

Wartość rynkowa rzeczywistości

O Andrzeju Barcie można usłyszeć dziś wiele dobrego. Nazywa się go polskim Thomasem Pynchonem, porównuje do Michela Houellebecqa, zestawia z Dawidem Grosmanem. Nie zawsze jasne intencje tych porównań mówią jednak o literaturze polskiej więcej niż ona sama chce o sobie powiedzieć. Nie myślę o rzadko obecnych w tej refleksji intencjach Barta. Mówię wyłącznie o dyskusji toczącej się wokół literatury. Dyskusji, której osoba pisarza więcej wyrządza krzywdy niż przynosi pożytku. Niestety, najbardziej intrygująca okazuje się tu nie wskazana figura autora – którą zresztą prawie wszyscy recenzenci rozpatrują w kategoriach romantycznej niejasności, utrzymującej dzisiejszy rynek sztuki.

[Chodzi o ustawicznie cytowany przez recenzentów twórczości Barta epitet „zagadkowy”, niemający wiele wspólnego z prawdą jako taką, jak i z rzeczywistością literacką. Nazywanie Barta pisarzem tajemniczym, ukrywającym się przed mediami, nielubiącym tłumów i kamer oraz wycofanym to jeszcze jeden ze sposobów na przejęcie przez rynek romantycznej legendy artysty. W tym przypadku nie jest to użyteczny transfer].

Bart jako „zombie” nie odgrywa – jak sądzę – żadnej kluczowej roli. Wystarczy bowiem zapytać samego pisarza, który o swojej nieobecności całkiem szczerze powiada:

Wcale się nie ukrywam, bo przecież nie rozmawialibyśmy teraz, ale chcę przede wszystkim istnieć przez swoje powieści. O randze fachu pisarskiego decydują napisane książki, a to, czy ich autor jest karłem, czy koszykarzem, nie ma żadnego znaczenia dla literatury¹.

Kluczowa dla dyskursu rynkowego prowadzonego w związku z prozą autora *Rewersu* wydaje się jej europeizacja, a nawet amerykańizacja, dzięki której ongiś „gówniarczykowatego”² pisarza możemy obecnie czytać jako twórcę równego Grosmanowi i Pynchonowi. Przy okazji warto zapytać, czy podnosząc rangę autora do poziomu tzw. literatury światowej, dyskurs ów rzeczywiście próbuje wyrównać rynkowe szanse twórcy; może chodzi wyłącznie

1 *Przeszłość trzyma mocno.*

Rozmowa [Justyny SOBOLĘWSKIEJ – M.C.] z *Andrzejem Bartem*. „Polityka”

z dnia 15.06.2009 r. Tryb dostępu: <http://www.polityka.pl/kultura/>

ksiazki/274600,1,recenzja-

-ksiazki-andrzej-bart-

-fabryka-mucholapek.read.

Data dostępu: 26.03.2012 r.

2 Określenie zaczerpnęłam

ze szkicu Dariusza NOWACKIEGO

Czy Bart lektury

wart? „FA-art” 1993, nr 1 (11),

s. 76–78.

o autoprezentacyjny cel tego dyskursu. Możliwe, iż problemem jest nieuchwytny w dalszym ciągu fenomen pisarstwa Barta, wobec którego w 1993 roku rozkładał ręce Dariusz Nowacki, pierwszy bodaj krytyk, który przejął się tą twórczością poważniej. Powiedzieć również należy, że polska krytyka, nadrobiwszy lekturowe zaległości, po prostu lepiej zrozumiała to, czego wcześniej nie chciała pojąć, i doceniła trudnego prozaika postmodernistycznego³, czyniąc to wprawdzie o dziesięć lat za późno, ale za to chętniej i bezinteresownie. Niestety, ani jedno, ani drugie stwierdzenie nie wyjaśnia samej literatury, która jawi się jako byt skomplikowany bardziej formalnie niż intelektualnie, a wszystko, co o niej wiadomo, jest raczej kwestią intuicji niż warsztatu filologa.

3 Wobec tego terminu zachowuję spory dystans, z którego wytłumaczę się w dalszej części wywodu.

Każdy, kto zasiada do pisania, ma jakieś oczekiwania wobec własnego rozumu, pan ma je wobec swoich przeczc⁴

4 A. BART: *Pociąg do podróży*. Warszawa 1999, s. 169.

– wyjątek z wydanej w 1999 roku powieści *Pociąg do podróży*, stabilizującej i umacniającej wizerunek pisarza jako „nieszkodliwego” społecznie dostarczyciela rozrywki na najwyższym poziomie, przesuwa to, co można by powiedzieć zdaniem krytyków o Barcie, w rejony wspomnianej, otwartej na pomyłkę intuicji. Tak właśnie rozumiem bezrefleksyjną ucieczkę z pola wątpliwości i unieważnień, oznaczonego przez Dariusza Nowackiego w szkicu *Czy Bart lektury wart?* mianem „kanonu gówniarczykowego schematyzmu”⁵, w rejony większej herezji, w jaką popada jakieś dziesięć lat później Igor Stokfiszewski, nie tylko nazywając pisarza twórcą „wyrafinowanej prozy postmodernistycznej, pełnej szalonych pomysłów fabularnych i licznych odwołań kulturowych”⁶, ale też sprowadzając jej specyfikę do pomysłów z importu, które miałyby czynić z Barta kogoś znacznie ciekawszego od reszty polskich prozaików.

5 D. NOWACKI: *Czy Bart lektury wart?...*, s. 79.

6 I. STOKFISZEWSKI: *Andrzej Bart „Rien ne va plus”*. Tryb dostępu: <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,6,1443.php>. Data dostępu: 13.05.2012 r.

Tymczasem w opinii recenzenta „FA-artu” Bart to autor dwu najzupełniej różnych książek: *Człowieka, na którego nie czekały psy* oraz *Rien ne va plus*. I żadnej innej. Do 1993 roku dorobek pisarza przedstawia się jeszcze dość skromnie. Kryteria odróżnienia tych dwu powieści od siebie nie są wyraźne i rozumowe. Razem z Nowackim przeczuwamy, że nadwyżka intelektualna w *Rien ne va plus* czyni powieść ciekawszą i lepszą. Jednak w ogólnym rozrachunku takie wrażenie znika. Argumenty krytyka okazują się poplątaną siecią niejasnych sympatii i intuicji, z której nie wydobędziemy żadnej konkluzji. Pierwsza z powieści jest, zdaniem Nowackiego, irytującym nieporozumieniem. Trudno mu nawet uwierzyć, że podpisany jako Andrzej Bart-Sołtysiak autor to ten sam Andrzej Bart, który w 1992 roku otrzymał Nagrodę Fundacji im. Kościelskich. Przyczyną tego dziwnego rozdźwięku jest kilka, jednak najbardziej interesująca wydaje się szaleńcza „rodzimość” tej książki. *Człowiek...* jako

fakt artystyczny jest zły w takim samym stopniu, w jakim nudna i mierna wydaje się cała ówczesna proza, w większości skupiona na sobie samej i pozbawiona wyrazistych rysów. Mało tego: *Człowiek...* jest zły także dlatego, że niczym nie wyróżnia się spośród pozostałych debiutów, ogłoszonych w latach osiemdziesiątych w polskiej prozie. O tych ostatnich krytyk pisze już bardzo ostro, że „były to narracje dwudziestokilkuletnich autorów, [...] niby-powieści rozwojowe, kryptoautobiograficzne z bohaterem będącym autorskim *porte-parole*. Nadto, prawie wszystkie były to kreacje grafomańskie, schematyczne, mówiące w podobny sposób o tym samym (edukacja niesentymalna)...”⁷. Nie ratuje *Człowieka*, na którego nie czekały psy towarzystwo wartościowych polskich książek z 1983 roku, m.in. *Czeskiej biżuterii* Grzegorza Musiała i *Nie wiem, co ci powiedzieć* Stanisława Czycza. Dopóki Bart pozostaje taki sam jak reszta, jest mdły. W opinii recenzenta „FA-artu” *Rien ne va plus* jest książką nieznacznie lepszą, cechują ją bowiem stylizatorska sprawność, zamiłowanie do pastiszu oraz wielość fabularnych szarad i przebieranek. A przecież *Rien ne va plus* to rzecz o zupełnie innym (dosłownie!) ciężarze estetycznym. Nowacki zostawia tę kwestię, stwierdzając, iż autor woli pustą fabularną od intelektualnych zagrywek i nic poważnego nimi nie załatwia. „[...] żaden z niego burzyciel świątyń tudzież narodowych mitów, żadna to polemika z historią, szarganie, reinterpretacje, czy w ogóle dyskusja z dziejami”⁸. Daleki od postmodernizowania Barta, nie chce widzieć Nowacki w jego narracjach nic ponad „zabawę, serię wygłupów, w sumie – niewinne igraszki”⁹. Dlatego nie importuje żadnych dodatkowych pomysłów na czytanie tej prozy, zatrzymuje się na pustym i smutnym, lecz bardzo konkretnym, polskim poletku, na którym nie wykiełkowało nic niezwykłego. Krytyk „FA-artu” nie przekonuje nas, iż dwie pierwsze książki Barta pochodzą z odmiennych estetycznie rozdań. Z jego lektury wynika, że wszelkie różnice między *Człowiekiem...* i *Rien ne va plus* są efektem czegoś w rodzaju lektury intuicyjno-życzeniowej, która – gdy zechce się ją zweryfikować – z jasnymi rozstrzygnięciami ma niewiele wspólnego.

Jak widać, niełatwo jest oznaczyć moment, w którym Bart z pisarza nieistotnego staje się autorem ważnym i pożądanym.

[W odniesieniu do wydania *Rien ne va plus* Krzysztof Uniłowski użył wobec fenomenu kariery Barta dość pojemnego określenia, którym można by objąć również późniejszy okres jego działalności literackiej. Mowa o zdaniu: „Andrzej Bart wyłonił się z czarnej dziury prozy lat osiemdziesiątych”¹⁰].

Z pewnością z poprawieniem się statusu Barta jako pisarza wiążą się dwa wznowienia nagrodzonej powieści *Rien ne va plus*, pochodzące z 2005 i 2010 roku. Pierwsze ma jeszcze charakter bibliofilski, dlatego wypuszcza się je w obieg jako „wydanie II: poprawione

7 D. NOWACKI: *Czy Bart lektury wart?...*, s. 77.

8 Ibidem, s. 79.

9 Ibidem.

10 K. UNIŁOWSKI: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002, s. 62.

przez autora”. Ostatnie wznowienie to raczej dogrywka rynkowa, wynikająca z ogromnego sukcesu *Fabryki muchołapek*. Przesunięcie w lekturze tej prozy odbywa się zatem nie w planie estetycznym, lecz rynkowym. Bartowi nic tak naprawdę nie dają opinie Nowackiego i Stokfiszewskiego. Jego książek nie zmiata z powierzchni ziemi koszmarna „gówniarczykowość”. Tak jak postmodernizm nie zwraca ich odbiorcy w postaci wypłaty z wysoko oprocentowanego funduszu. O Barcie jako figurze w polskim życiu literackim zaczyna się mówić dopiero wtedy, gdy odkrywa się jego temperament reportera, czyli kogoś, kto nie tylko potrafi ładnie pisać, ale również mądrze mówi o rzeczywistości. Najprawdopodobniej więc to wcześniejszy deficyt realizmu, nadmiar groteski i dobrego humoru, których czytelnicy prozy wydawanej po 1989 roku często nie chcieli zrozumieć, odpowiadałby za większość niepowodzeń Barta pisarza.

Historia w stylu retro

W związku z tym, że wydana w 2008 roku *Fabryka muchołapek* przedstawia prozę Barta z bocznicą na główny tor, należy zapytać o charakter i podstawę tego przesunięcia. Nasuwa się szybka, choć, być może, naiwna odpowiedź. *Fabryka...* to przecież opowieść o Zagładzie. Drugą wyrazistą cechą pozostaje jej warstwa rewelatorska – jako opowieść o Zagładzie Żydów w Polsce podczas II wojny światowej *Fabryka muchołapek* ujawnia te rejony dawności, które interpretuje się mniej chętnie i niejednoznacznie; rejony niechlubnej, żydowskiej przeszłości, wskazujące w Zagładzie na to, co nieprzejrzyste i zrodzone wewnątrz społeczności ofiar, a także zbrodnicze, ponieważ wymierzone przeciwko sobie, i nieludzkie również w swojej „braterskiej” postaci. Jak widać, pisarz, sięgając po rewelatorskie i niewygodne wątki związane z Holocaustem, osobiwie z postacią Chaima Rumkowskiego, szefa łódzkiego getta, połączył je z właściwością języka *Rien ne va plus*, polegającą na demaskowaniu absurdalnych lub niewiarygodnych momentów historii. Dlatego ta (*Fabryka muchołapek*), a nie tamta (*Rien ne va plus*) książka umocniła rynkową pozycję Barta. Dodatkową rolę odegrała tu zmodernizowana postać samej Zagłady, która od czasu ogłoszenia *Sąsiadów* przez Jana Tomasza Grossa stała się zjawiskiem społecznie niepokojącym i znowu ważnym. Wprawdzie wzburzenie, jakie wywołał Gross, przez jednych nazywane skandalem, przez innych zwracaniem głowy, miało niewiele wspólnego z Holocaustem, albowiem nie posiadało wystarczająco wielu znamion faktu, ale jego znaczenie dla debaty publicznej z pewnością przewyższyło oczekiwania stawiane przed jakimkolwiek artefaktem jako czynnikiem pobudzania społecznego. W tym wypadku nie chodziło też o powrót opowieści o mocniejszym kwantyfikatorze prawdziwo-

ści. Gross okazał się raczej apostatą w kwestii wiary w reprezentację i na wszystkie zarzuty o zmyślenie opowiadał argumentami spoza retoryki. Uczestnicy dialogu z autorem *Złoty chętnie* mu przytakiwali, pomijając zgodnie ideę, której przypomnienie być może całkowicie unieważniłoby przedmiot sporu. Ideę żałowanego symulakrum Zagłady, wedle której naturalna w tym wypadku nie jest pamięć, lecz niepamięć. Toteż wszelka pamięć z definicji musi być sztuczna i inscenizowana. Lektura *Sąsiadów* jako inscenizacji Zagłady okazała się jednak zbyt ryzykowna, przeczytano więc książkę jako nowy mit burzący starą wiarę, dzięki któremu można było stawiać nieznane dotąd pytania. A później odpowiadać na nie w tonie czegoś najzupełniej nowego i estetycznie ciekawego. Dokładnie w taki sam sposób można czytać *Fabrykę muchotapek*. Jej polifoniczny i dygresyjny charakter, po pierwsze, podważa wszelką jednomyślną historyczną, po wtóre zaprzecza przypuszczeniu, jakoby wielowymiarowa i złożona postać Żyda kolaboranta była wiodącym tematem *Fabryki*... Z *Sąsiadami* łączy tę powieść mitograficzna narracja. Podobnie jak fabuła książki Grossa, akcja powieści Barta toczy się w małej, ustronnej przestrzeni, tj. w sali sądowej. Aby nie rozsadzać jej intymnej atmosfery, pisarz przenosi część scen na niższe piętra retrospektywy, równocześnie panując nad przyprawami i odpięciem postaci. Dobrze tłumaczy takie działanie uwaga Przemysława Czaplńskiego o tym, że „nie istnieje hierarchia, która nie mogłaby się obrócić w przemoc, i nie istnieje przemoc bez narracji uprawomocniającej”¹¹. Z mojego punktu widzenia mniej istotne jest to, o czym tak naprawdę mówi się w *Fabryce muchotapek*; zresztą warstwa erotyczno-nostalgiczna tej powieści dość zręcznie została pominięta przez krytykę. Obejście jej istoty i zatrzymanie się tylko na tym, co pozostaje w zgodzie z modnym na ów czas spojrzeniem w przeszłość, stanowi kolejny dowód urynkowania sławy Barta. Skuteczność pisarza polegałaby zatem na uczynieniu z pomysłu rewidowania przeszłości czynnika zwiększającego ilość sprzedanych książek. Działanie takie bezpośrednio osłabia wiarygodność rewizyjnej warstwy tekstu. Urynkowanie czegoś, czego urynkować się nie da, doprowadziło twórczość Barta na krańce historii, poza którymi istnieje już tylko obszar pięknego mitu.

11 P. CZAPLIŃSKI: *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009, s. 165.

Stawka większa niż życie

Powieść z 2008 roku jest jedynie częścią bardzo spójnego myślenia Barta o historii i jej związkach ze zmyśleniem. Na spójność tę krytyka nie zwracała dotąd wystarczającej uwagi. A przecież projekt autora *Rewersu* wydaje się równie imponujący, jak chociażby myślenie o przeszłości prozaika Tadeusza Konwickiego. Jednak Barta łatwiej zlekceważyć, ponieważ wybiera on z garderoby wspomnień zupełnie zapomniane rekwizyty, rzadziej sięgając po

nieodległą historię. Dopiero *Fabryka muchołapek*, balansująca między intymną przygodą i rewizją czasów wojny, stawia mocniejszy akcent na problem, który Jean Baudrillard nazywa „historią – scenariuszem w stylu retro”¹². W świecie pozbawionym dostępu do mitu – a jego częścią jest przecież Bart – szerzy się dziwna potrzeba kontaktu z przeszłością. Nie jest to ani potrzeba reaktywacji, ani wspomnienia, historii przecież w tym świecie nie ma. Szczególnym rodzajem inscenizacji podobnej potrzeby może być tzw. przeszłość nieodległa, która w najróżniejszych źródłach nosi nazwę „retro”. Jednak Baudrillard nie zajmuje się związkami przeszłości z dość oczywistą w tym wypadku nostalgią, interesuje go rzecz o wiele prostsza: temat II wojny światowej w kinie. Z jednej strony widzi w nim tęsknotę za czasem, gdy „historia przynajmniej istniała, przynajmniej istniała przemoc (choćby nawet faszystowska) bądź stawka życia i śmierci”¹³. Z drugiej zbliża się do fetyszu, pamięci bowiem dużo łatwiej jest uwznioślać pożądanie czegoś, co jeszcze całkowicie nie zniknęło. Dlatego II wojna światowa staje się idealnym tematem odświętnej opowieści, w której przestają być ważne powiązania między faktami. Liczy się wyłącznie obraz wypełniony figuracjami. Dodajmy, że najczęściej jest to obraz dla emocji odbiorcy obojętny. Pisząc o odnowionych wizerunkach przeszłości w *Chinatown*, *Trzech dniach kondora* czy 1900 autor *Ducha terroryzmu* uściśla: „Problem polega raczej na tym, że pozostawiają nas one w pewien sposób całkowicie obojętnymi”¹⁴. W rzeczywistości to nie *Fabryka...* z gorączkowo prowadzonym dyskursem sądowym w związku z oskarżonym Rumkowskim, lecz narracje pogłębiające rozpoznanie historii, takie jak *Don Juan raz jeszcze* i *Rewers*, mobilizują czytelnika do żywszej reakcji. Przede wszystkim dlatego, że restytuować potrafią przeszłość nieodległą (*Rewers*) lub zamierzchłą (*Don Juan...*) w taki sposób, który trudniej jest przewidzieć w planie samej fabuły. Więc może to właśnie opowiadanie odbiorcy doskonale znanej historii skutkuje tym, że opowieść w stylu retro jest raczej zimna niż gorąca i nie podnieca tak, jak byśmy tego oczekiwali od, bądź co bądź, sensacyjnej fabuły. Baudrillard nazywa ten rodzaj działania na czytelnika *cool* i dodaje, że to „chłodna przyjemność, prawdę mówiąc, nawet nie o charakterze estetycznym: przyjemność funkcyjna, przyjemność równaniowa, przyjemność mechaniczna”¹⁵. W kategorii estetycznego chłodu, zaproponowanej przez Baudrillarda, można zauważyć wiele cech wspólnych z wojenną częścią *Fabryki...* Nieszczególnie wzdusza nas ruch wokół duszy Chaima; nie przejmują nas ani ciepłe słowa Janusza Korczaka, ani duży dystans żony oskarżonego, Reginy. Wszystko to albo znamy z historii, albo potrafimy sobie dopowiedzieć. Nie o alternatywność przeszłości toczy się tu gra. O wiele ważniejszy wydaje się szczegółowy opis wydarzeń, intrygujący nawet samego narratora, w któ-

12 Por. J. BAUDRILLARD: *Historia – scenariusz w stylu retro*. W: IDEM: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 57–63.

13 Ibidem, s. 59.

14 Ibidem, s. 60.

15 Ibidem, s. 61.

rym znać retusze i upiększenia, wzmagające i tak oczywistą teatralizację świata.

Jeśli tego rodzaju spektakl odgrywano i tutaj, a wszystko na to wskazywało, to słynna dbałość Romana Polańskiego o realia przy kręceniu *Pianisty* była dbałością połowiczną. Zatrzeszczono się tu nawet o kwaśny zapach biedy, wniesiony w ubraniach z nieskanalizowanej ulicy i załoczonych pokoi bez toalet. Choć trzeba przyznać, z kroplą Chanel, dodaną w tle, jak gdyby przez grzeczność. Oszołomiony tą perfekcją, próbowałem doszukać się jakichś błędów, lecz znalazłem tylko niedopatrzanie w stroju starszego, trzymającego się z boku pana. Wszystko, co miał na sobie, niby poprawnie staroświeckie, lecz przesunięte o dobre dwadzieścia lat, a do tego torba na ramię z napisem Lufthansa. Nie przeszkadzało to widać przyjętej konwencji...¹⁶

16 A. BART: *Fabryka muchołapek*. Warszawa, s. 66–67.

„Retro-spekacja”, o jakiej czytamy w prozie Barta, ma jednak nieco szersze znaczenie niż w eseju Baudrillarda. Podobnie jak w *Symulakrach i symulacji*, łączyć ją trzeba z maskowaniem pustki zamienionej w osobliwy i ostentacyjnie sztuczny szczegół. Ten retrospektywny teatr, o którym mówi się jak o interaktywnej konferencji, urządzonej na modłę dawnych maskarad („[...] zorganizowana zgodnie z regułami tak popularnego ostatnio uczestnictwa totalnego. Interaktywność, wzbogacanie tożsamości, kobiety odgrywające role mężczyzn, a ofiara za chwilę katem”¹⁷), to przypomnienie osiemnastowiecznej rozrywki arystokratów i zabawnego *qui pro quo*. Gdy Bart raz po raz podkreśla imitacyjną wydolność dyskursu o Zagładzie i wprost nazywa rzeczywistość powieści rzeczywistością stworzoną, możemy być pewni, że budowana na naszych oczach fikcja jest całkowitym, ale równowartościowym przeciwieństwem konwencji świadectwa, uporczywie nazywanego jeszcze przez niektórych jedynym słusznym komunikatem o Zagładzie¹⁸. W teście Barta, podobnie jak w opowieści Mariana Pankowskiego *Była Żydówka, nie ma Żydówki*, odzywa się głos kogoś, kto jest za młody na bycie świadkiem Zagłady, dlatego prowadzi jej szalone archiwum, włączając do niego coraz częściej dokumenty sfalszowane i zniekształcone. Historia staje się w takim przypadku jedynie widmem, które widz przedstawienia chciałby znowu upostaciowić, poczuć, którego chciałby dotknąć. Jako łatwiejszą i bardziej dostępną odbiorca (widz) wybiera jednak katalogową formę kontaktu, czyli historię zrekonstruowaną. Jej sens zamyka się jednak tylko w powtórzeniu. Dlatego Bart buduje pewien metawątek, nie szczególnie ważny dla samej Zagłady, z którego wynika, że jej literacka wersja, znana jako *Fabryka muchołapek*, to wynik kontraktu

17 Ibidem, s. 66.

18 Por. na ten temat np. K. SOKOŁOWSKA: *Metafora i etyka w narracjach o Holokauście. Literackość odzyskana*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2011, nr 1 (1), s. 121–130. Z kolei w *Fabryce muchołapek* przeczytamy: „[...] nawet w miarę obiektywny zapis potrafi ominąć sedno”. A. BART: *Fabryka muchołapek...*, s. 8.

między bezrobotnym polskim pisarzem i bogatym żydowskim emigrantem, jednocześnie będącym spadkobiercą ofiar Holokautu. Dlatego trudno się nam uwolnić od wrażenia, że wysiłek naracyjnej woli podyktowany jest w książce Barta przede wszystkim względami ekonomicznymi. Trudno nam także uwierzyć, iż zdolny zrobić wiele dla pieniędzy (nieopłacone rachunki!) narrator-Bart troszczy się o coś więcej niż dobre wykonanie roboty. Efekt, jaki otrzymujemy, jest zatem „odrobinę zbyt doskonały, wierniejszy i lepszy od innych”¹⁹. To efekt Zagłady, która przechodzi „nie przez piece krematoryjne czy komory gazowe, lecz przez taśmę filmową, dźwięk i obraz”²⁰.

19 J. BAUDRILLARD: *Historia...*, s. 60.

20 Ibidem, s. 65. W chwili, gdy to piszę, trwają prace przygotowawcze do filmu na podstawie *Fabryki muchotapek* w reżyserii autora.

21 Cyt. za: E. GUFFEY: *Remembering when we were modern*. Tryb dostępu: <http://www.retrothebook.com/excerpts.html>. Data dostępu: 13.05.2012 r.

22 E. GUFFEY: *Retro: The Culture of Revival*. Londyn 2006.

W kręgu retrogardy

Amerykański krytyk Frederic Jameson w dużej mierze uzależniał rozwój społeczeństwa od umiejętności, jakie posiadało ono w zakresie przyswajania własnej historii²¹. Radzenie sobie z przeszłością w taki sposób, dzięki któremu staje się ona towarem atrakcyjnym nie tylko dla popkultury, lecz przede wszystkim dla rozwoju samej sztuki, stanowi również nieodzowną część pomysłu Elizabeth Guffey²², określanego mianem retrogardy. W największym skrócie istotę retrogardy można sprowadzić do poszukiwania nowoczesności w przeszłości; do spoglądania w tył zamiast w przód. W spojrzeniu za siebie Guffey znajduje jednak ruch znacznie bardziej ożywczy niż większość z nas widzi w retrospektywach. Początek tego ruchu przypadł na lata tuż po wojnie, kiedy Ameryka dokonała równoczesnych inwestycji w przeszłość i teraźniejszość. Na fali tych pierwszych przypomniana została moda na Aubreya Beardsleya i Art Nouveau, która właściwie dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku stała się czymś w rodzaju eventu. Sezonową retrospektywę nieznanego skandalisty z końca XIX wieku odwiedziło wówczas w kilka miesięcy ponad sto tysięcy osób! Porównywanie z wystawą prac Beardsleya sukcesu filmu *Rewers* jest zatem przynajmniej częściowo uzasadnione. Ten błyskotliwy obraz unowocześnionej przeszłości powstawał kilka miesięcy przy dość niskim nakładzie środków finansowych. W dodatku reżyser filmu nie miał żadnego większego doświadczenia zawodowego (debiut). Borysowi Lankoszowi (reżyseria) i Andrzejowi Bartowi (scenariusz) udało się jednak zaskoczyć odbiorców śmiałą i nieoczekiwaną podróbką przeszłości, która prawdopodobnie dwadzieścia lat wcześniej nie zrobiłaby na nikim większego wrażenia. Dodajmy, że w noweli filmowej *Rewers* Bart przyjął inny kierunek wspomnianego podrabiania niż reżyser filmu pod takim samym tytułem. Mniej oczywisty i śmiały, a miejscami nawet zupełnie niewidoczny. W noweli filmowej czytamy bowiem równoległe prowadzoną historię młodej i starej Sabiny, z której wynikają jej nieoczywisty spryt i zamaskowana,

diaboliczna inteligencja. Opowieść Barta to w jakimś sensie przeciwieństwo zapisywania zmagania z przeszłością. Mamy tu zamiast podrabiania historii odkrywanie fenomenu niezarażłości, która w określonych warunkach staje się tnącym jak diament umysłem krytycznym. Obraz Lankosza przekierowuje uwagę widza z rekonstruowania historii PRL na przedstawienie przeszłości jako części wyobraźni masowej. To, co w książce można było pominąć – wyjąwszy raczej samego splotu fabuły – w filmie staje się istotą sprawy. Oto uwagę widza pochłaniają przede wszystkim białoszare obrazy; dalej – wnętrza mieszkania starej warszawskiej kamienicy z serwantkami, koronkowymi serwetami i porcelaną, na jaką stać było jedynie zamożnego przedwojennego kupca (ojciec Sabiny prowadził przed powstaniem aptekę); i jeszcze – Bronisław w eleganckim beżowym prochowcu, takim samym, jaki z szykiem nosili ważniejsi członkowie partii; a także – błyszczące czarne wołgi i warszawy przewożące stołecznych notabli. Podobną rolę do torby z logo Lufthansy z *Fabryki muchołapek* odgrywa w tym przypadku wiszący w biurze dyrektora Barskiego, zarządzającego wydawnictwem, w którym pracuje Sabina, landszaft, na którym widać Marksa z gęstą i długą białą brodą jak u Świętego Mikołaja; albo napis HWDP na drzwiach windy, z której wysiada stara Sabina, by odwiedzić brata, Arkadka.

Forma, w jakiej Bart i Lankosz zakleszczają przeszłość, wymyka się ustaleniom Baudrillarda, który umyślnie każe krążyć rekwizytom sprzed lat wokół czegoś ideowo miążskiego i bezsensownego; w przypadku polskich autorów mamy do czynienia z tak zadziwiającą zręczną podróbką stylu lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, że rekwizyty w rodzaju rogowych okularów noszonych przez Sabinę czy prochowca Bronisława powinniśmy raczej rozpatrywać w kategorii gadżetów i zamiast o stylizacji mówić o designie, a w zamówianiu twórców filmu do łączenia najróżniejszych konwencji widzieć przejaw mody *vintage*.

„Dziś chcę być *vintage*, wczoraj byłem snobem”

Przejawy *vintage* w modzie można dużo łatwiej oszacować niż retroawangardę w sztuce. *Vintage* jest przede wszystkim znacznie bardziej powierzchownym i mniej konsekwentnym stylem odczytywania przeszłości, nastawionym na przyjemne łączenie jej z tym, co ogólnie się podoba; może być niestety również przejawem snobizmu, jak w piosence *Ja chcę być vintage* Stasiaka, gdzie o zakupach w second-handach mówi się jak o zbiorowym szaleństwie, które nie miałyby sensu, gdyby rzeczy ze śmietnika nie nosiło się razem z okularami Ray-Ban. Film *Rewers* ma wiele wspólnego ze wspomnianą stylistyką: wyjaskrawia lub poleruje szczegóły, które w swoim naturalnym środowisku czasowym uległyby zatarciu; eks-

23 Por. A. BART: *Rien ne va plus*. Kraków 2005, s. 8.

ponuje rekwizyty zamiast rzeczy; pokazuje odświętną stronę rzeczywistości jako jej rewers, umownie łącząc ją z witalizmem i energią jednostek, naprawdę bardzo przeciętnych i wątych. *Vintage* jest zatem czymś w rodzaju cudzysłowu, który raz może oznaczać zwykłą cytację, a innym razem ironię. Trudno się jednak zorientować, kiedy co wskazuje. W praktyce odzywa się tu znana czytelnikowi *Rien ne va plus* predylekcja Barta do oszukiwania i pogrywania, którą porównać można jedynie do sotta, osobliwej gry w karty, polegającej przede wszystkim na analizowaniu wyobraźni przeciwników²³.

W filmie *Rewers* komunikowanie się z przeszłością ma jednak prostszy i bardziej surowy wymiar. Lankosz korzysta w tym celu z licznych dóbr polskiej szkoły filmowej, m.in. parafrazuje *Popiół i diament* oraz *Katyń* Wajdy. Przypomina aktualne reklamy telewizyjne, cytuje filmy ze scenariusza Barta, m.in. *Młodość Chopina* w reżyserii Aleksandra Forda, posługuje się groteską, makabreską, czarną komedią i językiem noir. Zerwanie z jednolitą narracją decydująco wpływa na osobność dzieła Lankosza.

Bart jako autor noweli filmowej poszukuje dostępu do potocznych zasobów zbiorowej pamięci. Interesuje go pojedyncza i nieheroiczna historia rodziny warszawskich aptekarzy, ich komunikowanie się z wojenną przeszłością oraz ideowa zaradność, pozwalająca im znaleźć sposób na urządzenie się w komunizmie. W tym wszystkim pisarz pozostaje bardzo feministyczny, szkicuje bowiem portret trzech pokoleń kobiet, z którego wyłania się historyczny spryt, niemający nic wspólnego z operowym dramatem męskiego patriotyzmu. W sensie uniwersalnym *Rewers* reprezentuje niemitograficzny nurt prozy, której treścią są doświadczenia pojedynczego człowieka, natomiast wielka historia występuje tu jako rama, tło i nośnik wspomnień jednostek. „Głównym tematem [...] [jest tu – M.C.] walka o przeżycie w warunkach zagrożenia i strachu”²⁴.

Niewątpliwą, choć średnio intrygującą właściwością obrazów filmowego i literackiego pozostaje rozpoznanie szans jednostki w walce z historią jako nikłych i zwrócenie się ku działaniom taktycznym, zwiększającym możliwości słabszego²⁵. Z kolei spryt, wykorzystywanie sposobności oraz uczynienie melodramatycznej warstwy filmu metaforą polityczną, wynikające ze sprawności stylistyki *vintage*, w połączeniu z rozmiarowo niewielką fabułą dają efekt historii sensacyjnej, dzięki któremu *Rewers* radzi sobie z emocjami widza/czytelnika dużo sprawniej niż *Fabryka muchołapek*, tyle że historią małą; kosztem jest ukazanie pierwszych lat stalinowskiego reżimu w Polsce w pigułce, właśnie opowiedzenie historii w trybie *neo-noir*. Język filozofii tego nurtu – jak ujmuje ten problem Mark T. Conrad²⁶ – dość głęboko przeniknął film Lankosza: obok gry światłem i cieniem znajdziemy w nim nieheroiczną postawę bohaterów, zbuntowanych wobec wielkiej historii (chodzi

24 B. SZACKA: *Jak opowiadały przeszłość?* „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 683, s. 55.

25 Por. na ten temat: M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Tłum. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków 2008, s. 35–42.

26 *The philosophy of the neo-noir*. Ed. M.T. CONRAD. Kentucky 2007. Por. także: M.T. CONRAD: *Reservoir Dogs. Redemption in a Postmodernism World*. Tryb dostępu: http://metaphilm.com/index.php/detail/reservoir_dogs. Data dostępu: 20.06.2012 r.

tu zwłaszcza o postawę matki Sabiny, która w trosce o życie swoich zaprzysiężonych dzieci zamknęła je w mieszkaniu na czas powstania warszawskiego), wyraźne tło społeczne, niejednoznaczność przemocy i zbrodni etc. Wszystkie te cechy ma również obraz Lankosza. Gdyby nie to, że film korzysta z dóbr kina lat czterdziestych i pięćdziesiątych dosyć wybiórczo, można by o nim mówić językiem wspomnianej filozofii *neo-noir*, tak jak czyni się to w odniesieniu do projektów Tarantino czy braci Coen.

[Zdaniem M.T. Conrada filmy *neo-noir* Quentina Tarrantino, takie jak *Wściekłe psy*, *Kill Bill* czy *Pulp Fiction*, z powodzeniem można czytać w duchu postmodernistycznego relatywizmu i sceptycyzmu, także spod znaku Lyotarda i Rorty'ego. Krytyk wyciąga z tych związków wnioski bardzo praktyczne. Na przykład wskazując na zaburzenia chronologii w narracji, jej wieloperspektywiczność czy umowność, umocowaną w surrealistyczno-kreskówkowych scenach zastępujących ujęcia realistyczne²⁷].

Jednakże Lankosz nie zamyka się w świecie konsekwentnej postpamięci, interesuje go oddziaływanie przeszłości na teraźniejszość w wymiarze estetycznym; bada również elastyczność tego oddziaływania i dlatego sprawnie żongluje wątkami współczesnym i historycznym, pokazując etyczną relatywność zbrodni. W tym sensie polski obraz znacznie różni się chociażby od bułgarskiego filmu *Zift (Śmieć)* w reżyserii Jawora Gardewa. W *Śmieciu* opowiada się historię chłopaka skazanego w latach czterdziestych ubiegłego wieku na pobyt w więzieniu. Po wyjściu na wolność chłopak bardziej niż na zemście koncentruje się na codziennych zdarzeniach, stawiających mu uzasadniony opór. Bułgarski socjalizm lat pięćdziesiątych połączony z przedwojennym wystrojem eleganckich willowych wnętrz oraz motywem przewodnim kryminału, czyli ukrytymi rosyjskimi diamentami i upiorną pięknnością, Adą, porównywaną zresztą do modliszki, tworzą konsekwentną stylistykę *neo-noir*, za którą Gardew otrzymał m.in. nagrody na XXX Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Moskwie dla najlepszego filmu i najlepszego reżysera. W fabule Lankosza podobnej stylistyki nie ma. Jego filmowi brakuje również równowagi między warstwą historyczną i funkcją rozrywkową. Dzieło Gardewa jest jednolitym kryminałem; filmowy *Rewers* to rzeczywistość pęknięta.

Czytanie jądłospisu

W prozie Barta wyczuwalna jest jednak znacznie mniej skomplikowana tęsknota za przeszłością i tym, co w niej piękne. W poszczególnych powieściach, zwłaszcza w *Pociągu do podróży*, tęsknota ta przyjmuje postać estetyzacji minionego czasu, dosyć dwuznacznej przecież, ale za to obłąkającej przez intencje narratora:

28 A. BART: *Pociąg do podróży...*, s. 15.

Rekonstruowanie czegoś, o czym można mieć pojęcie na podstawie zaledwie kilku napomknień, jest zawsze zajęciem dwuznacznym, ponieważ dobre intencje podważane są przez niedoskonałość imaginacji. Niechaj jednak dwuznaczność takiej rekonstrukcji idzie w parze z dwuznacznością sprawy²⁸.

Akcja lwiej części fabuł obmyślonych przez Barta rozgrywa się w ekskluzywnych hotelach, drogich salonkach, markowych sklepach, bogatych klasztorach i dobrze urządzonych mieszkaniach. Nawet nad widmową opowieścią o Zagładzie – *Fabryką muchołapek* – unosi się atmosfera wykwintu. Oto wystrój jednego z wagonów pociągu wiozącego łódzkich Żydów do obozu w Oświęcimiu:

29 A. BART: *Fabryka muchołapek...*, s. 5.

Ściany salonki wyłożono drewnem czereśniowym, do tego kilka starannie dobranych mebli, wśród których największe wrażenie robiła długa kanapa, obita zielonym pluszem. [...] Światło lampy sprawia, że salonka przypomina raczej dom ciepły i bezpieczny, a monotonny stukot kół zdaje się trząskiem ognia na kominku²⁹.

Rozstrzygnięcie intencji pisarza, rozpatrującego tylko taką przeszłość, która graniczy ze szlacheckim pochodzeniem bohaterów, i ocenianie jego decyzji być może nie jest konieczne. Jeżeli weźmie się pod uwagę część tego szacownego świata, dość sporą, czyli jedzenie, stwierdzi się, że jest ono elementem poważniejszego komunikatu metaliterackiego. To właśnie *Pociąg do podróży* został zaopatrzony w coś, co można by nazwać jadłospisem przeznaczonym do uważnej lektury. Czytamy tam, co następuje:

30 A. BART: *Pociąg do podróży...*, s. 45.

Dłatego postanowił zjeść śniadanie:
Grzanka z pomarańczową konfiturą
Jajka po teksasku
Ser Kallenberg
Torcik Metternich
Kawa
[...] Już samo menu, oprawione w safianową skórę, robiło wrażenie, tym bardziej że każda z potraw opisana była także po francusku³⁰.

Albo:

Jaja mollet
Szynka garniowana wiśniami
Paszтет kobziarza

31 Ibidem, s. 51.

Ciasto babuni

Kirsch

Tego dnia Marcus po raz pierwszy w swoim życiu poczuł ukąszenie próżności³¹.

A także:

Zupa karlsbadzka

Szparag á la russe

Bażant królewski

Gruszki sycylijskie

Mumm et Co.³².

32 Ibidem, s. 57.

33 Ibidem, s. 72.

Podobnych, wyróżnionych w narracji zestawów jedzenia znaleźć można jeszcze kilkanaście. Tuż obok znajdują się uwagi na temat przyrządzania i przechowywania napojów, w tym na przykład koniaku, który przed podaniem powinien znajdować się w koszulce z batystu, ponieważ „cała tajemnica leży w temperaturze, nawet pół stopnia różnicy potrafi zrobić zamieszanie na języku...”³³. Bohaterowie *Pociągu...* nie tylko potrafią czytać jadłospisy i zamawiać z nich jedzenie. Jeżeli radzą sobie z jego przygotowywaniem i przechowywaniem, wówczas najczęściej pracują również w gastronomii, jak pan Yosselin, właściciel restauracji La Petite Bonne, który miał umiejętność rozpoznawania ludzi na podstawie składanych przez nich zamówień. (W kluczowej scenie bohater powieści zamawia w restauracji Yosselina zupę rakową, pasztet z gęsich wątróbek, filety z soli po alzaczkę i zająca w śmietanie, a do tego „tylko kieliszek châteauneuf-du-pape i dwie karafki wody...”; złożone zamówienie przesądza o pochodzeniu mężczyzny). Albo wiedeńska służąca profesora Götza, Adela Frankehuber, która swoim talentem kulinarnym zdecydowanie skróciła żalobę chlebobawcy. Równie dobrze bohaterowie prozy Barta przyrządzają zatrute jedzenie – pasztety, ołomunieckie knedle, najróżniejsze pieczenie, podają zatrute wiedeńskie wina i szklanki z zatrutą wodą. Jedzenie bywa tu wyraźnym sygnałem ostrzegawczym („Muzeum Spilberga było już zamknięte. Portier nocny, Bob Lasky przełknął ostatni kęs czegoś, co jadł, i w tym samym momencie usłyszał brzęk czujnika pożarowego”³⁴), pojednawczym, politycznym, a nawet religijnym. Tę dość szczególną rolę jadłospisu spostrzec można w powieści *Don Juan raz jeszcze*, wiążącej proces narastającej żaloby z ascezą cielesną. Klasztor, w którym zatrzymują się Joanna Kastylijska i Don Juan, wprawdzie słynie z suto zastawianych stołów, ale w czasie, gdy zatrzymuje się w nim kondukt pogrzebowy króla, musi serwować kuchnię postną. Zakonnicy uciekają się zatem do licznych forteli, byle tylko oszukać królową, za której plecami rozgrywają

34 Ibidem, s. 329.

przecież o wiele ważniejszy, polityczny teatr – planują zrzucić ją z tronu. Zatem:

A gdyby tak zwrócić co lepsze kawałki za pomocą palca włożonego w gardło? Jeżeli miałyby to zaoszczędzić ojcu spowiedzi, to zaraz każę podać miskę. [...] Pomysł niezły, przyznaję. Czy jednak nie byłby to tylko pozór mający uspokoić sumienie? Albowiem zwracając nie zwrócę przecież przyjemności, jakiej doznałem jedząc te wymyślne specjały. A właśnie, czy się mylę, czy jagniętka moczyło się w mleku z kokosa?³⁵

35 A. BART: *Don Juan raz jeszcze*. Kraków 2006, s. 193.

O rozumianym dosłownie jedzeniu Bart ma wiele do powiedzenia. Jeszcze więcej mówi wtedy, gdy zawija gastronomiczne komunikaty w metafory. Wówczas przesiąknięty manierycznym *menu Pociąg...* zamienia się w secesyjną opowieść o próżności przełomu wieków; *Don Juan...* to karnawałowa pułapka zastawiona na naiwną historię; natomiast *Fabryka muchołapek* jest w tym szeregu najmniej zmysłową i najbardziej przegadaną opowieścią, zadowoloną ze skromnych opisów przedwojennego przyzwoitego jedzenia:

Śniadanie było skromne, ale obfite, podobne do tych, jakich można się spodziewać po dużych, w bielach utrzymanych jadalniach pensjonatów krynickich, które znała najlepiej. Jednak zapach białego chleba tak zniewalał, że nie potrafiła sobie przypomnieć, kiedy ostatni raz czuła coś podobnego. Posmarowała małą kromkę twarożkiem³⁶.

36 A. BART: *Fabryka muchołapek...*, s. 29.

Kulinarne wyobrażenia tej prozy istnieją przede wszystkim dzięki tej samej cesze, z powodu której Bart wywołuje przeszłość – dzięki swojej ekskluzywności. Widać ją zarówno w opowieściach o stole i restauracjach, jak i w rozwiązaniach narracyjnie ostatnich:

Wieść o odnalezieniu się inkwizytora Dezy rozeszła się po zamku z prędkością większą niż ta, z którą kucharz doprawia sos, do dzisiaj jeszcze nazywany w tamtych stronach *feronari*³⁷.

37 A. BART: *Don Juan raz jeszcze...*, s. 329.

W założeniu opowieści kulinarne Barta przekazują dwie równorzędne informacje, natomiast to dzięki drugiej, metaforycznej odśrobie otrzymujemy wgląd do świata wyobraźni bardzo intensywnej i zmysłowej, ale matematycznie wyrachowanej, a przede wszystkim intelektualnej. Jej ekskluzywny charakter, podobnie jak angielskie znaczenie słowa, jest zwodniczy i złożony, ponieważ tuż obok wyrafinowanych i drogocennych wartości przekazuje wartości wykluczające i wypierające wszystko, co nie mieści się w ofercie *all inclu-*

sive. Zorientowany w zaproponowanych przez Barta społecznych układach czytelnik jego prozy może nie być tym zachwycony.

Marta Cuber

All exclusive: retro-market in *Fabryka mucholapek* and *Rewers* by Andrzej Bart

Summary

Apart from discussing Andrzej Bart's prose (from *Człowiek, na którego nie czekały psy* to *Rewers*) Marta Cuber makes a detailed analysis of several selected motifs which, according to her, are important for understanding the phenomenon of popularity the very literature experiences. Except for bringing a critical-literary reception of the first books of the author of *Pociąg do podróży* closer, Marta Cuber places considerations on the reasons of an increased interest with Bart after publishing *Fabryka mucholapek*, verifies critical opinions on *Rien ne va plus*, relates popularity of *Fabryka mucholapek* to a change that happened in Polish collective awareness after the release of *Sąsiedzi* by Jan Tomasz Gross. The author reads Bart's next novel, i.e. *Rewers*, differently. She is interested in relations that prose has with the aesthetics of retro and vintage, as well as the movie based on Bart's novel directed by Borys Lankosz. Instead of conclusions, Marta Cuber proposes a synthesis of motifs particularly often exposed by the writer. The case in point is food consumed by the characters, menu, culinary recipes and dishes.

Basically, Marta Cuber pays attention to relations between Andrzej Bart's works and the past, and their aesthetic-factographic value.

Marta Cuber

All exclusive: retro-marché dans *Fabryka mucholapek* et *Rewers* d'Andrzej Bart

Résumé

Sauf la présentation de la prose d'Andrzej Bart (du roman *Człowiek, na którego nie czekały psy* jusqu'à *Rewers*), l'esquisse de Marta Cuber comprend une analyse détaillée de quelques motifs choisis, cruciaux, selon l'auteur, pour comprendre le phénomène de la popularité de cette littérature. Marta Cuber place le rappel de la réception critique des premiers livres de l'auteur de *Pociąg do podróży* à côté des réflexions sur les causes de la popularité grandissante de Bart après la publication de *Fabryka mucholapek* ; elle vérifie des opinions critiques sur *Rien ne va plus* ; elle associe le succès du roman *Fabryka mucholapek* avec le changement dans la conscience polonaise due à la publication de *Les Voisins* de Jan Tomasz Gross. L'auteur analyse de manière différente le roman suivant de Bart – *Rewers*. Marta Cuber s'intéresse aux relations de ce texte avec l'esthétique rétro et vintage, ainsi qu'au film tourné d'après le livre sous le même titre, mis en scène par Borys Lankosz. En guise de conclusion Marta Cuber propose une synthèse des motifs particulièrement souvent exposés par l'écrivain. Ce sont les repas des protagonistes, des menus, des recettes de cuisine et des mets. En général l'attention de Marta Cuber se concentre sur les relations de l'oeuvre d'Andrzej Bart avec le passé et leur valeur esthétique et factuelle.