



INTERWENCJE I INTERAKCJE — KAZIMIERZA BRANDYSA ZMAGANIA Z ROLĄ PISARZA

Agnieszka CZYŻAK (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

Urodzony w 1916 roku Kazimierz Brandys wszedł w czas wojny i okupacji z już ustalonym celem, by zostać pisarzem (pomimo ukończonych studiów prawniczych) i z jasno określoną wizją roli artysty, wywiedzioną przede wszystkim z tradycji modernizmu. Niesłabnąca fascynacja Gombrowiczem łączyła w sobie podziw dla jego twórczości oraz swego rodzaju zazdrość wobec śmiałości dokonywanych przez niego gestów autokreacyjnych. Jednak ten modernistyczny, europejski wzorzec od początku zakłócony był przez tradycję polską — zrodzoną w procesach emancypacyjnych drugiej połowy XIX wieku. Jej ośrodek stanowiła postawa nie tyle antyromantyczna, co zbudowana w ramach polemiki z tym kluczowym dziedzictwem kulturowym. Krytyka wzorców romantycznych nie oznaczała ich odrzucenia — pozostawały językiem niezwykle istotnym w rozważaniach o zbiorowej tożsamości, nadto „gotowym do użycia” w celu nawiązywania kontaktu z odbiorcami, rozpoznawalnym w ramach wspólnej tradycji.

Wytworzona na gruncie dziewiętnastowiecznych doświadczeń wspólnoty rola pisarza wiązała się także z wiarą w interwencyjną siłę literatury, w jej istotną rolę w sferze życia społecznego, konstytuowaną w procesach realnych interakcji między twórcą dzieła a jego odbiorcami. Tu zapewne leżała też przyczyna znanej powszechnie, często ujawnianej i trwającej do końca życia niechęci Brandysa wobec krytyków, uznawanych przez pisarza za zbędną instancję w obiegach komunikacji. Ważniejsza od ocen profesjonalistów była dla pisarza popularność w ramach szerokiego odbioru — co ciekawe doceniany był przez zwykłych czytelników na każdym z czterech etapów swej artystycznej drogi. Brandysa postrzegano bowiem właśnie w czterech odmiennych rolach: twórcy wiernego władzy (surrealistycznego, z koniecznym epizodem „odwilżowym”), później artysty neutralnego, popularnego w środowiskach inteligenckich, następnie pisarza opozycyjnego, a na koniec emigracyjnego. Dobrowolne podejmowanie tych, jak by się zdawało, niemożliwych do pogodzenia ról było jednak skutkiem przyjęcia owego nadrzędnego założenia, iż literatura jest aktem komunikacji, zarówno artystycznej, jak i społecznej — aktem kreacji i narzędziem porozumienia.

Nie wiadomo, jaki byłby przebieg twórczych wyborów Brandysa, gdyby początku jego drogi nie wyznaczyła katastrofa cywilizacyjna i traumatyczne doświadczenia II wojny światowej, determinującej losy jednostek i zbiorowości. Po jej zakończeniu społeczność czytelników zdawała się oczekiwać od literatury zaangażowania we współczesność i podjęcia próby „dania świadectwa” niedawnej przeszłości oraz rodzących się nowych realiów życia, czy raczej przykrojenia bolesnych doświadczeń tak, by zmieściły się w oswojonych przez tradycję i oswajających traumę konwencjach. Taki charakter miał „podwójny debiut” Brandysa z 1946 roku. Zaliczony przez badaczy do prozy „obrachunków inteligenckich” *Drewniany koń* podejmował temat moralnej klęski bohatera-inteligenta, niezdolnego do życia w nowych warunkach historycznych — można było uznać ten utwór za rodzaj osobistej ekspiacji, wpisanej w zbiorowy, krytyczny obraz inteligencji. W tym samym roku Brandys wydał również książkę *Miasto niepokonane*, zbiór czternastu epizodów z okupacyjnego życia stolicy¹. Warszawa, ukazana jako nieulekłe, godne miłości i czci bohaterskie miasto, została, niejako wbrew świeżej i niezwykle bolesnej pamięci o klęsce, a w zgodzie z zapotrzebowaniem społecznym, wpisana w utworze w romantyczny paradygmat jako miejsce „niepokonane”, uświęcone cierpieniem, ale w ostatecznym rozrachunku heroiczne.

Aktywne działania pisarza w strukturach powojennego życia literackiego oraz głębokie przekonanie o słusznej klęsce sanacyjnego porządku zaważyły na kształcie kolejnych utworów. Tetralogia *Między wojnami*, pisana w latach 1948–1951, na którą złożyły się: *Samson*², *Antygona*, *Troja miasto otwarte* oraz *Człowiek nie umiera*, powstawała w dużej mierze pod wyraźnym wpływem obowiązującej wówczas doktryny socrealizmu, a jednocześnie stała się przede wszystkim jednostronnym i demagogicznym (choć wyrażonym ze szczerym przekonaniem) oskarżeniem nieprawości i zła przedwojennego ustroju. Z kolei powieść *Obywatele* z roku 1954, uznawana za „arcydzieło socrealizmu”, była kolejnym aktem wiary w możliwość stworzenia sprawiedliwego ustroju opartego na sile i czystości klasy robotniczej oraz na przewodniej roli Partii. Z wielu ówczesnych powieści produkcyjnych wyróżniała ją jedynie rozszerzenie schematu o wątki społeczno-obyczajowe — jednak właśnie to naruszenie reguł, pozwalające wzbogacić tkankę utworu o sferę emocji oraz psychologicznych aspektów relacji międzyludzkich, przyczyniło się do rzeczywistej popularności utworu.

W roku 1956 w twórczości Kazimierza Brandysa rozpoczęła się, zgodnie z rytmem przemian w życiu i świadomości zbiorowej, epoka rozrachunków. Powstały wówczas opowiadania (*Obrona „Grenady”*, *Hotel Rzymski*) wpisujące się w odwilżowe dyskusje na temat „błędów i wypaczeń” powojennego systemu politycznego — natychmiastowa niemal odpowiedź na zapotrzebowanie publiczności, żądającej „odkłamania” wcześniej narzucanych wizji rzeczywistości. Podobną rolę odegrały felietony, pisane w latach 1957–1961, ukazujące się w „Nowej Kulturze” pod wspólnym tytułem *Listy do pani Z.* (wydania książkowe w trzech tomach w latach 1958–1962). Najważniejszym utworem tego okresu pozostaje jednak powieść *Matka Królów*, głośna i ciesząca się uznaniem odbiorców³, a będąca próbą ukazania rzeczywistego, destrukcyjnego wpływu najnowszej Historii na losy zwykłych ludzi oraz próbą urealnienia — reprezentatywnych dla dziejów zbiorowości — biografii postaci literackich.

¹ Szczegółowe interpretacje utworów Kazimierza Brandysa zamieściłam w książce poświęconej twórczości i biografii pisarza; zob.: A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998.

² Adaptacji filmowej utworu dokonał Andrzej Wajda w roku 1961.

³ Popularnością cieszyła się także adaptacja filmowa utworu, której dopiero w roku 1982 — ze względu na jednoznacznie rozrachunkową wymowę tekstu — dokonał Janusz Zaorski.

Lata 60. to dla Brandysa okres poszukiwań, realizacji nowych pomysłów artystycznych, odkrywania poetyk i technik pisarskich ukształtowanych na gruncie prozy europejskiej. To czas powrotu do pierwotnych, modernistycznych z ducha pomysłów na rolę pisarza, którego wielkość powinna być oceniana według miary artystycznego kunsztu. Jednak uprzednie uwikłania twórcy także w okresie „małej stabilizacji” nie pozwalały na porzucenie wcześniej podejmowanych tematów. Zbiór opowiadań *Romantyczność* (1960) zawierał znów obrazy uwikłania jednostek w Historię, podtrzymujące (choć w odmienny niż wcześniej sposób) dialog z tradycyjną wizją polskiego losu zbiorowego. Najbardziej znane opowiadanie, *Jak być kochaną*⁴, to monolog wewnętrzny bohaterki, demaskujący zmitologizowaną historię okupacji i odkrywający prywatny wymiar egzystencji niemieszczącej się w akceptowanych przez ogół schematach. Strumień świadomości, jako artystyczny ekwiwalent chaosu życia, został w pełni wykorzystany w *Sposobie bycia* z 1963 roku, zapisie dramatu osobowości destrukcyjnej i skazanej na rozpad⁵.

Pisarstwo Brandysa, w którym poszczególne teksty zdawały się różnić niemal wszystkim, od początku postrzegane było mimo wszystko jako twór jednorodny, skłaniający badaczy do uchwycenia jego istoty w ramach jednej interpretacyjnej formuły. Jerzy Ziomek już w roku 1964, w pierwszej monografii ówczesnego dorobku literackiego Brandysa stwierdzał, iż pisarz „przy całej gotowości do eksperymentowania w różnych konwencjach stylowych jednej zasadzie pozostaje wierny. Zasadą tą jest poszukiwanie miejsca człowieka wśród obiektywnych i nadrzędnych praw historii”⁶. Głównym celem twórcy okazała się — w ujęciu interpretatora pozostającego pod wpływem tych samych dziejowych wydarzeń — próba określenia kondycji jednostki wobec determinujących ją sił zewnętrznych, o z reguły destrukcyjnym charakterze. Dodać należy, że pisarz doczekał się owej pierwszej monografii twórczości przed ukończeniem czterdziestego roku życia.

Tymczasem w połowie lat 60. Kazimierz Brandys nadał też nowy kształt swoim próbom autobiograficznym i autotematycznym. Znaczącym przesunięciem uległ kształt artystyczny *Wspomnień z terażniejszości* — była to formuła bliska autorowi, bowiem po tomie opowiadań *Czerwona czapeczka* i *Listy do pani Z.* tym samym podtytułem zostały opatrzone kolejne utwory. *Dżoker* i *Rynek* to „autopowieści” zawierające refleksje eseistyczne, fragmenty dziennikowe, szkice fabularne i osobiste wspomnienia. Można uznać oba utwory za konstrukcje sylwiczne, które spajała wyrazista kreacja narratora-pisarza, krytycznie oceniającego rzeczywistość. Wówczas również, w roku 1966, po dwudziestu latach aktywności Brandys wystąpił z PZPR, w geście protestu wobec wyrzucenia z partii Leszka Kołakowskiego. Jak się okazało, był to gest nie tyle czy nie tylko polityczny (ideologiczny, środowiskowy) — okazał się trwałym akcesem w kręgi sprzeciwu wobec władzy, jak i podjęciem roli pisarza opozycyjnego.

Lata 70. stały się czasem przyspieszenia przemian i krystalizacji poglądów politycznych twórcy. W 1972 powstał najwybitniejszy utwór Brandysa, bliskie arcydziełu *Wariacje pocztowe*. W serii fikcyjnych listów ojców i synów z rodu Zabierskich zawarł pisarz własną wizję dwustu lat polskiej historii, powtarzalności gestów wpisywania się w nadrzędny los zbiorowy, a jednocześnie podjął rozważania na temat mechanizmów tworzenia historii jako serii kompensacyjnych mitów, gotowych schematów do po-

⁴ W wypadku *Jak być kochaną* adaptacji filmowej nie opóźniły względy cenzuralne — wyreżyserował ją już w roku 1963 Wojciech Jerzy Has.

⁵ Podobnie trzyletni okres dzielił datę wydania *Sposobu bycia* od premiery filmu Jana Rybkowskiego (1966) nakręconego na jego podstawie.

⁶ J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1964, s. 9.

wszechnego użytku. Lidia Burska zwróciła uwagę na szczególny, podwójny charakter tekstu, pod wieloma względami przełomowego, bowiem w przypadku *Wariacji pocztowych* epistolarna opowieść, „rozpoczynająca się jako demistyfikatorska historia rodzenia się zmyśleń historycznych, staje się dalszym ciągiem tych zmyśleń”, a tym samym „rewelacyjny antyheroiczny rewizjonizm ustępuje miejsca nostalgii konserwującej heroiczne gesty”⁷. Badaczka uznawała, że był to skutek dokonujących się przemian świadomości zbiorowej, nakazujących w momentach kryzysu rewizjonizmu zwracać się ku temu, przeciw czemu się wcześniej buntowano, co było tym łatwiejsze, że „romantyczna *res gestae*, choć znieważana, nigdy nie została przez rewizjonistów czy sztyrców naprawdę zakwestionowana”⁸.

Mistyfikacji podlegało rekonstruowane wówczas przeświadczenie, że niemożność znalezienia innego kształtu opowieści jest równoznaczna z niemożnością przekroczenia powtarzalności polskiego losu. *Wariacje pocztowe* można jednak czytać nie tylko jako wypełnienie zapotrzebowań wspólnoty — należałoby je uznać za próbę uzgodnienia przez Brandysa własnej wizji polskości z jej zbiorowym postrzeganiem. Dariusz Śnieżko w artykule *Małpa a sprawa polska* dowodził, że pisarz, pokazując mechanizmy mitologizacji, zbudował powieść na mitopodobnej strukturze uniwersalizującej, tym samym „rozprawia o micie na jego terytorium, demaskuje — jego własnym językiem”⁹. Tekst staje się zatem „z jednej strony ironiczną, a z drugiej autoironiczną metamitologią. Zaświadcza potrzebie dystansu, w tym samym stopniu, co konieczności dziedzictwa”¹⁰. Podobnie w późniejszym o dwa lata *Pomyśle* poprzez gry intertekstualne i splot pastiszowych sytuacji Brandys udowadniał, iż nie ma wyrazistej granicy między prawdą a fikcją, a literatura stała się obszarem powtórzeń, wariantów, zmyśleń i mistyfikacji — twórcy zaś pozostaje jedynie ograniczone prawo wyboru z istniejących schematów i konwencji.

W drugiej połowie lat 70. nazwisko pisarza, po podpisaniu „Memoriału 101” (przeciw zmianom w konstytucji PRL), objęto najpierw częściowym, potem całkowitym zapisem cenzuralnym. Wówczas zaczęła się jego współpraca z podziemnymi czasopiśmami, a jego kolejny utwór *Nierzeczywistość* (1977) został wydany w drugim obiegu, jako pierwszy tom Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOW-a. Był to zbiór fikcyjnych odpowiedzi na ankietę dotyczącą problemów i bolączek powojennej historii, kultury i życia społecznego. Utwór, sytuujący się na pograniczu autokreacji i autentyku, zawierał pesymistyczną ocenę polskiej rzeczywistości i zbiorowej kondycji narodu. Powstała w tym samym okresie i wielorako z nim połączona powieść *Rondo* to z kolei zapis dziejów walki bohaterów z fikcją niszczącą ludzkie życie, a zarazem wizja demaskująca bezzasadność wiary jednostek w możliwość stanowienia o własnym losie. Badając strategie autointekstualne w tych utworach, Marcin Wołek podkreślał z kolei: „również jako intertekstualna para stanowią one ilustrację pewnej «niereczywistości»: mechanizmu nadawania sensu i wartości przekazom literackim”¹¹. Mechanizm ten jednak — choć dezawuowany — pozostawał niejako naturalnym „sposobem bycia” zarówno Brandysa, jak i innych pisarzy opozycyjnych. Bogumiła Kaniewska w zakończeniu rozważań o ówczesnych „wariacjach mimetycznych” pisarza, jako wyraziste

⁷ L. Burska, *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*, Warszawa 1998, s. 158.

⁸ Tamże, s. 158.

⁹ D. Śnieżko, *Małpa a sprawa polska. Interpretacja mitograficzna*, [w:] „*Wariacje pocztowe*” Kazimierza Brandysa, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 1999, s. 80.

¹⁰ Tamże, s. 80.

¹¹ M. Wołek, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń 1999, s. 192.

przesłanie *Nierzeczywistości* i *Ronda* wskazała autoterapeutyczną myśl, iż jedyną prawdziwą klęską człowieka w obliczu historii okazuje się bierność. Dlatego właśnie bohater Brandysa, podobnie jak sam pisarz, „nigdy nie pozostaje bierny, nawet w obliczu osobistej klęski chwyta za pióro...”¹². Niemożność pisania, nieautentyczność literatury, „niereczywistość” (nie tylko) tekstowego świata wyrażać można było jedynie pisząc — wytrwale, niestrudzenie, z nadzieją na to, że przekaz zaistnieje w przestrzeni wspólnotowej komunikacji.

Interwencyjny charakter tekstów Brandysa, zwłaszcza tworzonych poza cenzurą, łączyć się więc zaczął z funkcją (auto)terapeutyczną, co z pewnością w pierwszym okresie ułatwiało nawiązywanie kontaktu z odbiorcami. W owym czasie twórca starał się przyjmować przede wszystkim prywatną, jednostkową perspektywę oglądu, a refleksja historyzoficzna zaczęła przybierać wymiar humanitarny, katarski, a nawet ocalający podstawy wspólnotowego trwania — co jednak w ostatecznym rozrachunku miało przynieść skutki obosieczne. Zbliżał się bowiem czas, który dla twórcy i w wymiarze biograficznym, i w wymiarze spisywanej przez niego na różne sposoby historii wspólnoty mógł zostać uznany za czas klęski. Nadto rozpoczął się wówczas etap zupełnie nowych wyzwań, związanych z podjęciem kolejnej roli — pisarza emigracyjnego.

Wyjazd z kraju w 1978 roku i późniejsza o trzy lata decyzja pozostania na emigracji nie osłabiły zainteresowania pisarza przemianami społecznymi i politycznymi zachodzącymi w kraju, jednak oddalenie i status emigranta wpłynęły na rozważania zawarte w kolejnych *Wspomnieniach z teraźniejszości*. Tym podtytułem można by opatrzyć także *Miesiące*, autobiograficzne zapiski, notowane z poczuciem misji i współodpowiedzialności i posredniczących głębokie zaangażowanie autora w życie zbiorowe. Pisarz odsłaniał mechanizmy, według których postrzegał zewnętrzną rzeczywistość, i zasady, którymi kierował się, tworząc literaturę z własnego życia. Przeżywanie kolejnych zdarzeń, lektur, filmów, wieści z kraju nakładało się na osobiste i bolesne przeżywanie historii. Brandys dokonał wiwisekcji jednostkowego doświadczenia dziejów zbiorowych, łączącego się z zaangażowaniem i wewnętrznym przymusem uczestnictwa. Jednak teraźniejszość, czyli tworząca się historia, stała się w *Miesiącach* po części jej mistyfikowaną na gorąco wizją, przykrojoną do najbardziej aktualnych potrzeb. Język często ocierał się o sferę pretensjonalności i banału, a diagnozy raziły już wówczas naiwnością.

Problemy z nawiązywaniem realnego kontaktu z odbiorcami nie były jedynie skutkiem przestrzennego oddalenia. Wynikały także ze zrozumiałego i po części uświadamianego przez pisarza braku odpowiedniego dystansu wobec poruszanych problemów oraz z coraz bardziej doskwierającego mu poczucia uwięzienia w kręgu powinności obywatelskich. Tym samym *Miesiące* stały się przede wszystkim dokumentem nastrojów, nadziei i rozczarowań epoki poprzedzającej czas transformacji. Marek Zaleski już w roku 1981, na konferencji naukowej „Literatura źle obecna” w interpretacji *Miesiący* i ich komunikacyjnych słabości, określił niebezpieczeństwo gromadzące spisywanym na bieżąco notatkami pisarza:

Ukryć odruch zniecierpliwienia, nie dawać się wyprowadzić z równowagi, czuć nad tym, by celne i eleganckie zdania nie niszczyły zwiastunów chaosu [...] to wszystko jest godne podziwu, ale może zastygnąć w zimną i martwą formę, która po latach będzie już miała tylko wartość muzealnego eksponatu¹³.

¹² B. Kaniewska, *Wariacje mimetyczne Kazimierza Brandysa*, [w:] tejsze, *Świat w granicach „ja”*. O narracji pierwszoosobowej, Poznań 1997, s. 117.

¹³ M. Zaleski, *O „Miesiącach” Kazimierza Brandysa*, [w:] *Literatura źle obecna (rekonesans)*. Materiały z konferencji naukowej IBL PAN 27.X–30.X 1981, Kraków 1986, s. 248.

Badacz wypowiedział wtedy słowa, które okazały się w dużej mierze prorocze dla późniejszej recepcji *Miesiący*, bowiem już wówczas przewidywał, iż po „nagłym i nieoczekiwanym” zwrocie historii: „ci, którzy wezmą dziedzictwo, nie znajdą w wystygłych kształtach tego, czego szuka każdy żyjący powietrzem i ziemią, a nie musi szukać dla swego pisarstwa wybiegów”¹⁴. W konsekwencji przecenie ulec może wówczas także artystyczna wartość tekstu, zdezaktualizowanego, a tym samym zbędnego.

Proroctwo wypełniło się po kilku zaledwie latach, w połowie dziewiątej dekady. Na tym etapie rozwoju polskiej kultury i życia zbiorowego skłonność do literackich interwencji okazała się pułapką — odbierała z wolna przychyłność publiczności, a zarazem utrudniała wchodzenie twórcy w interakcje z nowymi pokoleniami czytelników, pragnącymi nade wszystko jak najszybciej oderwać się od przeszłości. Pod koniec lat 80., na fali rewizji twórczości powstałej w czasach PRL-u, w kręgach akademickich podejmowano jeszcze kolejne próby pochwylenia dorobku Brandysa jako spójnej całości. W ujęciu Seweryny Wysłouch było to droga od dyskursu ideologicznego ku rozpoznaniom antropologicznym: „od ukazywania wszystkiego, co zagraża osobie ludzkiej od wewnątrz i od zewnątrz, do zainteresowania tym, co ją ocala — godnością, wolnością etyką. A więc od destrukcji do konstrukcji, od socjologii do etyki”¹⁵. Tytułowa formuła „od socjologii do etyki” okazała się dla badaczki równoznaczna z uznaniem biografii twórczej pisarza za drogę od ideologicznego podporządkowania wobec zewnętrznego świata do etycznego zaangażowania w kształtowanie rzeczywistości. Jednak badawcze projekty, służące dokonywaniu przewartościowań w literaturze PRL-u, nie mogły wpłynąć na odbiór zwykłych czytelników, którzy w latach 90. z reguły odwracali się od twórczości budzącej niepożądane skojarzenia z poprzednią epoką, pozostawali nieufni wobec wszelkiego rodzaju politycznych i ideologicznych uwikłań literatury.

Kolejne utwory Brandysa postrzegać można jako — pozbawione dawnej pewności i wiary — próby nawiązania kontaktu z odbiorcami w nowych warunkach. W *Sztuce konwersacji* (1990) dominuje nastrój pożegnalnej zadumy, a deklarowane zmęczenie pisaniem *Miesiący* miało zaowocować ożywczym powrotem w krąg fikcji. W ciąg autotematycznych wynurzeń włączone zostały cztery autonomiczne dialogi: *Bardzo starzy oboje* (przedruk utworu z lat 60.), *Sztuka konwersacji*, *Obiady dla inteligencji* oraz *Pani King*. Tytuł tego hybrydycznego utworu ma wymowę ironiczną — całość tekstu dotyczy niemożności porozumiewania się, nieumiejętności przekazywania sensów i znaczeń w słowach. Inny zamiar autorski wyłaniał się z lektury tomu *Charaktery i pisma* (1991), zawierającego trzy odrębne szkice poświęcone biografiom Oscara Wilde’a, Andre Gide’a i Paula Léautauda. Życiorysy twórców-skandalistów służyły jako podstawa rozważań na tematy uniwersalne: osobiste, nurtujące go wówczas w sposób szczególny, pytania o rolę jednostki w kreowaniu rzeczywistości i samej siebie oraz o odwieczne, tak rzadko spełniane marzenie o harmonii człowieka, czy raczej pisarza ze światem, Brandys zawarł przekornie w biograficznych opowieściach o artystach, których życiorysy w niczym nie przypominały jego własnego.

Z kolei *Zapamiętane* (1995) okazało się kolejną wędrówką w głąb własnej pamięci, wyobraźni, osobowości. W tym dzienniku-eseju zwraca uwagę przeniesienie punktu ciężkości na sprawy osobiste i znużenie wszelkimi sprawami publicznymi, odsuwany mi na margines zainteresowania. W owym czasie Brandys został na pewien czas wpi-sany w zbiór „spornych postaci polskiej literatury współczesnej”. W artykule z tomu

¹⁴ Tamże, s. 249.

¹⁵ S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, Pamiętnik Literacki 1989 z. 3, s. 137.

o takim właśnie tytule Zbigniew Jarosiński podważał oczywistość włączania jego twórczości w ramy historycznoliterackich kanonów. Wśród niewielu pozytywnych aspektów spuścizny literackiej dostrzegał to, co najbardziej intymne, a zarazem późno objawione. Doceniał szczególnie intrygujący portret żony pisarza M., a co za tym idzie, obraz długoletniej małżeńskiej więzi. Zwracał także uwagę na szczególny charakter jego relacji z tradycją przodków:

Żydowska genealogia w niczym Brandysa nie wzbogaca, nie dostarcza mu podniety, miar oceny rzeczy. Obdarzyła go jednak intensywnym uwrażliwieniem na nieszczęścia, których doświadczyli Żydzi w XX wieku¹⁶.

Przyniosła też poczucie winy i solidaryzowanie się z ofiarami w imię zagrożonego człowieczeństwa. Jarosiński podkreślał: „Z jego wspomnień bynajmniej nie wynika, że przeżył okupację bezpiecznie, niezagrożony. Jednak przeżył, nie zaznaczając najcięższych żydowskich doświadczeń”¹⁷. Wywodzące się natomiast z tej sytuacji uwrażliwienie na (wszelką) krzywdę i niesprawiedliwość zyskiwało później kolejne tekstowe wcielenia, skutkowało swoistym przymusem zabierania głosu w kolejnych odsłonach zbiorowej debaty o wspólnym losie.

Przyjęcie perspektywy „rozdwojonej” czy też „potrójnej” tożsamości nie zmienia zatem w istocie podstawowych rozpoznań dotyczących twórczości Kazimierza Brandysa, choć oświetla problem z innej perspektywy. Eugenia Prokop-Janiec w artykule *Żyd — Polak — artysta*, w którym analizowała jego późną twórczość (oraz innych pisarzy pozostających w podobnej sytuacji), stwierdziła:

dla artystów uznających swą potrójną rolę: Żyda — Polaka — artysty, właśnie ostatnia z nich wydaje się najpewniejsza, a więc i najważniejsza, a pośród wszelkich wahań i zmian właśnie pisarstwo zachowuje niezmienny i trwały sens...¹⁸.

Tym samym wybór roli pisarza jako najważniejszego życiowego posłannictwa zyskuje i w takim oglądzie wymiar czynnika determinującego kolejne etapy egzystencji — czynnika o charakterze ocalającym sens podejmowanych działań.

Ostatnim utworem Brandysa (wydanym za jego życia) okazały się *Przygody Robinsona* (1999), zapis traumatycznych doświadczeń: ciężkiej choroby, nieudanej operacji, wielotygodniowej śpiączki, serii pobyków w szpitalach i mozolnego powrotu do częściowo odzyskanej sprawności. Opisywane przeżycia to jednocześnie rejestrowanie bolesnej samotności w cierpieniu, analizowanie świadomości skazanej na halucynacje i chorobliwe rojenia oraz próba określenia sensu życia i jego smaku poznawanego w ekstremalnych warunkach¹⁹. W ostatnich miesiącach życia Brandys publikował też na łamach prasy *Notatki z lektur i z życia*, które w zamierzeniu miały stać się kolejnym utworem z cyklu *Wspomnień z teraźniejszości*. W roku 1998 jury Polskiego PEN Clubu przyznało Kazimierzowi Brandysowi nagrodę im. Jana Parandowskiego za całokształt twórczości — nie mogło to jednak wówczas zmienić statusu pisarza i nie przyniosło

¹⁶ Z. Jarosiński, *Świadectwa Kazimierza Brandysa*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1996, s. 208.

¹⁷ Tamże, s. 208.

¹⁸ E. Prokop-Janiec, *Żyd — Polak — artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie*, *Teksty Drugie* 2001 nr 1, s. 131.

¹⁹ Zob.: A. Czyżak, *Kazimierza Brandysa paryska monotonna codzienność*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A.S. Kowalczyk, Warszawa 2005.

zmian w odbiorze jego twórczości, ostatecznie zepchniętej na margines czytelnicznych zainteresowań.

W drugiej połowie lat 90. powstawały jeszcze książki naukowe, w całości lub części poświęcone Brandysowi — o których wiedział, ale które niezbyt mu się podobały — przyczyniały się one jednak bardziej do zamykania dyskusji nad jego twórczością, niż do otwierania nowych wątków badawczych. Teraz najczęściej dorobek pisarza przywoływany jest jako kontekst w badaniu najrozmaitszych zjawisk kulturowych XX wieku. Jego utwory zestawiane są nie tylko w dość przypadkowych konfiguracjach (na przykład z innymi autorami prób autobiograficznych), ale i w „konfrontacjach” pozwalających reaktywować porzucone wątki badawcze. Tak stało się w tekście *Brandys i Gombrowicz. Agon pisarski jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. Marian Bielecki, wzorem poprzedników, wyznaczył w nim projekt lektury całej spuścizny Brandysa, tym razem jako drogi ku uzyskaniu świadomości nieuchronnego w życiu każdej jednostki „skazania na kulturę”. W tym ujęciu w biografii twórczej Brandysa:

Po okresie podejrzliwych demitologizacji oficjalnej kultury przeplatających się z równie gorliwymi próbami uczestnictwa w niej, przychodzi czas na wyrażoną tonem pełnym rezygnacji świadomość nieuchronności skazania na kulturę²⁰.

Próbą przekroczenia presji sił zarówno historii, jak i kultury okazał się zdaniem badacza zwrot ku: „etyce ufundowanej w kulturowych interakcjach, ku innym, mniej alienującym, mniej opresywnym relacjom międzyludzkim”²¹.

Wnioskiem z zaprezentowanego projektu lektury jest postulat przesunięcia tekstów Kazimierza Brandysa (czy raczej działań interpretacyjnych im poświęconych) z rejonów tradycyjnej historii literatury w sferę jej kulturowej odmiany. Tym samym w centrum zainteresowania znów mogą sytuować się interwencyjne emocje i interakcyjne afekty pisarza — czy tak się jednak stanie, pokaże przyszłość. Byłby to przecież powrót do recepcji tej twórczości ze wszech miar pożyteczny. Włączanie zarówno całości dorobku, jak i poszczególnych utworów w sieć najrozmaitszych kontekstów kulturowych, pozwoliłoby na ich nową interpretację i przywrócenie Brandysowi należnego — mimo wszystko — miejsca w kanonie. Umożliwiłoby także namysł nad powojennymi przemianami wspólnotowej tożsamości oraz powrót do pogłębionych rozważań nad skomplikowanymi dwudziestowiecznymi dziejami Polski, które dziś tak często poddawane są demagogicznie uproszczonym oglądom — tego z pewnością pragnąłby sam autor.

LITERATURA

- M. Bielecki, *Brandys i Gombrowicz. Agon pisarski jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 407–426;
- L. Burska, *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*, Warszawa 1998;
- A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998;
- , *Kazimierza Brandysa paryska monotonna codzienność*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A.S. Kowalczyk, Warszawa 2005;

²⁰ M. Bielecki, *Brandys i Gombrowicz. Agon pisarski jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 424.

²¹ Tamże.

- Z. Jarosiński, *Świadectwa Kazimierza Brandysa*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1996, s. 193–210;
- B. Kaniewska, *Wariacje mimetyczne Kazimierza Brandysa*, w tejże: *Świat w granicach „ja”*. *O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997, s. 94–117;
- E. Prokop-Janiec, *Żyd — Polak — artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie*, *Teksty Drugie* 2001 nr 1, s. 120–134;
- D. Śnieżko, *Malpa a sprawa polska. Interpretacja mitograficzna*, [w:] *„Wariacje pocztowe” Kazimierza Brandysa*, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 1999, s. 55–82;
- M. Wołk, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń 1999;
- S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, *Pamiętnik Literacki* 1989 z. 3, s. 119–138;
- M. Zaleski, *O „Miesiącach” Kazimierza Brandysa*, [w:] *Literatura źle obecna (rekonesans)*. *Materiały z konferencji naukowej IBL PAN 27.X–30.X 1981*, Kraków 1986, s. 238–249;
- J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1964.

INTERVENTIONS AND INTERACTIONS: ON KAZIMIERZ BRANDYS'S STRUGGLES WITH THE ROLE OF A WRITER

The article discusses Kazimierz Brandys's artistic career in a communicative perspective. Brandys strongly believed that literature could exert a powerful influence on the community and constantly strived to reach the largest number of readers. He was a committed writer; following the Polish tradition, he believed that an artist should actively contribute to community life. Hence in his works he focused on the themes not only significant to him personally but which also mattered to the community from which he originated, and with which he identified himself.

KEY WORDS: Kazimierz Brandys; writer's social function; literary communication.

INTERVENTIONS ET INTERACTIONS — LES LUTTES DE KAZIMIERZ BRANDYS AVEC LE RÔLE D'ÉCRIVAIN

Cet article présente le parcours artistique de Kazimierz Brandys selon une perspective communicationnelle. L'auteur a constamment déployé des efforts pour établir un contact avec le plus large nombre de destinataires en considérant que la littérature a une incidence réelle sur la vie de la communauté. Il était un écrivain engagé — conformément à la tradition polonaise, il estimait qu'un créateur se doit de participer activement à la vie collective, c'est ainsi que dans ses ouvrages réussis, il aborda des thématiques importantes pour lui, autant que pour la communauté au sein de laquelle il avait grandi et avec laquelle il s'identifiait.

MOTS CLEFS: Kazimierz Brandys; rôle social de l'écrivain; communication littéraire.