

Joanna Ślósarska *

Tekst kampowy nomady w relacji do *communitas*

(na przykładzie emigracyjnej
twórczości Jerzego Pawłowskiego) **

Jerzy Pawłowski (urodzony 8 stycznia 1958 roku we Wrocławiu) jest autorem czterech zbiorów tekstów: *Poza domem* [2010], *Impresje* [2011], *Bajki* [2012], *Ku przestrodze... Opowiadania* [2012]. Zbiory te powstały podczas trwającej od jedenastu lat emigracji autora do Londynu. W najbliższych planach literackich i wydawniczych Pawłowskiego znajdują się – częściowo autobiograficzna powieść wierszem, zatytułowana datą 1958 oraz zbiór wierszowanych transkrypcji pism biblijnych *W cieniu Biblii*¹. W zamierzeniach – powieść o Janie Pawle II. Literacką biografię autora *Impresji* poprzedziły próby napisania siedmiu powieści, które uznał ostatecznie za nieudane.

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej.

** Projekt został sfinansowany ze środków NCN przyznanych na podstawie decyzji nr DEC 2011/01/B/HS2/05/120.

¹ Informacje dotyczące biografii i twórczości Jerzego Pawłowskiego podaję na podstawie przeprowadzonej z nim korespondencji w październiku 2012 roku. Autoryzacja autora: 3.11.2012.



Ilustracja 1. Jerzy Pawłowski. Fotografia Jolanty Kantor-Więcek

Sygnatura autora-nomady w tekstach Jerzego Pawłowskiego

Wyjaśnienie sygnatury „ja” w tekstach Pawłowskiego wymaga wielokierunkowych odwołań do zewnętrz- i wewnętrztekstowych instancji nadawczo-odbiorczych. Zewnętrztekstowy autor to z wykształcenia geolog, który pracował w swoim zawodzie nieco ponad rok, a emigrantem został na skutek zbiegu okoliczności losu. „Przed wyjazdem – pisze Pawłowski w liście z 24 października 2012 – prowadziłem we Wrocławiu kiosk warzywny. Nie był zbyt dochodowy, więc miałem wiele czasu. Kupiłem elektryczną maszynę do pisania i w ciągu dziesięciu lat prowadzenia kiosku napisałem siedem powieści, obsługując ludzi i zarabiając na życie”. W liście z 23 października 2012, na pytanie o powód wyjazdu do Londynu, Pawłowski odpowiada następująco: „W Anglii mam rodzinę od II wojny światowej. Mój dziadek był kapitanem w armii generała Andersa, przeszedł z nim cały szlak bojowy (m.in. walczył pod Monte Cassino) i po zakończeniu

wojny pozostał w Anglii. W 1999 roku umarł mój ojciec, w tym czasie wyprowadziłem się z domu od swojej rodziny. Można powiedzieć, że byłem w lekkiej depresji, powiedzmy – w depresji. Wówczas przyjechała moja ciotka z Londynu. Widząc mój stan, zaproponowała mi wyjazd do niej na dwa tygodnie – tak, aby trochę się oderwać od rzeczywistości. Zatem pojechaliśmy. Tak jakoś powrót mój się odkładał, opiekowałem się ciotką, aż w końcu pozostałem. Mieszkam tu już ponad jedenaście lat. Pracuję od pięciu lat w firmie sprzątającej Londyn. Dzięki mojej pracowitości zdobyłem sobie uznanie i tak trwam tutaj. Jednakże traktuję ten pobyt jako chwilowy, gdyż moim miejscem na świecie jest Wrocław, gdzie na pewno kiedyś powrócę”.

Przytoczony fragment listu potwierdza pośrednio rozpoznanie Tomasz Ferenc, dotyczące interpretatywnej kategorii „wędrowca” jako najbardziej odpowiedniej dla ujmowania stylu egzystencji artystów należących do pounijnej, trzeciej fali polskich emigrantów [Ferenc 2012: 200–201]. „Wędrowiec” to ktoś inny niż turysta, czyli kolekcjoner wrażeń, poszukiwacz doświadczeń, poruszający się bez zobowiązań wybranym przez siebie szlakiem. Jest też „wędrowiec” kimś innym niż włóczęga, zmuszony do podróży, żyjący w stanie ustawicznego zagrożenia egzystencji. Status „wędrowca” to status człowieka, który zakłada jakiś docelowy plan osiedlenia; jego podróż jest tymczasowa, a wszelkie strategie przetrwania podejmowane są w perspektywie kreowanej przyszłości.

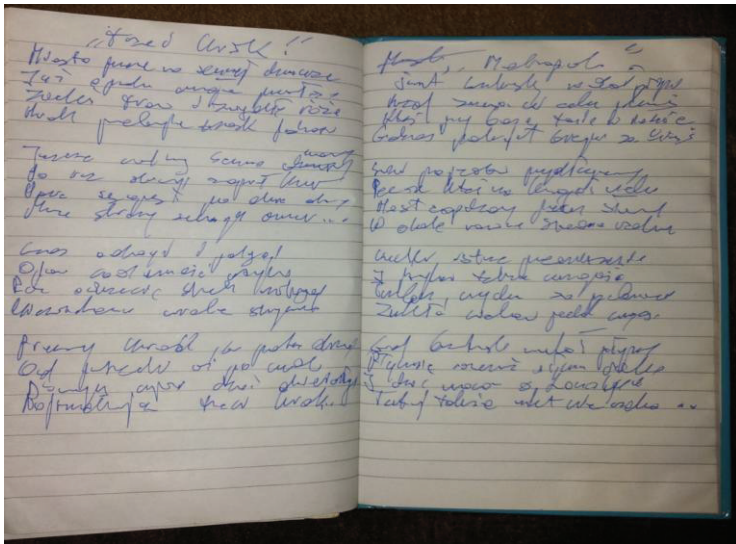
W kontekście autobiograficznych narracji Pawłowskiego kategoria nomady dotyczy także przestrzeni wewnętrznej, a zwłaszcza procesu stawania się pisarzem, poszukującym własnej formy literackiej. „Pisanie to moje życie. Myślę, że od zawsze wiedziałem, że będę to robił. Każdy ma jakąś drogę do ukształtowania się twórczo, tak też ja przebyłem swoją. Poprzez jakieś opowiadania, wspomniane siedem powieści... Aż do pierwszego wiersza i później innych, do wyrobienia stylu” (list z 23 października 2012). W liście tym Pawłowski dodaje: „W ogóle rzecz najważniejsza. Posiadam niesamowitą zdolność pisania [...]. Jestem w stanie o każdej porze i na życzenie napisać utwór na zadany temat. Uważam to za dar”. Wypowiedź tę można skonstatować jako postawę charakterystyczną dla ponowoczesnej praktyki performancji – „wykonywania” wypowiedzi w dowolnych okolicznościach jako znaku obecności, zawieszającej reprezentację na rzecz spontanicznej, stałej lub okazjonalnej ekspresji. Zarazem jest to

„ja” komplementarne wobec wykonywanej pracy – sprzątacze jest równocześnie autorem tekstów [por. Zagrodna 2011]. W odczuciu Pawłowskiego działania te nie wykluczają się, w żaden sposób nie podważają wewnętrznej i społecznej spójności doświadczeń. „Zawsze piszę w telefonie komórkowym w czasie jazdy do pracy metrem i podczas powrotu. W weekendy przepisuję zebrane fragmenty do laptopa. Ważne: ostatnio prawie nie czytam. Chłonę obrazy i przemieniam je na słowo” (list z 23 października 2012). Kreowanie sygnatury „ja” autorskiego dokonuje się zatem synchronicznie z budowaniem „ja” tekstowego i empirycznego. Proces ten przebiega na marginesie oficjalnego dyskursu estetycznego, co związane jest nie tylko z brakiem akademickiego wykształcenia humanistycznego w biografii autora *Bajek*. Pawłowski stwarza siebie jako pisarza, kierując się silną potrzebą ekspresji i uznając tę potrzebę za wystarczającą legitymizację swoich działań. Nie jest uczestnikiem kultury w sensie czytelnika zapoznającego się systematycznie z warsztatem innych twórców, śledzącego ewolucję środków artystycznego wyrazu czy sięgającego z ciekawości po najnowszą literaturę. „Raczej – pisze Pawłowski – unikam poezji w czytaniu ze względu na to, żeby nikt mi w przyszłości nie zarzucił naleciałości innych twórców. Mam pewność, że sam wypracowałem sobie własny styl” (z listu z 23 października 2012). Na pytanie o twórców, którzy mieli dla autora *Poza domem* jakieś specjalne znaczenie, Pawłowski wymienia Wilde’a, Gide’a, Bułhakowa, Sienkiewicza, Dumasa, Londona oraz dodaje bardzo znamienny komentarz: „I wszyscy ci niewymienieni, którzy mieli odwagę pisać...” (z listu z 25 października 2012). Przyjęta przez Pawłowskiego ideologia autora (obok wielu już konkretnych rozwiązań formalnych i tematycznych w samych tekstach) jest jednym z ważnych składników zjawiska kulturowego, wyrażającego się w strategiach „naiwnego kampu”. Te z kolei strategie łączą się szerzej z problematyką ponowoczesnych *communitas*, wspólnot etnicznych, artystycznych, wyobrażeniowych, społecznych, informacyjnych – kształtujących nowy typ relacji do struktur oficjalnych czy porządków systemowych. Jedną z podstawowych cech *communitas* jest także immanentne formułowanie nowych tożsamości kolektywnych, a w ich wnętrzu specyficznych tożsamości dla „ja”.

Analizując – w kontekście wzorów tożsamości indywidualnej i zbiorowej – trzecią falę emigracji polskich artystów do Londynu, Tomasz Ferenc podkreśla, iż „przejście, które nastąpiło pomiędzy pierwszą a ostatnią

fałą migrantów, oznacza dopełnienie zmiany między diasporą polityczną i niepodległościową a diasporą ekonomiczną oraz transformację w stronę migracji transnarodowych. Migracja przestała być stygmatem, a życie poza Polską pozbawione zostało patriotycznego etosu »wygnańca« i egzystencjalnego cierpienia wynikającego z niemożności powrotu do ojczyzny. Oczywiście nie oznacza to braku tęsknoty [...], jednak życie w Londynie daje poczucie bezpieczeństwa, które według niektórych artystów nie jest możliwe do osiągnięcia w Polsce” [Ferenc 2012: 190]. W tym też kontekście Ferenc rozważa wymianę paradygmatu „obcości/obcego” na paradygmat „inności/innego”, będący znakiem otwierania się i przenikania kultur [Ferenc 2012: 158–159]. Dokonująca się w kulturze kreacja i legitymizacja strukturalnych rozróżnień, dzięki kulturze również podlega w sytuacjach liminalnych przekształceniom uznanych wzorców i zachowań oraz nacechowanych w polu społecznym pozycji.

Tekst kempowy nomady



Ilustracja 2. Jerzy Pawłowski. Fragment rękopisu. Zdjęcie autora

Zasadą konstruowania tekstów, którą konsekwentnie posługuje się podmiot mówiący w tekstach Pawłowskiego, jest hybrydyzacja formy, polegająca na łączeniu wszelkich wyznaczników strukturalnych (rodzajowych i gatunkowych) liryki, epiki i dramatu. Szczegółne znaczenie ma dla

autora *Poza domem* forma opowiadania, budowanie fabuły i akcji, konstruowanie ramy czasowej zdarzeń. Te typowe dla epiki środki kompozycyjne i formy podawcze łączy podmiot mówiący z rytmiczną i rymem, a więc historycznymi już środkami wyrazu w liryce. „Do pisania rymu przeze mnie prowadziła długa droga – pisze Pawłowski. Próbowalem wielu form i ta wychodziła mi najlepiej [...]. Poza tym jest to całkiem inna forma, trudniejsza od prozy – jest jakimś wyzwaniem. Uważam, że poezja to nie tylko wiersz. Poezją, mam nadzieję, będzie można nazwać również powieść, opowiadanie czy Biblię” (z listu z 24 października 2012). Zawarta w tej wypowiedzi sugestia to utożsamianie poetyckości z rytmem i rymem jako uporządkowaniem naddanym, niezbędnym do wprowadzenia jakości estetycznych. Strategie autobiograficzne łączy więc Pawłowski ze strategiami autora wewnątrztekstowego jako tego, który wprowadza ład w chaosie wrażeń i słów. Pawłowski-autor dysponuje bardzo bogatym słownictwem, a funkcją rymowanej, zrytmizowanej opowieści jest wykorzystanie kompetencji leksykalnej w formie fabuł imitujących odzyskiwanie struktury zdarzeń jako celowych i spójnych. Ciągłość losu autora zewnątrztekstowego projektowana jest w aktywność podmiotu mówiącego, będącego zawsze pełniejszą figurą nomady. Podmiot mówiący, reprezentując doznania „ja–teraz–tutaj”, jest równocześnie tym, który zakreśla ramę zdarzeń przeszłych i pożądaných jako przyszłe.

Debiutancki tom Pawłowskiego, *Poza domem*, obok trzech wstępnych wierszy i wiersza końcowego, składa się w całości z tekstów uporządkowanych stroficznie; wszystkie wiersze mają układ czterech strof. Stylizację tekstów na wiersze podkreśla stały wzorzec rytmiczny, związany głównie z naturalną melodyką języka polskiego, akcentowaniem i intonacją, nie zaś z określonymi systemami wersyfikacyjnymi. Pojawiające się w wierszach Pawłowskiego (także w innych zbiorach tekstów) załamywanie rytmu nie jest estetyczną normą zakłócenia przewidywalności w celu zaskoczenia odbiorcy, lecz najczęściej wynika z niemożliwości uzgodnienia znaczeń słów, ich formy fonetycznej oraz rymów. Niewyszukane rymy (często naruszające spójność znaczeń), patetyczna i emocjonalna stylizacja leksyki, odwołania do rozległych, ale zarazem wspólnotowych doświadczeń eksponują zasadę autora *Wszystko można napisać* (*Poza domem*, s. 185). Według tej zasady tematyka wierszy obejmuje niezwykle różnorodne sfery życia codziennego, stanowiąc swoisty, wierszowany dziennik przeżyć i obserwacji.

Na tę epizodyczną konstrukcję słowną składają się zapisy wrażeń z londyńskich ulic, przyjacielskich i przygodnych spotkań, rytuałów świątecznych i wspólnie spożywanych posiłków. Za pośrednictwem formy wierszowej czczone są także urodziny najbliższych krewnych i znajomych. Wiele tekstów z tomu *Poza domem* to refleksje wokół zmian pór roku, ekspresja naprzemiennych nastrojów melancholii i nadziei, stanów zmęczenia i radosnego odpoczynku. Choć autor konsekwentnie posługuje się typową dla liryki konstrukcją pierwszoosobowego podmiotu mówiącego, to jednak ze względu na leksykę wiersze z tomu *Poza domem* reprezentują Bachtinowski „cudzy głos” zbiorowości, także historycznej. Standardy semantyczne, stereotypy, klisze współczesnej mowy potocznej łączą się z retoryką romantyczną i młodopolską, co w efekcie wprowadza niespójności i napięcia semantyczne, typowe dla literatury kempowej. Dotyczy to zwłaszcza chwytów patetyzacji, hiperbolizacji i emfazy, dominujących w tomie *Poza domem* i kontynuowanych w późniejszych tekstach (np. w: *Poza domem: każda głowa stajnią wiary*, s. 59, *Pożar czynu przyszłość wznieci*, s. 68, *buchnie w końcu jasność łuny*, s. 68; w: *Ku przestrodze...: już ruszony zbrodni głąz*, s. 30, *obraz jednak umysł zrył*, s. 25, *w wyobraźni utkwiał sęk / Stąd też czarnych myśli splot*, s. 26).

Drugi zbiór tekstów Pawłowskiego, *Impresje*, powstał, jak podpowiada autor (informacja na okładce tomu) pod wpływem obrazu Claude’a Moneta. Tom zawiera wierszowane narracje obejmujące takie tematy, jak dynamika natury (żywiół wiatru przeradzającego się w huragan, wybuch wulkanu, pejzaż zimowy, historia szyszki i rozsiewania się nasion jako metonimiczny obraz krzewiącego się z uporem życia, wędrówki człowieka po nadmorskich plażach i górach), a także opisy spotkań towarzyskich i katastrofy smoleńskiej. Dominantą formalną *Impresji* jest – charakterystyczne dla całej twórczości Pawłowskiego – wtłoczone w rytm i rym opowiadanie oparte na szybkiej akcji, a krótkie opisy zawierają uszczegółowienia cech opisywanych przedmiotów. Większość owych cech to prezentacja bezpośredniego doświadczenia percepcyjnego i cielesnego, co w warstwie semantycznej przyjmuje formę ekspresywnego, sugestywnego komunikatu, często przejmowanego z mowy potocznej.

Tom *Ku przestrodze... Opowiadania* to zbiór pięciu dość długich, wierszowanych tekstów. Pierwsze z opowiadań (s. 6–73) poświęcone jest ks. Jerzemu Popiełuszce i składnikom mitu założycielskiego niepodległej

Polski. Ciekawa jest konstrukcja czasu zdarzeń w opowiadaniu, bowiem część pierwsza zawiera historię odkrycia zwłok Księdza przez rybaka oraz opis pogrzebu. Część druga stanowi retrospekcję zdarzeń z życia ks. Jerzego Popiełuszki jako kapłana i działacza narodowego. Pojawia się tutaj narracja pierwszoosobowa, oparta na empatycznym przeniesieniu emocji podmiotu mówiącego w granicze doświadczenia uprowadzenia i torturowania Księdza tuż przed śmiercią. Część trzecia natomiast jest opisem dzieciństwa Księdza i zawiera szereg historycznych antycypacji późniejszych zdarzeń. W części czwartej powracamy znów do początkowych w *Opowiadaniu* obrazów śmierci Księdza.

W kolejnych czterech opowiadaniach (...i *medycyna*, s. 74–147; *Zbrodnia*, s. 148–210; *Alkohol*, s. 211–260; ... „*fil*”..., s. 261–319) dominuje wiążąca się z literaturą karnawałową², reprezentowana przez takie zasady, jak triumf słowa jarmarcznego (obelgi, obrazy, przekleństwa, słowa z języka potocznego, slangów i żargonów); triumf biologiczności i seksualizmu; zasada sporu rodzinnego i publicznego, prymat relatywizmu i prawdy osobistej; detabuizacja działań i postaw, elementy sztuki obsceniczej, eksplorowanie patologii seksualnej i kryminalnej; ekspansja zasady performancji i zatarcie granicy między życiem a sztuką; tematy codziennego i świątecznego doświadczania wspólnoty w formie nawiązywania do świąt religijnych i spotkań towarzyskich. Pawłowski prezentuje również typowe gry karnawałowe: naśladownictwa (mimikry), sceny i zwierciadła; współzawodnictwa (agon), przypadku i hazardu (alea), oszołomienia (zwłaszcza libacje alkoholowe), ludus (tańce, uczyty) – gry obrzędowe, rytuały świąteczne i ceremonialne [por. Dudzik 2005; Stoff, Skubaczewska-Pniewska (red.) 2000]. W warstwie stylistyki znakiem karnawałowej, zróżnicowanej instrumentacji rodzajowej i gatunkowej staje się technika stałego łączenia tropów poetyckich (metonimia, synekdochy, porównania, zwroty metaforyczne) z językiem potocznym (kolokwializmy, stereotypy, standardy semantyczne, wyrażenia slangowe, przysłowia, wytarte metafory).

Tom zatytułowany *Bajki* zawiera sześć tekstów i pod względem formalnym stanowi kontynuację chwytów już omówionych, natomiast formuła świata przedstawionego zostaje rozszerzona. Pierwsza z bajek, *Gra* (s. 7–32) to prezentacja fantazmatycznej rzeczywistości, w której dokonuje

² Związki te podkreśla w wielu komentarzach G. McMahon w swojej książce *Camp in Literature*, Jefferson [2006: 26, 83, 189, 194, 196, 227–234].

się urealnienie interaktywnej komunikacji między samotnym, dziecięcym bohaterem a przewodnikiem z rzeczywistości wirtualnej – ludzikiem/dziadkiem. Wirtualny przewodnik wspomaga chłopca w jego eksploracji kolejnych poziomów gry, przeżywanej emocjonalnie przez bohatera nie jako rzeczywistość zastępcza, ale realna. Druga bajka, *Kotek* (s. 33–48), ma również charakter fantazmatycznej wyprawy, w której dziecięcy bohater wspierany jest przez rycerza (transformacja małej figurki w działającą w świecie przedstawionym postać). Dziecko podąża we śnie za niesfornym kotem, natrafia na przeciwników (psy i wilki), zyskuje sprzymierzeńców, którymi stają się skrzaty wspierane przez leśne zwierzęta (zajmujące się wspólnie wyrobem czekolady – motyw z reklamowego hitu o świstaku). Bohater pokonuje wszelkie trudności i budzi się bogatszy o szereg doświadczeń, a przede wszystkim (zgodnie z normą dydaktyczną bajki) zyskuje większą odwagę i pewność siebie. W trzeciej bajce, zatytułowanej *Kosmos* (s. 49–74), opisana jest symulacja dziecięcej wyprawy w kosmos. Rozszerzenie percepcji przestrzennej połączone jest z tematem piątej bajki, *Wehikuł czasu* (s. 107–148), w której motywem przewodnim jest z kolei rozszerzenie perspektywy czasowej (m.in. inkrustacyjne nawiązania do tradycji greckiej). Czwarta z bajek, *Chomik Dyzio* (s. 75–106), jest znów opowieścią o dziecku wyruszającym na pełną niebezpieczeństw wyprawę, wymuszoną przez przewodnika-uciekinię, którym stał się mały, ukochany chomik. Bajka kończąca tom, *Barbie* (s. 149–179), to opowieść o ubogiej i samotnej w wielkomijskim świecie dziewczynce, pragnącej zdobyć (nieosiągalną dla niej ze względu na cenę) lalkę Barbie. Również w tej bajce dokonuje się fantazmatyczne zdarzenie, gdy zabawki ożywają w sklepowym magazynie, inicjując ciąg zdarzeń rozwijających emocje, zmysł obserwacji i wymuszając aktywne uczestnictwo w nieznanym dziewczynce świecie.

O ile dydaktyzm *Bajek* jest zgodny z konwencją gatunku, o tyle ich język jest raczej pisaną odmianą mowy potocznej, podporządkowanej głównie nadrzędnym regułom rytmizacji i rymu, co w efekcie prowadzi do częstego, niekiedy groteskowego (karnawałowego) naruszania spójności stylistycznej i znaczeniowej tekstu. Język *Bajek* przesycony jest ekspresywnymi, dosadnymi wyrażeniami, służącymi opisom doznań cielesnych i emocjonalnych. Obrazowość i sugestywność leksyki, oddająca bliski dystans percepcyjny zdarzeń, łączy się (podobnie jak w innych tekstach Pawłowskiego) z licznymi kolokwializmami, skrótami i przysłowiami, wykorzystywanymi

w codziennej komunikacji. *Bajki* są przekazem nastawionym przede wszystkim na skuteczność emocjonalnego oddziaływania i pobudzania wyobraźni. Zasadę owej skuteczności realizuje zwłaszcza nagromadzenie czasowników, ich nieustanna wymiana (najczęściej każdy wers przynosi zmianę akcji lub intensyfikuje jej tempo), co z punktu widzenia schematów poznawczych i potrzeb dziecka jest celowe i trafne. Cechą szczególną zbioru jest świadome zakreślenie największego pierwotnie kręgu odbiorców – wspólnoty dziecięcej, należącej do rodziny autora, wraz z sytuacjami znanymi owym odbiorcom (figle realnego kota i chomika). „Tomik *Bajki* – pisze Pawłowski w liście z 23 października 2012 – napisałem z powodu mojego półtorarocznego kotka (kiedy był mały, strasznie rozrabiał). Poza tym przyjechała do Londynu dziewczynka i wówczas postanowiłem napisać o kotku dla tej dziewczynki (ona kupiła sobie chomika i o nim też jest bajka pt. *Dyzio*). Na podjęcie przez Pawłowskiego formuły gatunkowej bajki można jednak spojrzeć jeszcze inaczej – z perspektywy emigranta-nomady. Perspektywę taką nakreśliła w swoim panelowym wystąpieniu Julia Rabinowych podczas zorganizowanej przez EUNIC Warszawa i Komisję Europejską w Polsce międzynarodowej konferencji nt. „Literatura i imigracja” (25 marca 2010). Rabinowych, znająca bardzo dobrze procesy emigracji, migracji i imigracji z własnego doświadczenia, uwypukliła w kontekście swojej twórczości (powieści *Splithead* i *The Eartheater* oraz sztuk teatralnych, np. *Refugees aria*) motyw wewnętrznego dziecka w dojrzałym wędrowcu: „Możesz zostawić za sobą swoje dzieciństwo, ale dziecko, którym byłeś, będzie za Tobą podążać jak pasażer na gapę. W mojej powieści starałam się stworzyć przestrzeń dla tego dziecka, które miało mi do powiedzenia wiele rzeczy, o których zbyt łatwo zapomniałam; rzeczy, które mogłyby zranić i odkryć wspomnienia, a także nowe sposoby patrzenia na życie. Rozwijanie się na obcym gruncie nie jest wyłącznie domeną młodych – każdy musi przejść ten proces, nawet osoby starsze, tracące znacznie więcej niż dziecko w takiej podróży: tracą bowiem całą przeszłość przy dodatkowo krótkiej przyszłości na jej uporządkowanie”³.

W odniesieniu do całej swojej twórczości Pawłowski zakreśla tematy swoich utworów następująco: „Oto zagadnienia poruszane w mojej twórczości: pojęcie Wszechmocy – Boga, sens i bezsens, otaczające piękno..., powszechność życia i jego uczestnicy, krzywda ludzka, wodze wyobraźni

³ <http://edukacja.warszawa.pl/index.php?wiad=2696> [dostęp: 30.10.2012].
<http://edukacja.warszawa.pl/fotogaleria.php?id=2565> [dostęp: 30.10.2012].

(list z 25 października 2012). Jest to więc kanon tzw. „wielkich narracji”, od których odzegnał się postmodernizm. W tekstach Pawłowskiego ów program „wielkich narracji” przepisany jest z jednej strony na program mikrohistorii z codziennego życia (teraźniejszego i przeszłego), z drugiej zaś – na program rekonstrukcji składników polskiego mitu narodowego. Oba bieguny tekstualnego świata spaja silna sygnatura „ja”, którą Pawłowski bardzo często wyraża leksemem „jaźń”. Leksem ten pojawia się zarówno w kontekstach patetycznych, jak i trywialnych – jest sygnałem wyczuwanego przez podmiot mówiący napięcia między powierzchownym „ja”, a „ja” głębokim, silnie odczuwającym, pragnącym spełnienia, dynamicznym i kreatywnym. Zaimek „ja” łączy Pawłowski raczej ze zwykłą formą gramatyczną, natomiast „jaźń” jest leksemem, wokół którego koncentruje się temat doświadczeń. Nacechowanie oscylacji kategorii „ja/jaźń” wyraża się także za pośrednictwem skracania dystansu do przedstawień, co jest szczególnie wyraźne we wszelkich zabiegach identyfikacji trzeciosobowego podmiotu mówiącego (u Pawłowskiego jest to narrator wszechwiedzący i uczestniczący) z prezentowanym bohaterem. Mówienie „z wnętrza” postaci (także „przejmowanie głosu” przedmiotu czy żywiołu), jako bardziej wiarygodne niż obserwacja, jest jedną z ważnych sygnatur twórczości Pawłowskiego. Sygnatura ta przyjmuje także formę przeniesienia punktu widzenia z podmiotu osobowego w dowolny obiekt doświadczający, jak w jednej ze strof wiersza *Przedświątecznie: Mrowiem zalane deptaki / Językowa wieża Babel / Ponad lampionami ptaki / A wytchnieniem dla nich kabeł* (w: *Poza domem*, s. 74). Zwykły szczegół miejskiego pejzażu, mało istotny dla przechodnia, jest tutaj ujmująco rozpoznany z „ptasiej perspektywy”, jako miejsce odpoczynku.

Dominujące środki wyrazu, stosowane przez autora *Bajek*, mają sygnalizowane już kilkakrotnie cechy estetyki kempowej (podkreślam tu pojęcie „estetyki”, ponieważ wiązana z kempem społeczna problematyka płci nie jest dla twórczości Pawłowskiego istotna). Pojęcie kempowego tekstu kultury, wywodzone z tradycji francuskiej i angielskiej⁴, jest współcześnie konceptualnym pojemnikiem wchłaniającym wszelkie artefakty, kreowane rozmyślnie lub nieświadomie (*kamp naiwny*) na obrzeżach oficjalnego dyskursu artystycznego [McMahon 2006: 5–10, 94–116, Sontag 1979:

⁴ Na slangową, angielską (*Passing English to the Victorian Era*, 1909) i francuską (Balzac 1830, Gautier 1863) genezę pojęcia kampu wskazuje za Moe Meyerem (*The Politics and Poetics of Camps*, London 1994, Routledge) McMahon [2006: 6].

306–323, Kletowski 2004: 64–65, Czaplński 2011: 121–131, Kulpa, Kucharska, Malinowska-Petelenz, Petelenz (zob. netografia)]. Zjawisko kampu w sztuce, budowane przez Susan Sontag, Moe Meyera i Gary’ego McMaha wokół analizy reguł XVIII-wiecznego manieryzmu oraz powieści romantycznej, cechują takie strategie, jak: przerost stylu nad treścią, hybrydyzacja formy, karnawalizacja, dekoracyjność, sztuczność, przesada, stylizacja, zmysłowość, przejawianie, siła indywidualności, zawieszenie oficjalnego dyskursu estetycznego, wrażliwość na ekstremalne stany odczuwania. Niedookreśloność pojęcia kampu (podobnie jak pojęcia kiczu) dotyczy rozstrzygnięć związanych z przypisaniem mu właściwej dziedziny badań – wskazywanej bądź to jako poetyka nadawcy, bądź poetyka odbioru. Problem ten jest charakterystyczny dla szerszego kontekstu ewolucji ponowoczesnej estetyki oraz relacji między różnego rodzaju wspólnotami społecznymi, przyznającymi sobie kompetencje w zakresie legitymizacji i aksjologizacji działań artystycznych. Jest to zatem problem istotny dla wszelkich *communitas* dynamizujących z zewnątrz strukturę pola społecznego poprzez kreację przedmiotów sztuki nieuwzględnianych lub odrzuconych w dyskursie oficjalnym, a mimo to funkcjonujących w obiegu społecznym. W odniesieniu do twórczości Pawłowskiego stosowniej byłoby mówić, iż o kampowości jego tekstów decyduje styl odbioru, a zwłaszcza porównawcza konfrontacja na osi diachronii i synchronii z dziełami literackimi (nie tylko polskimi), którym badacze i krytycy przyznają status literatury zawierającej akceptowany zbiór jakości estetycznych, artystycznych i metafizycznych. Samo jednak ustanowienie takiej perspektywy niewiele wnosi do badań nad literaturą kampową, zwłaszcza emigracyjną, gdyż zawieszając refleksję nad jej funkcją i znaczeniem w danej wspólnotie oraz nad społeczną pozycją/autorytetem „kampowego autora”.

Interferencja różnych wspólnot o odmiennych kompetencjach poznawczych i rolach społecznych to współcześnie otwarte miejsce bezpośredniej wymiany globalnych, wspólnotowych i indywidualnych racji. Komunikacja językowa i artystyczna jest fragmentem tego sporu, a wyjaśnianie znaczeń praktyki artystycznej i wszelkich współczesnych rytuałów komunikacyjnych bez odwołań do środowiska społecznego jest na tyle ograniczone, że może mijać się z sensem tekstów⁵. Zdaniem Pierre’a Bourdieu,

⁵ Szerzej omawiam ten problem, włączając zagadnienie „ja” autobiograficznego, w: [Ślósarska 2012: 7–26].

nauka o przedmiotach kulturowych wymaga trzech powiązanych operacji, obejmujących: analizę pozycji pola literackiego w obrębie ewolucyjnych struktur władzy, analizę wewnętrznej struktury pola literackiego w kontekście mechanizmów rywalizacji o pozycję i prawomocność, analizę genetyki habitusów tych, którzy zajęli pozycje w polu literackim i mają okazję aktualizować swoje dyspozycje [Bourdieu 2007: 327].

Communitas nomadów. Między „ja” a tożsamością kolektywną

W relacji do tożsamościowej figury „ja-autor” Pawłowski zakreśla pierwotnie wspólnotę swoich bezpośrednich odbiorców za pośrednictwem konkretnych dedykacji. W tomie *Ku przestrodze – Przyjacielowi, Władysławowi Waszkiewiczowi po wsze czasy...*; w *Bajkach – Wszystkim wnukom Jolusi z Tarnowa: Filipowi, Nikoli wraz z sytuacją, Natalce i Adriannie, a także tym przyszłym...*; w *Poza domem – Wszystkim, którym..., a w szczególności JOLUSI Z TARNOWA*; w *Impresjach – Kuzynce Joli*.

Nawiązując do informacji na okładkach zbiorów, Pawłowski dodaje: „W notkach o autorze przewija się postać Jolusi z Tarnowa. Część wierszy pierwszych było przeznaczonych dla niej. Ona także wymogła na mnie wydanie tych odnalezionych i tak się zaczęło” (z listu z 24 października 2012). Oprócz dedykacji, znakiem zakreślania wspólnoty czytelniczej jest także wprowadzanie bohaterów literackich, będących figurami krewnych i znajomych autora, współtworzących świat tekstowych wyobrażeń. Wokół tej pierwotnej, wąskiej wspólnoty odbiorców, a zarazem podmiotów fikcyjnego świata, Pawłowski zakreśla projekt potencjalnie otwarty na każdego lektora. „Piszę dla każdego, kto tylko ma chęć sięgnąć po moją poezję. Język wierszy jest raczej prosty, dostępny dla szerszego ogółu, chociaż niuanse w nich są dla mniejszego grona” (list z 24 października 2012). Na jeszcze pełniejszą, potencjalną wspólnotę odbiorców wskazuje autor *Poza domem*, wypowiadając się o możliwości tłumaczenia jego tekstów na język angielski. „Jest to moim pragnieniem – pisze. Sam nie jestem w stanie tego zrobić, gdyż uważam, że pisać można tylko w języku ojczystym⁶. Myślę, że

⁶ Wyjątkowym poświadczeniem ważności takiego przekonania jest emigracyjna twórczość Krystyny Dulak-Kulej (ur. w 1948 r. w Piwnicznej), pełniącej od 2010 funkcję sekretarza nowo powstałego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich za Granicą, z siedzibą w Londynie; wcześniej, od roku 2000, członkini Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Krystyna Dulak-Kulej z wykształcenia anglistka, emigrantka od 1970 r., publikująca w polskiej prasie lokalnej i polonijnej w Londynie. Od 1974 r. pracuje na londyńskim lotnisku Heathrow. Autorka tomików *Nadpropradzie* (Warszawa 1985, Iskry), *Skoszony czas*

ktoś taki się znajdzie, kto odda całą intencję i rytm mojej twórczości” (list z 24 października 2012).

Tożsamościowa figura „ja-autor” zanurzona jest także we wspólnocie historycznej i teraźniejszej Polaków. Wybierając konkretne tematy, Pawłowski kieruje się przede wszystkim etosem tragedii i walki o wolność, tworząc niekiedy w stylistyce groteskową kliszę ideologicznych nastawień, charakterystycznych dla wcześniejszych pokoleń emigrantów (np. w tomie *Ku przestrodze... frazy: Naród z Bogiem się pojednał, / Wkrótce ruszy w stronę Tęczy*, s. 20; *Jedność naraz bucha miechem*, s. 22, *Stojąc z opuszczonym czołem / Naród myślą przestrzeń tnie...*, s. 58).

Pawłowski zachowuje romantyczny i neoromantyczny ideał – pamięć zatrzymuje, powtarza i utrwała przeżycie solidarnościowego zrywu, mimo dość szybkiej, społecznej dewaluacji etosu „Solidarności”. Aktualizowane doświadczanie minionych zdarzeń nie ma tutaj charakteru nostalgicznego [por. Zaleski 1996: 11–12], lecz jest wyborem postawy trwania przy wartościach. Mówiąc nieco inaczej – umieszczanie ideału w przeszłości nie jest w twórczości Pawłowskiego związane z boleśnie przeżywaną świadomością minionej historii (zbiorowej i indywidualnej), lecz raczej z charakterystycznym dla nomady formułowaniem wzoru przeszłości jako źródła pożądanej w czasie przyszłym eutopii.

Reminiscencje historyczne oraz aktualizacje bieżących zdarzeń politycznych i społecznych nie są jednak dominantą twórczości autora *Poza domem*. Głębszym rysem wspólnotowym w kontekście kultury polskiej jest właśnie rodzący się mit odważnego nomady, zdolnego do akulturacji, a równocześnie przenoszącego i wpisującego w nowe miejsce sygnatury ciągłości z czasowo tylko opuszczonym miejscem. Owym miejscem nie jest jednak konkretne terytorium (w twórczości Pawłowskiego brak uszczegółowionych obrazów Wrocławia), lecz pamięć zdarzeń i pamięć o najbliższych w perspektywie własnego rozwoju. Nie bez znaczenia jest tu oczywiście fakt całkowitej nowości możliwości ustanawiania i wzmacniania ciągłości kontaktu z bliskimi za pośrednictwem nowych mediów, a także możliwość ich zaproszenia do miejsca aktualnego pobytu, co dla wcześniejszych pokoleń polskich emigrantów było niezwykle trudne lub wręcz niemożliwe.

(Kraków 2004, Wyd. Beskid), *Tęcza w bursztynie* (Rzeszów 2009, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu) pisze gwarą sądecką i podhalańską, aktualizuje bardzo bogaty słownik regionalny. Strona główna: <http://www.lingvasos.pl/pl>. Literatura Krystyny-Kulej [dostęp: 30.10.2012].

Specyficzną sygnaturą nomady, zakreślającego obraz wspólnoty w przestrzeni wewnętrznej, jest w twórczości Pawłowskiego empatyczne przemieszczanie się „ja” – od przestrzeni doznań ubogiego rybaka, pragnącego złowić jakąkolwiek rybę na posiłek, po bezpośrednie usytuowanie się w sferze tragicznych doznań torturowanego księdza; od pragnień samotnego chłopca szukającego substytutu troski w wirtualnej figurze dziadka po doznania dziewczynki pochylonej z zachwytem nad niedostępną Barbie. Ciekawym i znaczącym w kontekście dominującego w tekstach Pawłowskiego chwytu empatii jest stosowanie dezantropomorfizacji i metonimii wobec postaci będących uosobieniem nieakceptowanej władzy i społecznego zła (np. w *Ku przestrodze...: z drzwi wychodzą dwa fartuchy, fartuch jakąś plombę zrywa*, s. 15; *tajnych ubrań nowa zmora*, s. 22; *Impresje: garniturów czarnych tłok*, s. 17).

Granice zakreślanej przez Pawłowskiego wspólnoty, zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej, nie są domknięte. Charakteryzuje je nie tylko typowa dla nomady otwartość na nowe kontakty i doświadczenia, ale także liminalność i dynamika, świadomość bycia w pasażu pomiędzy wielorakimi przestrzeniami i stanami rzeczywistości, co sprzyja lepszej adaptacji społecznej. Victor Turner, analizując liminalną strukturę *communitas* [Turner 2005: 195–228], podkreśla, że wspólnoty takie są spontaniczne i samorodne, wyzwalające skrytą w ludziach siłę. Pomiędzy owymi wspólnotami a strukturami społecznymi nawiązuje się dialektyczne napięcie, przyjmujące formę tymczasowych relacji lub procesu wymiany wartości i postaw. Owo dialektyczne napięcie, jako zasada komunikacji publicznej, reguluje interakcje wewnątrz danej wspólnoty, a także – jest funkcjonalizowane jako kontrdyskurs wobec wszelkich innych *communitas*. Sfera prawomocności z uniwersalnymi roszczeniami traci tutaj swoje znaczenie, a status prawomocnych organów legitymizujących egzystencjalną i artystyczną wypowiedź „nomady-wewspólnocie” zyskują odbiorcy z bezpośredniego otoczenia, którzy stanowią emocjonalny i językowy krąg rezonansowych wzmocnień i odzwierciedleń.

Ciekawym aspektem procesu wymiany wartości i postaw, implikowanym przez liminalne wspólnoty, jest odwoływanie się do rzeczywistości, natury, cielesnej energii, bezpośrednich doświadczeń oraz mowy potocznej. W twórczości Pawłowskiego dominują właśnie obrazy natury wyrażane za pośrednictwem animizacji i antropomorfizacji. Wiatr z *Impresji* to pełna

emocji i pasji antropomorficzna istota, nacierająca z furią na ląd i miasto. Wiatr jest *gniewny, zły, niszczący*, obejmuje całą przestrzeń, łączy się z ulewą, atakuje ludzkie domy, samochody i ulice, niszczy płoty i wypielegnowane ogrody. Obraz ten nie jest opozycją wobec cywilizacji czy konkretnego miejsca. Wyraża pierwotną siłę i dynamikę życia. W tekstach Pawłowskiego nie ma zbyt wielu wyraziście rozbudowanych obrazów Londynu. Nie wynika to z braku akceptacji dla aktualnego miejsca zamieszkania autora. „Co do londyńczyków – pisze Pawłowski – to mam o nich jak najlepsze zdanie. W samym Londynie mieszka się bardzo dobrze. To piękne miasto i bardzo tolerancyjne (list z 24 października 2012). Ale chodząc po Londynie, Pawłowski-autor jest głównie wrażliwym nomadą, kreującym rezonansową rzeczywistość, w której stany otaczającej natury (nie zaś typowo miejska przestrzeń) współgrają z nastrojem wewnętrznym; jest to szczególnie wyraźne w poetyce zbioru *Impresje*, kontynuującym romantyczną i neoromantyczną ideę współodczuwania człowieka i natury (np. retoryczna fraza-klisza w *Poza domem: Gdy płodnością tętnią zbiory / Tętni życiem dusza młoda*, s. 58; *Słońce wiosny wiew chwyciło / Śpiew euforii wokół słyszę / Jak nie pisać, gdy tak miło / Tak więc piszę, jednak piszę*, s. 130; i bardziej złożony, alegoryczny obraz o wiecznym nomadzie-ptaku: *Jasność ciepłem zawitała / Ptak rozłożył skrzydła naraz / Przy kanale bułka cała / Lot... i koniec głodu zaraz*, s. 118). Aspektem takiego rezonansu jest również aktualizacja tekstu pamięci – świąteczny wystrój londyńskich ulic przypomina *innemu* o polskiej obrzędowości, w której to, co cielesne i substancjalne łączy się z tym, co rytualne i religijne – podmiot mówiący łączy konsekwentnie w całość obrazy świątecznych stołów i pokarmów z obrazami modlitwy i wyznaniem wiary (np. wiersze *Przedświątecznie, Święta, Przed, Środa, Czwartek, Wielki Tydzień* z tomu *Poza domem*, s. 74, 75, 26–29).

Wyraziście w twórczości Pawłowskiego cechy trzeciej fali emigrantów polskich, podejmujących działania artystyczne, cechuje z jednej strony silne, etniczne zakorzenienie, świadomość tymczasowości stanu bycia „inym” i perspektywa możliwości powrotu do kraju pochodzenia. Z drugiej strony, cechy polskiej, emigracyjnej wspólnoty tworzonej przez twórców i odbiorców, sytuujących się „pomiędzy”, stają się porównywalne do „innych” wspólnot etnicznych. Wspólnoty te zaczynają stanowić w skali globalnej takie zjawisko społeczne i artystyczne, które wymaga ogólniejszej perspektywy badawczej – estetycznej, socjologicznej i politycznej. Zasięg

oddziaływania niesystemowych więzi społecznych, kreowanych współcześnie przez *communitas innych*, nie jest ograniczony ani czasowo, ani lokalnie. Racje ekonomiczne i globalizacja komunikacji w przestrzeni wirtualnej tworzą społeczne podstawy do formowania się spontanicznych wspólnot, niekoniecznie wstępnie, jednoznacznie i programowo zdefiniowanych. Są one podatne na różnorodne formy rozpraszania się i skupiania, przesuwania granic, przekształcania sieciowych (realnych i wirtualnych) powiązań. Członkowie danej wspólnoty mogą mieć inne powiązania ze względu na wykonywany zawód, a inne ze względu na działania artystyczne czy związki rodzinne. Podczas wspomnianej już Międzynarodowej Konferencji „Literatura i imigracja” w 2010 roku w Warszawie, Sten Pultz Moslund, badając problem hybrydowości w literaturze migrantów, odrzuca uproszczony wzorzec dychotomicznej relacji między tym, co domniemanie jednorodne, homogeniczne kulturowo, a hybrydowe, wielorakie. Zdaniem duńskiego badacza (podążającego za Bachtinem) należy dziś mówić o wspólnotowości kulturowej jako wolno zmieniającej się jednorodności⁷. Ponowoczesne *communitas* asymilują i propagują różnorodne estetyki bez względu na ich legitymizację w oficjalnym dyskursie artystycznym. Akt twórczy *innego* to przede wszystkim akt performancji. W paradoksalny sposób nadrzędność zasady performancji (prymatu obecności nad reprezentacją) przekształca totalnie komunikację społeczną we „wspólnoty innych”, tworzących globalną sieć komunikacji [por. Chymkowski 2004: 99–108]. Wspólnoty takie są kształtowane również przez tych, którzy nigdy nie opuszczali miejsca urodzenia, ale wiążą się z osobami wyznającymi tę samą ideologię, wcielają analogiczne mity personalne czy praktykują podobne formy sztuki.

Bibliografia

- Bourdieu P. [2007], *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Chymkowski R. [2004], *Granice inności w dyskursie – rozważania teoretyczne*, [w:] *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, Kalaga W. (red.), Wyd. UŚ, Katowice.
- Czapliński P. [2011], *Resztki nowoczesności*, WL, Kraków.

⁷ <http://edukacja.warszawa.pl/index.php?wiad=2696> [dostęp: 30.10.2012].
<http://edukacja.warszawa.pl/fotogaleria.php?id=2565> [dostęp: 30.10.2012].

- Dudzik W. [2005], *Karnawały w kulturze*, Wyd. Sic!, Warszawa.
- Ferenc T. [2012], *Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Wyd. UŁ, Łódź.
- Kletowski P. [2004], *100 filmów kempowych*, „Ha!art” 1 (18).
- McMahon G. [2006], *Camp in Literature*, McFarland, Jefferson (North Carolina) and London.
- Meyer M. [1994], *The Politics and Poetics of Camps*, Routledge, London.
- Pawłowski J. [2012], *Bajki*, WLiN Radwan, Tolkmicko.
- Pawłowski J. [2011], *Impresje*, WLiN Radwan, Tolkmicko.
- Pawłowski J. [2012], *Ku przestrodze... Opowiadania*, WLiN Radwan, Tolkmicko.
- Pawłowski J. [2010], *Poza domem*, WLiN Radwan, Tolkmicko.
- Sontag S. [1979], *Notatki o Kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na świecie”, 9 (101).
- Ślósarska J. [2012], *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Scriptum, Kraków.
- Stoff A., Skubaczewska-Pniewska A. (red.) [2000], *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, Wyd. UMK, Toruń.
- Turner V. [2005], *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wyd. UJ, Kraków.
- Zaleski M. [1996], *Formy pamięci*, Wyd. IBL, Warszawa.

Netografia

- <http://edukacja.warszawa.pl/index.php?wiad=2696>, 30.10.2012.
- <http://edukacja.warszawa.pl/fotogaleria.php?id=2565>, 30.10.2012.
- Kucharska M., *Kampowa alternatywa*,
http://www.gender.pl/readarticle.php?article_id=113, 30.10.2012.
- Kulpa R., *Kicz – Subwersja – Kamp. Szkic antropologiczny*,
<http://www.nts.uni.wroc.pl/teksty/kulpa.html>, 30. 10. 2012.
[http://www.lingvasos.pl/pl.Literatura Krystyny-Kulej](http://www.lingvasos.pl/pl.Literatura%20Krystyny-Kulej), 30.10.2012.
- Malinowska-Petelenz B., Petelenz A., *Kicz i kamp, jako ponowoczesne kategorie przetworzonego piękna, czyli refleksje o Licheniu*.
http://www.gender.pl/readarticle.php?article_id=113, 30.10. 2012.
- Zagrodna K. [2011], *Polski sprzątacznik wydaje wiersze*, „Cooltura. Polish Weekly Magazine”, 12.10.2011,
<http://elondyn.co.uk/newsy,13444>. 30.10.2012.