zastąpiony w sferze niemieckojęzycznej kategorią „przeklętości”, która wykracza poza kwestię językowej przekładalności, włączając w obszar dociekań środowisko, w którym żył poeta. Trzecie z kolei widmo „przeklętości”, widmo zaangażowania w bieżące spory polityczne, konflikty społeczne i – przede wszystkim – sprawy kobiet, którym nowoczesna kultura odmawia prawa do obecności w sferze publicznej, eliminując z niej treści niewygodne i zagrażające stabilności obowiązującego porządku społecznego, to problematyka rzadko kojarzona z twórczością poe-

tycką Julii Hartwig, której poświęciła swój szkic Agnieszka Rydz, analizując dwa feministyczne utwory poetki: *Odę feministyczną* oraz *Rady dla tej którą nazwano kobietą*. Inną odsłonę tego widma znajdzie czytelnik w artykule Moniki Brzóstowicz-Klajn. Jej propozycja nazwania działalności Jerzego Giedroycia „życioredagowaniem”, czyli takim rodzajem zaangażowania, które polegało na podporządkowaniu całego życia pracy redakcyjnej, idzie w odwrotnym kierunku niż powszechne, niekoniecznie trafne, odczytanie kategorii, na bazie której zostało ono sformułowane. Idea „życiopisania” Berezy, jak sądzą zazwyczaj badacze, podporządkowywała twórczość Stachury jego życiu (w tym miejscu funkcja „życioredagowania” zbiega się z funkcją „życiopisania”, pośrednicząc między sferą praktyczną i redakcyjną w przypadku Giedroycia, artystyczną w przypadku autora *Siekierzady*), stawiała znak równości pomiędzy jednym i drugim porządkiem, ze szkodą – dodajmy – dla samego pisarstwa.

Książkę zamyka tekst Agnieszki Kwiatkowskiej poświęcony Julianowi Przybosiowi, który stanowi swoistą codę całego zbioru, rozwijając perspektywę odwrócenia centralnej figury. Choć to twórca, który, zdaniem autorki, „przeklętym” nie bywa, to jednak w swym umiłowaniu piękna i harmonii piętnuje te poetyckie zjawiska, które przeciwstawiają się wyznawanemu przezeń poczuciu estetycznej normy. Autor *Równania serca* jawi się tutaj jako „artysta przeklęty” *à rebours*. Treścią jego buntu (sprzeciwu) staje się nie tyle pragnienie negacji obowiązującego kanonu estetycznego, ile potrzeba jego utrzymania.

Zebrane w niniejszym tomie różnorodne próby uchwycenia zjawiska „przeklętości” pokazują semantyczną nieuchwytność i kłopotliwość tej kategorii. Przekonują, z jak wieloma problemami literackimi i pozaliterackimi możemy się zderzyć. Potwierdzają potrzebę zmian w dyskursie literaturoznawczym, który, nie rezygnując z wypracowanych dotąd narzędzi i zgromadzonej wiedzy, może swobodnie poszerzać dziedzinę własnej refleksji, wzbogacając ją o zagadnienia leżące do tej pory w zasięgu socjologii, psychologii czy antropologii.

Grzegorz Pertek