

Quasi-dzienniki jako laboratorium eksperymentu – przypadek Andrzeja Falkiewicza

Dorota Kołodziej

ORCID: 0000-0002-9436-9647

„(Powiedzmy to szczerze tutaj, w tym właśnie miejscu, w tej chwili)”

„Tnę jak diament w poprzek dyscyplin, przegród i klasyfikacyj”¹ – oświadcza Andrzej Falkiewicz w *Takim ściegiem*. Trudno nie zgodzić się z tak przejrzystą deklaracją, wszak twórczość zmarłego w 2010 roku krytyka, eseisty i pisarza niełatwo poddaje się wysiłkom przyporządkowania jej do konkretnego gatunku, nurtu czy tematu. Być może warto w próbie opisu tego przedsięwzięcia także zająć pozycję marginesową i zamiast na pierwszym planie umieszczać centralny *Ledwie mrok* (eseizującą powieść epistolarną określaną przez niektórych krytyków jako swoiste *opus magnum* Falkiewicza²), przyjrzeć się tekstom pomniejszym, bardziej prywatnym oraz rzadziej analizowanym.

¹ Andrzej Falkiewicz, *Takim ściegiem*. Zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986, przeczytane w 2008 roku (Wrocław: Biuro Literackie, 2009), 7.

² Sprzeczność w formule „swoiste opus magnum” dobrze oddaje sposób pisania o *Ledwie mroku*. Jedyna powieść, jaką napisał Falkiewicz, to zdaniem badaczy jednocześnie „pisarska porażka” jak i „najważniejsze dokonanie” autora (Andrzej Skrendo, „Czytanie Falkiewicza. Prolegomena”, w: *Nie przeczytane*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz [Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2014], 38), próba „stworzenia alternatywnego języka nowej humanistyki” (Karol Maliszewski, *Mój Falkiewicz*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/moj-falkiewicz/>, dostęp 2.02.2023), która brzmi „ekstrawagancko lub pretensjonalnie” (Skrendo). Ambiwalentne oceny nie zmieniają jednak faktu, że „*Ledwie mrok* zajmuje w twórczości Falkiewicza pozycję szczególną” (Skrendo).

Dlatego też celem niniejszego artykułu będzie wspólna lektura trzech książek Falkiewicza: *Fragmentów o polskiej literaturze*, *Takim ściegiem* oraz *Tej chwili*. Choć przynależność gatunkowa tych zapisków nie jest sprawą oczywistą, to na potrzeby tego tekstu określe je mianem quasi-dzienników. Po pierwsze, pojęcie dziennika stanowiło dla badaczy piszących o tych tekstach istotny punkt odniesienia. Marta Koronkiewicz zauważa na przykład, że „*Takim ściegiem* układa się jednak – nie tylko staraniem i wolą czytelnika – w tworzący całość intymny dziennik”³, Jakub Skurtys zaś pisze wprost, że „*Takim ściegiem* i *Ta Chwila* to quasi-dzienniki, pełne intymnych wyznań i erudycyjnych rozważań, którymi rządzą na raz zasada racjonalności, autentyczności i poetyckości”⁴. Po drugie zaś, interesujące mnie publikacje wpisują się w trójwyrazową definicję Philippe’a Lejeune’a: „dziennik to seria datowanych śladów”⁵. Przede wszystkim dlatego, że we wszystkich wymienionych utworach data zajmuje w większym lub mniejszym stopniu uprzywilejowaną pozycję. We *Fragmentach o polskiej literaturze* poszczególne moduły tekstowe uporządkowane są albo za pomocą tytułu, albo za pomocą daty, podtytuł *Takim ściegiem* to natomiast „zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986”, od daty (30 października 1961) rozpoczyna się fragment otwierający *Tę chwilę*, całą książkę zamyka zaś data śmierci: „*Ta chwila* pisania zaczyna się dla Autora w styczniu 2006 roku, kończy w czerwcu 2010 – miesiąc przed śmiercią. Andrzej umiera 22 lipca 2010 roku”⁶. Dlatego też stwierdzenie Lejeune’a, że „data wydaje się najważniejsza”⁷, w odniesieniu do wymienionych tekstów okazuje się zasadne. Istotne jest także kolejne z ustaleń badacza – „śladem jest z reguły pismo, ale może to być także obraz, przedmiot, prywatna świętość...”⁸ – umożliwiające dostrzeżenie, jak na przestrzeni lat zmieniały się ślady pozostawiane przez Falkiewicza w quasi-dziennikach. *Fragmenty o polskiej literaturze* tkwią w całości w żywiole pisma (choć rozpoczynające się powoli interpunkcyjne eksperymenty oraz tabela zaczynają już przykuwać wzrok), w *Takim ściegiem* pojawiają się wykresy oraz bardziej skomplikowane rozwiązania interpunkcyjne, wreszcie w *Tej chwili* wizualne materiały (m.in. zdjęcia, pocztówki, plany, ulotki, partytura, skany odręcznych notatek, kolaże) są co najmniej równie ważne jak pismo, które także przechodzi ewolucję w wyniku eksperymentów z różnymi możliwościami edytora tekstu. Choć ze względu na formalne zabiegi *Ta chwila* jest ciekawszym obiektem badawczym niż *Fragmenty o polskiej literaturze*, to nie należy w przypadku Falkiewicza tworzyć linearnej narracji, pokazującej, jak rozwijał się jego projekt. Ponownie za radą Lejeune’a powinno się raczej zauważyć, że „być może, dziennik jest opowieścią. Ale przede wszystkim jest on muzyką, tzn. sztuką powtarzania i wariacji”⁹. Teza ta wydaje się szczególnie ważna dla twórczości Falkiewicza nie tylko ze względu na to, że metafory odwołujące się do sfery dźwiękowej pełnią w jej autoopisie istotną funkcję (w *Tej chwili* czytamy np., że *Ledwie mrok* to „Allegro na komputer preparowany i dynamizowany klawesyn”¹⁰),

³ Marta Koronkiewicz, „Uniemożliwić średniość. Strategie pisarskie w «Takim ściegiem»”, w: Nie przeczytane, 113.

⁴ Jakub Skurtys, „Niepoliczalne Jest”, w: Andrzej Falkiewicz, Jeden i liczba mnoga, 2. wyd. (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2016), 4.

⁵ Philippe Lejeune, „Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów”, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Pamiętnik Literacki 4 (2006), 21.

⁶ Andrzej Falkiewicz, *Ta chwila* (Wrocław: Biuro Literackie, 2013), 446.

⁷ Lejeune, 21.

⁸ Lejeune.

⁹ Lejeune.

¹⁰ Falkiewicz, *Ta chwila*, 89.

lecz także dlatego, że zasada wariacji i powtórzenia opisuje relacje między poszczególnymi tekstami. Na przykład jeden z modułów tekstowych *Fragmentów o polskiej literaturze* zawiera fragment, który mógłby być częścią *Ledwie mroku* (mam tu na myśli m.in. tekst *Trzeba mieć ciało*). W *Takim ściegiem* (zob. np. s. 84–85) znaleźć można natomiast ślady pracy nad tą powieścią (zarys pomysłu zob. np. s. 174), w *Tej chwili* nad jej wznowieniem i ponownym wydaniem *Takim ściegiem*. W tym samym czasie, kiedy Falkiewicz pracował nad *Tą chwilą*, opublikował *Znalezione*, gdzie przedrukował esej z *Fragmentów o polskiej literaturze*. Dodatkowo w *Tej chwili* znajdziemy fragmenty interpretujące *Ledwie mrok*, *Świetliste* oraz *Takim ściegiem*¹¹. Ostatnia z publikacji ukazuje się ponownie ze zmienionym podtytułem: „zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986, **przeczytane w 2008 roku**” (podkr. moje – D.K.) i nielicznymi, acz znaczącymi zmianami w treści. Ta sama książka zawiera w sobie również fragmenty nieopublikowanej książki *W trybie pragnienia*, które... zostały wydane w *Jednym i liczbie mnogiej*.

Wymienione związki, w które wchodzi z sobą utwory Falkiewicza, stanowią z konieczności jedynie skromną część wszystkich możliwych kombinacji, lecz być może ukazują przynajmniej kilka ścieżek po gęstym maceczniku tekstów i uzasadniają potrzebę badania quasi-dzienników. Zarazem uważam jednak, że *Fragmenty o polskiej literaturze*, *Takim ściegiem* oraz *Ta chwila*, domagają się interpretacji nie tylko w kontekście związków, w które wchodzi z innymi tekstami autora, ale również jako samodzielne artystyczne próby. Zastanówmy się więc: na czym polega eksperyment przeprowadzony w quasi-dziennikach i czy się powiódł?

Dobrym punktem wyjścia do rozważań o twórczości Falkiewicza może być zaproponowane przez Piotra Bogaleckiego pojęcie c(i)ałopisania¹². W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że neologizm ten oddaje, jak pismo, ciało i Całość wchodzi z sobą w ożywcze relacje w twórczości autora *Ledwie mroku*. Zacznijmy zatem od namysłu nad tym, co dzieje się z tymi sferami w quasi-dziennikach.

Ciało autora

Pisał Andrzej Falkiewicz w *Takim ściegiem*: „Ja zaś jestem. Dla czytelnika tych [...] zapisów jedna sprawa nie ulega wątpliwości: wszystkie one dzieją się w duszy i ciele autora”¹³, a następnie nawoływał: „Być bardziej białkiem niż kulturą i to już wszystko co musi twórca. Stosunek do ludzi jest substancją jego dzieła”¹⁴. Ciało w przestrzeni quasi-dzienników jest zatem ciałem

¹¹ Wymienione tu powtórzenia nie wyczerpują wszystkich relacji, w jakie wchodzi z sobą teksty Falkiewicza, ciekawe zależności między utworami autora dostrzegli Skurtys i Skrendo (zob. Skurtys, a także Andrzej Skrendo, „Stanisław Brzozowski i Andrzej Falkiewicz – fragmenty o powinowactwie”, w: Stanisław Brzozowski – (ko)reperytycje, t. 2, red. Tomasz Mizerkiewicz, Andrzej Skrendo, Krzysztof Uniłowski [Katowice: FA-art, 2013]), obserwacje tych badaczy także nie wyczerpują jednak tematu, który wymaga osobnych badań.

¹² Zob. Piotr Bogalecki, „«Powiedział mi się Bóg». Andrzej Falkiewicz w perspektywie postsekularnej”, w: *Nie przeczytane*, 261.

¹³ Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 226.

¹⁴ Falkiewicz, *Takim ściegiem*.

autora, prywatność piszącego zaś zasadą stojącą u podstaw twórczego procesu¹⁵. Wątek ten powraca także w sposobie oceniania przez Falkiewicza innych autorów. Pisał na przykład na temat Jerzego Pluty:

Tak czy owak, na początku jest prywatność autora. Jeżeli jest. Bo jeśli nie ma – to ani absolutny słuch językowy, ani wspaniała biegłość pisarskiego pióra, ani zawzięte eksperymentowanie awangardysty nie uratują dzieła przed zapomnieniem. Po pewnym okresie przejściowego zainteresowania czy podziwu dla środków wyrazu – na sicie kultury pozostają intymne wyjawy osobowości. Nie jest ważne, „jak to jest zrobione” – lingwistycznie, postmodernistycznie, w zgodzie z panującą modą, w niezgodzie czy na przekór. Liczy się tylko mocny, różnoraki związek autora z dziełem. Literatura to gra na wewnętrznym instrumencie, który ma w sobie każdy czytelnik – ale możliwa pod warunkiem, że jej autor też ze swego instrumentu korzysta. Gdyż, w ostatecznym rachunku, tym, czego człowiek szuka w literaturze, jest zawarte w niej świadectwo drugiego człowieka – którym jest autor. Właśnie jego będą czytelnicy odnajdywali – autora. On jest formą i treścią dzieła literackiego. Jego szukamy w katalogach i na zakurzonych półkach bibliotecznych.

A więc prywatność autora – elementarna, niepodzielna, bezokreśleniowa. Tyle, ile jeden osobnik drugiemu przekazać z siebie powinien i może¹⁶.

Nic dziwnego zatem, że Falkiewicz wyposażył swoje quasi-dzienniki w – jak to określił Sergiusz Sterna-Wachowiak w rozmowie z autorem – „bebechowate prozy Twojego autorstwa, by pokazać jak na laboratoryjnym preparacie, czego oczekujesz po wiecznie niedojrzałej i wciąż nieszczerzej literaturze polskiej”¹⁷. Trzy omawiane publikacje stanowią wytworzony w laboratorium eksperymentu osobistego ekstrakt ze szczerości pisarskiej, nie tyle intymny dziennik, ile raczej, jak zauważa Małgorzata Koronkiewicz, „dziennik eksperymentów z intymnością”¹⁸. Rodzi się więc pytanie: co „skrajna szczerość” i „ekshibicjonizm”, „autowiwisekcje” robią z czytelnikiem?

Pewną wskazówkę może stanowić charakterystyczna retoryka, za pomocą której badacze piszą o utworach autora *Ledwie mroku*. Jakub Skurtys wspomina o twórczości Falkiewicza stanowiącej „ekwiwalent prawdziwej rozmowy, jakby czytelnik wkraczał w jej środek i powoli próbował zrozumieć wypowiedane tezy”¹⁹, Koronkiewicz zauważa natomiast, że *Takim ściegiem* „jest szczególną możliwością wejścia za kulisy”²⁰. Czytelnik zajmuje więc bardzo aktywną

¹⁵ Ciało piszącego to także w szerszym, bardziej filozoficznym sensie konieczny łącznik między całością i częścią, czytamy wszak w *Być może*: „Prawdopodobnie „częściującemu” doświadczeniu, dokonywanemu świecie zewnętrznym, towarzyszy moje doświadczenie wewnętrzne „całościujące”, dokonywane za pomocą zmysłów wewnętrznych, którymi – prawdopodobnie przez kontakt z mnie-ciałem, moim ciałem wewnętrznym – kontaktuję się w jakiś zasadniczo odmienny sposób z rzeczywistością. Prawdopodobnie – poprzez własny żyjący organizm, jego pragnienia i lęki – docieram do „życia świata”, do pragnień i leków bytu (ale na przeszło pięciuset stronach mojego *Ledwie mroku* nawet sobie samemu nie potrafiłem w sposób zrozumiały tego opowiedzieć)”. Zob. Andrzej Falkiewicz, *Być może* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002), 38. Dokładniejsze prześledzenie relacji w układzie część – ciało – całość przekracza jednak możliwości tego szkicu.

¹⁶ Andrzej Falkiewicz, *Cztery szkice* (Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2014), 61.

¹⁷ Sergiusz Sterna-Wachowiak, „«To nie jest kultura to jest żywe białko»”, w: *Nie przeczytane*, 342.

¹⁸ Koronkiewicz, 113.

¹⁹ Skurtys, 6.

²⁰ Koronkiewicz, 113.

pozycję, radykalna prywatność ze strony autora związana jest ze skrajnym zaangażowaniem po stronie odbiorcy. Szczególnie dobrze widać tę zależność w recenzji *Takim ściegiem* Janusza Drzewuckiego:

Jeżeli łatwiej powiedzieć, czym książka Falkiewicza nie jest, niż na pewno jest, to właściwie każdy styl odbioru jest dopuszczalny. Co więcej, *Takim ściegiem*: wręcz zmusza czytelnika do wyboru własnego ściegu lektury²¹.

Retoryczna sprzeczność tego fragmentu (wybór implikujący dowolność oraz przymus sugerujący jej niedostatek) pokazuje, co strategia Falkiewicza robi z czytelnikiem. Wielokrotnie podkreślana szczerść quasi-dzienników wciąga odbiorcę w pewną grę. Rozmowa z autorem, wejście za kulisy, uczestniczenie w *work in progres* są możliwe, bo ten pokazuje się czytelnikowi cały ze wszystkimi wadami i zaletami. Tylko przez ciało żywego autora dostępna jest Całość. Tę ostatnią jesteśmy w stanie rozpoznać, jedynie dostrzegając relacje między powtarzającymi się wariacjami fragmentów. W tym sensie cała twórczość Falkiewicza polegałaby na (nad)obecności tego, co Małgorzata Czermińska nazywa „postawą autobiograficzną”²², a co za tym idzie, do jej zrozumienia konieczna jest znajomość „wiedzy o autorze, społecznie funkcjonującej, a zaczerpniętej spoza danego utworu”²³.

Aby uchwycić kluczową dla *Ledwie mroku* oraz poematu *Świetliste* relację między utratą wzroku i problemami z poruszaniem się a możliwościami myślenia, trzeba znać wspomnienie o spotkaniu z dziewczyną w wojskowym szpitalu, przytoczone między innymi w *Tej chwili*, ale powracające do autora wielokrotnie²⁴. Żeby pojąć sens niektórych eksperymentalnych, pisanych w rodzaju żeńskim zapisów z *Fragmentów o polskiej literaturze*, wyraźnie różniących się od krytyczno-interpretacyjnych szkiców, z których przede wszystkim składa się ta książka, konieczna jest lektura *Ledwie mroku*. Bez wiedzy o planowanej powieści lingwistyczne i typograficzne rozwiązania przyjmowane w innych tekstach mogą wydawać się zupełnie nie na miejscu. Zatem aby zrozumieć funkcję, jaką pełnią fragmenty jednego dzieła, wymagana jest umiejętność poruszania się w gęstym maceczniku wszystkich tekstów Falkiewicza, zdolność wsłuchania się w stałe, wciąż rozwijane i przekształcane motywy, z których te się składają. Niezależnie od tego, jaki ścieg lektury wybiera odbiorca, musi być świadomy płataniny często bardzo osobistych odniesień.

W tym sensie wyjątkowo niefortunne jest pierwsze zdanie recenzji *Takim ściegiem* Piotra Skórzyńskiego: „Andrzej Falkiewicz niegdyś oryginalny krytyk i eseista, zdecydował się opublikować swoje prywatne zapiski”²⁵ – ponieważ pierwiastek autobiograficzności funkcjonował w jego tekstach znacznie wcześniej. W momencie publikacji kolejnych quasi-dzienników zmie-

²¹Janusz Drzewucki, „Kretyństwo i mądrość, czyli «stan ciałoducha»”, *Twórczość* 3 (1992): 116.

²²Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2020), 8.

²³Czermińska, 9.

²⁴„Scena ta powróciła do mnie w latach 90. i rozmyślana, rozważana konstruowana fabularnie, eksperymentalnie wypróbowana w latach 00. (dwutysięcznych) doprowadziła do powstania nieopublikowanej dotychczas powieści-poematu *Świetliste*” (Andrzej Falkiewicz, *Świetliste* [Wrocław: Biuro Literackie, 2011], 89).

²⁵Piotr Skórzyński, „Popruty ścieg”, *Nowe Książki* 4 (1992): 33.

nia się jednak funkcja, jaką ten pierwiastek pełni w tekście. Nie jest najbardziej istotne, moim zdaniem, że Falkiewicz przedstawia siebie w kontekście zewnętrznego świata ani że opisuje własne przeżycia wewnętrzne, lecz że wciąga czytelnika w pozornie prywatną sferę; nie tylko zaprasza do rozmowy, ale wręcz „zmusza do wyboru własnego ściegu lektury”. Odwołując się ponownie do propozycji Czerwińskiej z *Autobiograficznego trójkąta*, można zauważyć, że w tekstach autora *Polskiego kosmosu* dominująca nie jest ani postawa świadectwa, ani wyznania, ale właśnie wyzwania²⁶, będąca „prowokacją kierowaną pod adresem czytelnika”²⁷. Falkiewicz wciąga nas w grę, której patronują „Karpó”, „Buczko”, „Gombro” i czasem „Ró” towarzyszy „K”, miejsce to między innymi „ta ście”, stawką jest Całość, a warunkiem uczestnictwa zdolność rozszyfrowania tych i wielu innych skrótów, zależności i odniesień, odszyfrowanych w konkretny, określony przez autora sposób.

Zamierzona (przez autora) Całość

Tę samą drogę – pisze Andrzej Falkiewicz w eseju *Nie-przeczytane* – którą przebył autor z jeszcze większą uwagą musi przebyć czytelnik, po to żeby zrozumieć poszczególne słowa, pojęcia obrazy. Zrozumieć prawidłowo – to znaczy tak jak je pomyślał (resp. Zrozumiał w procesie formułowania) twórca. Zrozumieć prawidłowo – czyli zrozumieć z punktu widzenia całości dzieła, którego częścią jest dany utwór. Tak rozumiem przeczytanie i twierdzę, że najbardziej reprezentatywne, najelokwentniej przez nas cenione dzieła myśli i sztuki tak przeczytane nie zostały, nie zostały poznane²⁸.

W kontekście tego fragmentu okazuje się, że czytelnik wcale nie musi dokonywać wyboru, jakim ściegiem lektury podąży, lub raczej, że tylko jeden wybór jest właściwy: ten, którego dokonał autor, za którym mamy iść krok w krok. Punktem dojścia jest z kolei zamierzona przez niego całość. Idąc jednak tym torem, napotyka kolejną aporię, mianowicie przytoczone wskazówki Falkiewicza pochodzą z tekstu o niemożliwości zarówno przeczytania, jak i ucałościowienia, z książki pod tytułem *Fragmenty o polskiej literaturze*, pozostałe zaś quasi-dzienniki podzielone są na luźno ze sobą związane akapity. W *Tej chwili* Falkiewicz komentuje zresztą taką kompozycję słowami: „(UWAGA! KRÓTSZE ZAPISY! Wygodne dla czytelnika – rzuciwszy okiem, decyduje zaraz, czy dany fragment chce przeczytać)”²⁹. Jak więc rozumieć napięcie między upragnioną całością a zrealizowanym fragmentem? Wydaje się, że aby rozwikłać powstałą trudność, warto tę binarną opozycję uzupełnić o jeszcze jedno pojęcie będące istotnym elementem, czyli o kolekcję. Jak pisze Falkiewicz w cytowanym tekście z *Fragmentów o polskiej literaturze*: „jednym z przejawów (tej fragmentaryczności, która bezskutecznie zamierza całość) jest kolekcjonerstwo”³⁰. Podobną deklarację znajdziemy w *Tej chwili*:

²⁶W autobiograficznym trójkącie postawie wyzwania patronuje Witold Gombrowicz, czyli jeden z najważniejszych dla Falkiewicza twórców. Porównanie praktyk dziennikowych tych autorów wymagałoby dalszych badań.

²⁷Czerwińska, 9.

²⁸Andrzej Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze* (Warszawa: Czytelnik, 1982), 271.

²⁹Falkiewicz, *Ta chwila*, 13.

³⁰Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*, 277.

Bohaterem tej książki jest chwila. Inaczej: bohaterem jest chwilowość chwili. Stąd wielka ilość dygresji, ilustracji. To zatrząsienie migawek, przelotnych obrazów. Moje osobiste niechby bazgroły, autorskie niedorzeczności a spod nich przezierna skrupulatna kolekcjonerska faktografia [...] Pisząc kolekcjonuję³¹.

Quasi-dzienniki (a w największej mierze *Ta chwila* właśnie) to zatem mieszenie wszystkiego ze wszystkim. Filozofii towarzyszy fizjologia, przypisom do nienapisanych książek towarzyszą przepisy na zalewajkę. Można by zatem sądzić, że właśnie w przestrzeni osobistego pisarstwa autor *Ledwie mroku* posuwa swoje eksperymentalne dążenia do polifoniczności, nieciągłości i znaczeniowego wykorzystania warstwy wizualnej najdalej; że mamy tu do czynienia z dziennikiem, który stanowi – jak to nazywa Paweł Rodak – „laboratorium pracy twórczej”, czyli miejsce:

w którym zapisuje się na gorąco fragmenty potencjalnych, rozpoczynanych, projektowanych tekstów literackich. W skrajnym przypadku codzienna praktyka dziennikowa może stawać się ponawianym codziennie pisaniem literatury, gdzie dystans między zapisem osobistym a zapisem literackim będzie się stopniowo zmniejszał, aż do całkowitego zanikania³².

Mam jednak wrażenie, że rozumienie strategii kolekcjonowania przede wszystkim w kontekście funkcji dziennika jako laboratorium nie oddaje jej w pełni sprawiedliwości. Mimo że twórczość Falkiewicza to generalnie – jak zauważa Karol Maliszewski – przestrzeń zderzania się ze sobą „strzępów branych z wielu kultur, języków, środowisk”³³, to w kolekcjonowaniu nie idzie wbrew pozorom o połączenie ze sobą jak największej ilości idiomów oraz słowników, by artystycznie wykorzystać spowodowane przez to dysonanse, choć rzecz jasna kolażowa struktura quasi-dzienników umożliwia taką interpretację. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na to, że tak rozumiana strategia byłaby zupełnie przeciwna temu, jak ideę kolekcji – która opiera się w pierwszym rzędzie na (często daremnych wprawdzie) próbach porządkowania – rozumiał Falkiewicz. Jego strach przed entropią widoczny jest szczególnie w *Eseju na Boże Narodzenie*. Tekst ten otwiera opowieść o wyprawie po unikatowy znaczek pocztowy oraz rozważania o manii zbierania wszystkiego, częściowo odziedziczonej po ojcu (fragmentów o kolekcjonowaniu i pochodzeniu klasowym Falkiewicza jest też wiele w *Tej chwili*). Najbardziej interesuje mnie jednak, że w eseju autor wprost przyznaje, iż motywacje stojące za zbieractwem i tworzeniem są bardzo podobne:

kolekcjonujący [...] próbuje opanować narastającą entropię. Motywem działań kolekcjonera jest sprzeciw wobec entropii, a obawa przed rozproszeniem kolekcji, jest obawą przed rozproszeniem własnej energii [...] jest tylko jeden motyw działania ten sam w kolekcjonerstwie [...] ten sam w sporządzaniu esejów³⁴.

³¹Falkiewicz, *Ta chwila*, 21.

³²Paweł Rodak, „Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 41.

³³Karol Maliszewski, „O «rozpiętości wyrazowej człowieka» – «Ledwie mrok» Andrzeja Falkiewicza”, w: *Nie przeczytane*, 136.

³⁴Andrzej Falkiewicz, *Teatr, społeczeństwo* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw., 1980), 242.

Motywacjami są zatem próby ogarnięcia chaosu. Gdy wczytamy się głębiej w cytowany już esej *Nie-przeczytane z Fragmentów o polskiej literaturze*, zobaczymy, że gest porządkowania niejako zupełnie zastępuje czytanie.

„Nie czytamy i nie oglądamy. Cóż więc robimy? Porządkujemy. Wszystko porządkowane jest wciąż na nowo i wciąż inaczej. Każdy fragment „odsyła” do innego, ale zanim fragmenty złożą się w całość (dzieła) już to (dzieło) „odsyła” do innych (dzieł) i tamte znowu do innych których nie mogę poznać – a przeto odsyła mnie do mnie wraca mnie na grunt moich zawsze niecałkowitych niepowiązanych (przeświadczeń), które pełen nadziei przekazuję innym; które „odsyłam” zawsze do kogoś drugiego: kolega obejrzy, kolega przeczyta i scali (dzieło), kolega zbawi (mnie). Tylko że właśnie nie przeczyta nie zbawi³⁵.”

Fragment ten interesuje mnie z kilku powodów. Po pierwsze, Falkiewicz zdecydował się, po prawie trzydziestu latach, na jego przedruk w książce *Znalezione* i poprzedził go słowami: „Wybrane fragmenty czytam dokładniej po czym przestrukturowuję je i tu zamieszczam”³⁶. Uważam, że gest ten mówi nam coś istotnego o podejściu Falkiewicza do tworzenia. Autor *Ledwie mroku* wciąż dokonuje korekty, przestrukturowuje, porządkuje na nowo. Znamionym przykładem będzie tu *Takim ściegiem*. Tekst, który już w tytule sugeruje próby wtórnego nadania struktury, przeczące spontaniczności dziennikowych zapisów. Lejeune pisał przecież wyraźnie, że:

„nie wolno poprawiać dziennika *post factum*. Kiedy wybija północ, wszystko musi pozostać tak, jak było. Wartość dziennika polega właśnie na tym, że jest śladem chwili. Jeśli nazajutrz poprawiam, zamiast dorzucić coś nowego do mojego dziennika – zabijam go. Późniejsze retusze są zabronione: to trochę tak, jak w przypadku akwareli³⁷.”

Tymczasem *Takim ściegiem* to „zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986”, które następnie zostają „przeczytane w 2009”, ponownie wydane oraz opatrzone Erratą I, która została uzupełniona własną Erratą II. Falkiewicz usiłuje więc ciągle uzupełniać, wciąż dopisywać, żadne uzupełnienie nie jest jednak ostateczne i każde dopisanie domaga się kolejnego dopisywania. Ponadto gest systematyzowania nie doprowadza do porządku. Wręcz przeciwnie, Falkiewicz – jak sam zauważa w *Być może* – „chcąc porządkować komplikuje”³⁸. Ciągłe poprawianie prowadzi do powstawania wielu wersji danego tekstu rozrzuconych po różnych książkach, które wzajemnie do siebie odsyłają, tworząc gęsty tekstowy matecznik. Jak zatem wyplątać się z tego gąszczy? Pewną wskazówkę może stanowić propozycja Macieja Mazura, który stwierdza, analizując twórczość Ewy Kuryluk, że ta: „nie tyle pisze o sobie samej, ile pisze siebie samą, komplikując różnicę między wypowiadającym a wypowiedzanym. Gdzie powinniśmy zatem szukać prawdziwej tożsamości? Na marginesie, w porządku języka (lapsusy, pominięcia)”³⁹. Przyjrzyjmy się więc strukturze wypowiedzi Falkiewicza dotyczącej porządkowania, zwłaszcza jej drugiej, dotychczas nieomówionej części:

³⁵Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*, 278.

³⁶Andrzej Falkiewicz, *Znalezione* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2009), 115.

³⁷Lejeune, 24.

³⁸Falkiewicz, *Być może*, 74.

³⁹Maciej Mazur, „Encyklopedierotytk jako (auto)biofikcja Ewa Kuryluk a Roland Barthes”, *Er(r)go* 2 (2021): 190.

odszyła mnie do mnie wraca mnie na grunt moich zawsze niecałkowitych niepowiązanych (przeświadczeń), które pełen nadziei przekazuję innym; które „odszyłam” zawsze do kogoś drugiego: kolega obejrzy, kolega przeczyta i scali (dzieło), kolega zbawi (mnie). Tylko że właśnie nie przeczyta nie zbawi⁴⁰.

Relacja odsyłająca jest samozwrotna. Odszyła mnie do mnie. I kiedy wydaje się, że istnieje tu przestrzeń na innego, a nawet konieczność odsyłania na zewnątrz, rychło się okazuje, że jest to przeświadczenie fałszywe. W rzeczywistości, jak zauważyła Koronkiewicz, „czytelnik jest tu uparcie wymazywany, otrzymuje do lektury tekst dawno skazany na nieprzeczytanie – jest więc czytelnikiem «mimo wszystko», podczas kiedy pisarz cały czas wskazuje mu miejsce szarzy”⁴¹. Falkiewicz udaje, że całkowicie się odsłania, bliższa analiza pokazuje jednak, że z perspektywy kompozycji mamy tu jedynie do czynienia z nagromadzeniem emfazy, wielokropków i nadmiarem zaimków, które bardziej zakrywają, niż odkrywają. Ten sposób kompozycji widoczny jest w samych tytułach tekstów. *Takim ściegiem*, czyli jakim? *Ta chwila*, czyli która? Zaimki zastępują tu określenia konieczne do opisanego obiektów, ale same nie znaczą właściwie nic. Szczególnie interesujący jest pod tym kątem autotematyczny fragment *Takim ściegiem*: „te zapisy z dnia na dzień coraz bardziej przypominają... no, Tego Tam”⁴². Zdanie, które mogłoby znaczyć właściwie wszystko.

Zarazem jednak Falkiewicz nie da się przeczytać, bo już został przeczytany przez samego siebie. Kolejne próby powiedzenia i uporządkowania tego samego, tłumaczenie własnych tekstów oraz tłumaczenie się z tekstów sprawiają, że czytelnikowi niewiele pozostało już do przeczytania. Znamienne, że Falkiewicz tak niechętnie wypowiada się o strategii pisarskiej Błońskiego we *Fragmentach o polskiej literaturze*:

Tyle razy obiecywałem sobie że przeczytam dokładnie co napisał i odpadałem po pierwszych strokach czując, że mój udział jest zbyt mały, bo tam beze mnie wszystko już zostało domyślone i dopowiedziane i jeszcze na dodatek opatrzone dobroduszną miną żeby mnie onieśmielić⁴³.

Autor bowiem sam robi z czytelnikiem coś podobnego. Pozornie oferuje odbiorcy ekscytującą perspektywę, wciąga w swoją prywatną przestrzeń (quasi-dzienniki) lub w intymną korespondencję między bohaterami (powieść). W rzeczywistości jednak ma dostęp nie tyle do tekstu, ile komentarza na jego temat.

Potrzeba zbliżenia do odbiorcy, choć ogromna, musi pozostać jednocześnie niespełniona. W powieści eseista niby oddaje głos kobiecie, lecz w rzeczywistości za nią mówi Falkiewicz, a wypowiedzi bohaterki analizowane są przez zgorzkniałego krytyka, niewiele dając przestrzeni samemu czytelnikowi, który w wielu przypadkach i tak nie ma czego interpretować, bo tematem korespondencji są między innymi filmy, do których nie ma dostępu. Falkiewicz również pisał o tym procesie w quasi-dziennikach, podając dokładną lokalizację stron

⁴⁰Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*, 278.

⁴¹Koronkiewicz, 119.

⁴²Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 110.

⁴³Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*, 285.

i tłumacząc swój zamysł, by na koniec na wszelki wypadek opatrzyć to wszystko jeszcze podwójną erratą. Wypowiedzi z wywiadów także świadczą o tym, że autor miał świadomość nadobecności komentarza w swoich tekstach. W rozmowie z Jarosławem Borowcem wspominał na przykład:

Czytelnik sam chce burzyć. Odbiorca jest tak skonstruowany („odbiorca” polega na tym) że sam musi burzyć. Że naprawdę karmi się dopiero gruzowiskiem które sam dla siebie przyrządził. Niestety, i w tej [mowa o *Znalezionym* – dop. D.K.], i w pozostałych moich książkach jest ta sama przywara dzielenia się z czytelnikiem własnymi wątpliwościami. A wątp sobie wątp dla siebie ale pozwól czytelnikowi zgłaszać własne wątpliwości w nich mieści się i burzenie i dopowiadanie sądów autorskich⁴⁴.

Zaproponowana w *Polskim kosmosie* formuła: „Znajduję się w całości po tamtej stronie tekstu, po tamtej po której czytasz”⁴⁵, dość dobrze zakreśla pole czytelniczey wolności. Falkiewicz stawia przed sobą niemożliwe zadanie zakomunikowania wszystkiego (stąd przypisy, dopisy oraz Errata I i II itd.) tak, żeby nic już do powiedzenia nie zostało.

Miejsce czytelnika zostało zresztą wyznaczone już w podtytule tekstu: „zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986, **przeczytane w 2008 roku**” (podkr. moje – D.K.). Falkiewicz zatem przeczytał się sam, prze-czytał w trybie dokonanym i nic już tu po czytelniku. W związku z tym, że ten podtytuł należy jednak do drugiego wydania *Takim ściegiem*, kuszące wydaje się wydobyć różnic między *Takim ściegiem* nieprzeczytanym (wydanie pierwsze) i przeczytanym (drugie). W kolejnej edycji Falkiewicz nie tylko umieścił Erraty, ale zrobił też to samo, co z nowym wydaniem *Nie-przeczytanego*. Zastąpił część tekstu fontem Wingdings, w którym litery zostają zamienione na rozmaite kształty (m.in. symbole znaków zodiaku, telefony, koperty, flagi itd.), co sprawia, że zapisanego tak fragmentu książki nie da się odczytać bez pomocy komputera⁴⁶.

Zanim jednak przełożymy te fragmenty na czytelny font, zastanówmy się, co zmienia użycie komputera do pisania. Mimo deklaracji o znaczeniu prywatnego, cielesnego kontaktu z czytelnikiem tekst robi wszystko, żeby się od niego zdystansować. Ciało zostaje zastąpione znakiem, który zastępuje inne znaki, tekst interpretacją, to wszystko wreszcie jeszcze bardziej oddala się od tak istotnego dla Falkiewicza „białka”⁴⁷, funkcjonuje bowiem w cyfrowej przestrzeni komputera, nie zaś w rękopisie, na którym odciska się piszcząca ręka. Właśnie to ostatnie zapośredniczenie wydaje mi się szczególnie istotne, ponieważ przewija się także w innych miejscach tej twórczości. Komunikacja bohaterki *Ledwie mroku* z jej mentorem kończy się, gdy ta otrzymuje zawirusowaną dyskietkę, która niszczy tekst powieści, co sprawia, że słowa rozpadają się na naszych oczach. Interakcja z komputerem stanowi także jeden z istotnych

⁴⁴Jarosław Borowiec, „Autor prywatny”, w: *Nie przeczytane*, 366.

⁴⁵Andrzej Falkiewicz, *Polski kosmos*, 2. wyd. (Wrocław: Agencja Wydawniczo-Reklamowa, 1996), 266.

⁴⁶Artystyczne możliwości tego fontu wykorzystuje w podobnym czasie Krystyna Miłobędzka, umieszczając we wszystkichierszach (zob. Krystyna Miłobędzka, *Wszystkowiersze* [Legnica: Biuro Literackie, 2000]) utwór zapisany za jego pomocą, który po przekonwertowaniu na czytelną czcionkę okazuje się wierszem głębokim z tego samego tomu. Co prowokuje do zadania pytań o związki między eksperymentami Falkiewicza i Miłobędzkiej, domagających się oddzielnych badań.

⁴⁷Zob. np. Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 226.

punktów wyjścia w planowaniu powieści. Zapis pomysłu na *Ledwie mrok* utrwalony w *Takim ściegiem* zawiera dwa elementy konstrukcyjne: bohaterkę („jakaś chyba konkretna kaleka kobieta”⁴⁸) oraz narzędzie, które umożliwi jej porozumiewanie się ze światem („Magneto-fon? Ołówek przytroczony przyklepcami do dłoni? Klawiatura komputera uruchamiana lewą ręką?”⁴⁹). I właśnie rozstrzygnięcie tej ostatniej kwestii autor uważa za sprawę kluczową⁵⁰. Fragmenty *Tej chwili* pozwalają także zauważyć, że we własnej pracy twórczej pisarz postrzega komputer nie tylko jako transparentny mechanizm, który nie wpływa w istotny sposób na proces myślenia o tekście, ale także istotny instrument, pozwalający na wgranie w zapis nowych możliwości⁵¹.

Oczywiście dostrzeżenie nieprzezroczystości medium wynika przede wszystkim z tego, że komputer nie jest dla Falkiewicza poręcznym narzędziem. Świadczą o tym ogólne uwagi ze wznowienia eseju *Nie-przeczytane* („Tutaj próby stworzenia nowych znaków przestankowych, które bądź powstrzymują czytającego, bądź porywają go w drogę. Trzeba tu posługiwać się komputerem bardzo uważnie jedno fałszywe kliknięcie rozwala całe połączenie tekstu”⁵²) oraz z *Tej chwili* („Wszyscy jesteśmy ofiarami tego urządzenia jakim jest współczesny komputer. Miesza nam szyki. I my w nim, z nim razem – przemieszani”⁵³), jak i opis własnego doświadczenia pracy nad książką („wczoraj wychodzę z koszmaru komputerowego, jestem cały w skowronkach – a dziś znowu, i całkiem nowy, komputerowy bajzel. Czyli komputerowa część mojego koszmaru”⁵⁴). Właśnie w tym, co po heideggerowsku można by nazwać brakiem poręczności (*Zuhandenheit*), objawia się obecność komputera (*Vorhandenheit*)⁵⁵. Jak trudności w posługiwaniu się edytorem tekstu wpływają na praktykę tworzenia tych osobistych zapisów?

Wydawać by się mogło, że komputer jest spełnieniem marzeń każdego autora dzienników. Umożliwia przecież pisanie ciągłego dokumentu, który w przeciwieństwie do przedcyfrowego nośnika nie ma końca. Taką fantazję o możliwości ciągłego pisania przywołuje także Lejeune:

Powinno się móc pisać w zeszycie, który nie ma końca. Z braku takowego doświadczeni diaryści gromadzą zapasy zeszytów, aby nigdy im ich nie zabrakło. Choć wśród materiałów papierniczych

⁴⁸Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 174.

⁴⁹*Takim ściegiem*, 175.

⁵⁰Notatki Falkiewicza do *Ledwie mroku* dobitnie świadczą o tym, że interesujące jest dla niego przede wszystkim „kalectwo” bohaterki próba sporządzenia „topografii jej zaburzeń czuciowych i czuciowo motorycznych” (Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 174) oraz wypracowania „stylów emisji” (Falkiewicz, *Takim ściegiem*). Nie jest szczególnie istotne, kim jest ta kobieta ani jaka jest („jakaś chyba konkretna”). Sposób, w jaki autor o niej pisze, potwierdzałyby diagnozę Koronkiewicz, że „w samym *Ledwie mroku* – pisany w większej części w rodzaju żeńskim – narracja bardziej odbiera bohaterce głos niż go oddaje” (zob. Koronkiewicz, 116).

⁵¹Zainteresowanie możliwościami komputera widoczne jest także w analizowaniu twórczości Jerzego Pluty. Za wyjątkowo znaczące uważam, że Falkiewicz interpretuje akurat fragmenty, w których autor Stu Czyżyków uczy się pisać na komputerze. Tym bardziej, że zostają one poprzedzone zapożyczoną od Marshalla McLuhana maksymą „The medium is the message. Sam sposób przekazywania (redagowania, publikowania zapisu) jest przekazem” (zob. Falkiewicz, *Cztery szkice*, 58).

⁵²Falkiewicz, *Znalezione*, 138.

⁵³Falkiewicz, *Ta chwila*, 281.

⁵⁴Falkiewicz, *Ta chwila*, 117.

⁵⁵Zob. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 94–118.

Ostatecznie więc gra, w którą Falkiewicz wciąga odbiorcę – niezależnie od instrumentu, którym posługuje się autor – polega na tym, że ten pierwszy gra, a drugi ewentualnie patrzy.

Henryk, bohater analizowanego przez Falkiewicza *Ślubu*, ogłasza szumnie: „(Powiedzmy to szczerze tutaj, w tym właśnie miejscu, w tej chwili)”⁶² – autor *Ledwie mroku* mógłby mu zawtórować słowami: „notuję to tutaj teraz, bo nie wiem czy uda mi się napisać osobną książkę – w której powiem mniej więcej to samo”⁶³. Czytelnik wie jednak, że w żadnym z tych przypadków, nawet gdy tekst sprawia wrażenie, że właśnie teraz, że już w tej chwili wyjawি wreszcie tajemnicę, do żadnej komunikacji nie dochodzi. W quasi-dziennikowym laboratorium eksperymentu Falkiewicza jest tylko jeden punkt dojścia, taki sam jak punkt wyjścia. Pisanie mniej więcej tego samego o sobie samym, tylko po to, aby przeczytać i ponownie napisać, i przeczytać raz jeszcze.

⁶²Witold Gombrowicz, *Ślub*, cyt. za: Falkiewicz, *Polski kosmos*, 103.

⁶³Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 72.

Bibliografia

- Nie przeczytane*. Red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2014.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2020.
- Drzewucki, Janusz. „Kretyństwo i mądrość, czyli «stan ciałoducha»”. *Twórczość* 3 (1992): 115–117.
- Falkiewicz, Andrzej. *Być może*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002.
- – –. *Cztery szkice*. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2014.
- – –. *Fragmenty o polskiej literaturze*. Warszawa: Czytelnik, 1982.
- – –. *Jeden i liczba mnoga*, 2. wyd. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2016.
- – –. *Polski kosmos*, 2. wyd. Wrocław: Agencja Wydawniczo-Reklamowa, 1996.
- – –. *Światliste*. Wrocław: Biuro Literackie, 2011.
- – –. *Ta chwila*. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- – –. *Teatr, społeczeństwo*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw, 1980.
- – –. *Znalezione*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2009.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Lejeune, Philippe. „Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów”. Tłum. Magda i Paweł Rodakowie. *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 17–27.
- Maliszewski, Karol. *Mój Falkiewicz*. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/moj-falkiewicz/>.
- Mazur, Maciej. „Encyklopedierotyki jako (auto)biofikcja Ewa Kuryluk a Roland Barthes”. *Er(r)go* 2 (2021): 187–206.
- Miłobędzka, Krystyna. *Wszystkowiersze*, Legnica: Biuro Literackie, 2000.
- Skórzyński, Piotr. „Popruty ścieg”. *Nowe Książki* 4 (1992): 33.
- Rodak, Paweł. *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*. *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 29–49.
- Skrendo, Andrzej. *Stanisław Brzozowski i Andrzej Falkiewicz — fragmenty o powinowactwie*. W: *Stanisław Brzozowski – (ko)reperytycje*, t. 2, red. Tomasz Mizerkiewicz, Andrzej Skrendo, Krzysztof Uniłowski, 295–311. Katowice: FA-art, 2013.

SŁOWA KLUCZOWE:

dziennik

FALKIEWICZ

ABSTRAKT:

Artykuł ma na celu interpretację trzech nieprzeczytanych dotychczas wspólnie utworów Andrzeja Falkiewicza (*Fragmenty o polskiej literaturze*, *Takim ściegiem*, *Ta chwila*). Publikacje te zostają określone mianem quasi-dzienników które pozwala uchwycić prywatny charakter tych zapisków oraz ich eksperymentalną. Definicja dziennika przyjęta od Philippe'a Lejeune'a pozwala powiązać charakterystyczną dla tej formy wariacyjną, muzyczną budowę z zasadą powtórzenia charakterystyczną dla autora *Polskiego kosmosu*, koncepcja zaś autobiograficznej postawy wyzwania Małgorzaty Czerwińskiej dostrzec, że Falkiewicz wciąga czytelnika w pewnego rodzaju grę. Jednak bliższa analiza retorycznej warstwy tekstów, a także eksperymentów związanych z wykorzystaniem komputera do nadawania znaczenia warstwie typograficzno-wizualnej nakazuje zrewidowanie wcześniejszych założeń i pozwala spojrzeć na twórczość Falkiewicza, zwłaszcza na *Ledwie mrok*, z nowej perspektywy, pokazując, w jaki sposób autor, wbrew deklaracjom świadczącym o potrzebie bycia przeczytanym, wymazuje czytelnika z tekstów.

life writing

prywatność

E K S P E R Y M E N T

NOTA O AUTORCE:

Dorota Kołodziej – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim. Pracę magisterską poświęciła twórczości Andrzej Falkiewicza.