

KRZYSZTOFA KROWIRANDA
Uniwersytet Warszawski*

Formy „bardziej pojemne” Adolfa Rudnickiego

More „capacious” forms by Adolf Rudnicki

Abstract

„Card” and „blue card” by Adolf Rudnicki is a specific literary form — it is very difficult to say what literary genre it represents. It is not only a miscellany of many literary genres, but also something „more”. It consist fragments of letters, essays, parables, news, novels, notices but it cannot be classified as belonging to any of those genres. „Card” and „blue card” is very similar to silva — it has open form, it has no „clear” structure and has both too many and too little attributes at the same time.

*Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa
e-mail: krzysia51@wp.pl

Adolf Rudnicki przez całe życie szlifował i doskonalił jedną formę — „kartkę”¹. Nazywał ją różnie: „kartką” właśnie, „niebieską kartką”, „małą formą”. Nie potrafił jednoznacznie określić jej przynależności gatunkowej, wahał się w ocenie jej wartości, raz odsądzając ją od „czci i wiary”, raz dostrzegając w niej pewne walory. Już sama trudność w opisie „kartki” pod względem genologicznym przywodzi na myśl skojarzenie z sylwą — niejednorodną, heterogeniczną, wymykającą się spójnemu opisowi i wszelkiej jednoznaczności. Śladów, pozwalających w *quasi*-gatunku uprawianym przez Rudnickiego odnaleźć rysy sylwiczne, jest znacznie więcej.

Rudnicki stworzył „kartkę” dużo wcześniej zanim wydarzenia historyczne zmusiły całe pokolenia pisarzy do szukania nowej poetyki. Te same zdarzenia i jego skłoniły do redefinicji swojej roli jako pisarza, rewizji dotychczasowych dokonań literackich, głębokiego namysłu nad własnym warsztatem pisarskim i modyfikacji uprawianej przez siebie formy. Zanim się to jednak stało, „kartka” — trudna do klasyfikacji gatunkowej, mająca konotacje i z felietonem, i z reportażem, i z esejem, i utworem fikcyjnym, i lirycznym — już istniała. Jej, jako formie literackiej, poświęcił całe niemal życie. I jej rozmaite wersje powoływał do życia, mierząc się z wielkimi tematami swojej prozy: historią, miłością, sztuką, losami Żydów². Pozycja „kartki” w dorobku Rudnickiego wydaje się szczególna w porównaniu z pozycją utworów hybrydycznych w twórczości innych pisarzy. Nikt poza nim nie powołał do życia tylu odmian wypracowanego we własnym zakresie *quasi*-gatunku. I nikt, przy całej zmienności charakterystycznej dla *quasi*-gatunku, nie uprawiał go tak konsekwentnie.

Sam Rudnicki uważał dzieło za wciąż niegotowe, rozwijające się wraz z artystą, z konieczności zmienne, co w jego przypadku owocowało ciągłymi przeróbkami, dopiskami, komentarzami i egzegezami dołączanymi do kolejnych wydań powstałych już wcześniej tekstów. Ponieważ myślał o dziele jako całości złożonej z części (Wróbel 2004: 10),

¹ Pod koniec lat trzydziestych ukazało się *Lato* (1938), na które po części złożyły się publikowane wcześniej w prasie *Kartki chasydzkie* (1934); w latach czterdziestych powstała *Kartka znaleziona pod murem straceń* (1945); w latach pięćdziesiątych ukazały się: *Kartki sportowe* (1952), *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat* (1956), *Niebieskie kartki. Prześwity* (1957); w latach sześćdziesiątych wyszły tomy: *Narzeczony Beaty. Niebieskie kartki* (1960), *Obraz z kotem i psem. Niebieskie kartki* (1962), *Kupiec łódzki. Niebieskie kartki* (1963), *Pył miłosny. Niebieskie kartki* (1964), *Weiss wpada do morza. Niebieskie kartki* (1965), *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki* (1967); w latach siedemdziesiątych — *Teksty małe i mniejsze* (1971), *Noc będzie chłodna, niebo w purpurze* (1977), *Zabawa ludowa. Niebieskie kartki* (1979); zaś w latach osiemdziesiątych utrzymane w poetyce fragmentu, zbiory tekstów: *Rogaty warszawiak* (1981), *Sto lat temu umarł Dostojewski* (1984), *Krakowskie Przedmieście pełne deserów* (1986) i *Teatr zawsze grany* (1987).

² Te cztery węzły tematyczne prozy Rudnickiego wskazała H. Kirchner w artykule *W czasie historycznym*, „Nowa Kultura” 1961, nr 27.

potencjalnie żaden z jego utworów nie zyskiwał postaci ostatecznej. „Kartki” (ale nie tylko one) zmieniały się wraz z przyrostem doświadczenia życiowego, intelektualnego i artystycznego pisarza. Zgodne jest to także z innym założeniem Rudnickiego — że cała twórczość artysty to właściwie jedno, mające dużą rozpiętość i wiele wariantów, kłębuszące w rozmaitych kierunkach, dzieło. Wydaje się, że tym bardziej potraktować można w ten sposób „kartki”, które łączy nie tylko sygnatura autora pod tekstem, ale i specyficzna forma gatunkowa, pozwalająca na przestrzeni wielu lat identyfikować je jako należące do pewnego odrębnego *quasi*-gatunku. Programowa otwartość dzieła — zarówno w znaczeniu założonej przez twórcę otwartości na zmiany czy bycia fragmentem większej całości, jak i wyrażająca się w posługiwaniu się przez artystę fragmentem jako formą wypowiedzi — to jeden z wyraźnie sylwicznych rysów jego prozy. Jest ich znacznie więcej.

Już na pierwszy rzut oka wymienić można takie strategie tekstowe, jak: hybrydyzacja wypowiedzi, operowanie wieloma gatunkami w obrębie jednego utworu i jednego zbioru, nadawanie zapiskom charakteru brulionowej notatki, często czynionej na marginesie jakiegoś wydarzenia, swobodne przechodzenie od skojarzenia do skojarzenia, zestawianie w jednym miejscu spraw ważnych i błahych, mieszanie prawdy z fikcją.

Nie bez znaczenia są też konstrukcja nadawcy tekstu (często „nadawców” jest wielu, Rudnicki chętnie posługuje się cytatami, przytacza dialogi; zdarza się też, że włącza w zbiór swoich utworów „kartki” pisane przez czytelników³) oraz konstrukcja odbiorcy, którego aktywność jest oczekiwana, a wręcz pożądana, i z którym pisarz miał z założenia większy i bliższy kontakt niż wielu innych twórców sylw z uwagi na pierwotne miejsce ich publikacji (periodyki) oraz sposób ukształtowania wypowiedzi.

Typowe dla sylwy jest również nadawanie utworom okazjonalnych określeń genologicznych: „kartka”, „niebieska kartka”, „kartka sportowa”, „kartka chasydzka”, „kartka chorobowa”, które w pewien sposób oddają już charakter tekstu. Samo słowo „kartka” sugeruje jego ulotność, niewielki rozmiar, autonomiczność; drugi człon zaś nawiązuje do pewnej okoliczności, właściwej czasom powstania utworu (w tym wypadku — jedyne dostępne koloru okładek zeszytów) lub wskazuje jego zakres tematyczny. Rudnicki nazywał „kartki” także „małymi formami” czy „małymi rodzajami”, a Kazimierz Wyka — „etiudami prozaicznymi” i „etiudami biograficznymi” (Wyka 1948: 186, 189). Rozmaitość określeń gatunkowych odnoszących się do pewnej specyficznej, a niemieszczącej się w rygorach gatunkowych formy, jest również charakterystyczna dla sylwiczności. Warto też wspomnieć, że etymologicznie „kartka” łączy się z felietonem (samo słowo pochodzi od francuskiego *feuille* i oznacza właśnie kartkę papieru, ale też powieść w odcinkach⁴) (*Słownik gatunków literackich* 2002: 524), co wskazuje na periodyczność powstawania i publikowania skonstruowanych w tej poetyce utworów. Związki „kartki” z felietonem z kolei (genetycznie związanym tak z kazaniem, jak z gawędą) (Lipski 1973:

³ Jest tak np. w tomach *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat* i *Niebieskie kartki. Prześwity*. Cytaty lokalizuję — zarówno w przypadku przywołanych wyżej, jak i pojawiających się w dalszej części pracy dzieł Rudnickiego — oznaczając tomy umownymi skrótami, tutaj: odpowiednio ŚL i P (wykaz skrótów w bibliografii) oraz podając numer strony po przytoczeniu.

⁴ Słowo to oznacza także „liść”, w związku z czym można na poły humorystycznie powiedzieć — niedaleko już do sylwicznego lasu rzeczy.

11, 12) sugerują istnienie w ich strukturze nawiązań do *oratio*, mowy żywej, co widoczne jest także w bezpośrednich zwrotach do adresatów oraz często emocjonalnym, żywym tonie wypowiedzi, przypominającym rozmowę. A to z kolei stanowi kolejny dowód na to, że „kartki” można zasadnie opisywać w poetyce sylwicznej.

„Kartki”, ze względu na swoje ukształtowanie formalne (choć ta uwaga dotyczyć może większości niejednorodnego gatunkowo pisarstwa Rudnickiego) przyjmowane były często niechętnie, a przynajmniej ze zdziwieniem⁵. O tym, że to proza trudna do klasyfikacji (i o przewidywanej bezradności specjalistów wobec niej) pisał już Kazimierz Wyka (Wyka: 191-192). Ów niechętny stosunek profesjonalnych odbiorców do *quasi*-gatunku uprawianego przez Rudnickiego przypomina wielokrotnie w historii sylwiczności powtarzające się odczucie „gorszości” w stosunku do formy niepozwalającej się zaklasyfikować w ramach konwencjonalnych chwytów gatunkowych.

Poza tym, w „kartkach”, podobnie jak w innych utworach sylwicznych, duży udział mają elementy autobiograficzne, autotematyczne i faktograficzne. Autobiografizm u Rudnickiego jest specyficzny, raczej intelektualny niż zdarzeniowy (mam na myśli przede wszystkim historię prywatną), bliższy zapiskom Gombrowicza w *Dzienniku*, niż notatkom Konwickiego czy Miłosza, którzy chętniej dopuszczają czytelnika do faktycznych zdarzeń z własnej biografii. Rudnicki natomiast skrzętnie zacierza ślady, konsekwentnie podaje fałszywe daty i miejsca urodzenia, nie pozwalając na jednoznaczną identyfikację (Wróbel: 10); o rodzinnym domu wprost wspomina bardzo rzadko. Pisze o sobie jako artyście przede wszystkim i o własnej twórczości — jej recepcji, własnych motywach, decyzjach, sądach, odczuciach. Autobiografizm po części zastępuje autotematyzmem, jakby pisanie zastępowało mu życie.

Podobnie jak inni twórcy sylw dwudziestowiecznych Rudnicki zawiera z czytelnikiem pakt autobiograficzny; i podobnie jak oni zawiera pakt innego rodzaju, pakt, by tak rzec, fikcyjny (bo niekoniecznie powieściowy). Zdarza się, że obydwa paktów występują na poziomie tomu (dzięki zestawieniu w jednym miejscu utworów o różnych kwalifikacjach gatunkowych); zdarza się też, że można je odnaleźć w jednym tekście (gdy np. w utworze o cechach ewidentnie fikcyjnych tożsama jest osoba bohatera, podmiotu mówiącego i autora). Próby oddestylowania prawdy od nieprawdy u Rudnickiego są bezcelowe. Oscylowanie między autentyką a fikcją to jeden z elementów metody komponowania tekstów sylwicznych, charakterystyczny zwłaszcza od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku.

Jeśli chodzi o metaliteracki aspekt jego pisarstwa, poza *passusami* i całymi „kartkami” poświęconymi sobie w roli pisarza i własnemu warsztatowi (chodzi zarówno o odślanianie programu i generalnej koncepcji pisania, jak i historii powstania bądź konstrukcji poszczególnych utworów, w tym „kartek”; czasem są to komentarze do „kartek” dawnych, czasem zaś uwaga o „kartce” właśnie powstającej), znajdziemy w zapiskach Rudnickiego sporo rozważań o literaturze i sztuce w ogóle, o kondycji poszczególnych ich gałęzi i odnóg, statusie rozmaitych gatunków.

⁵ Wspomina o tym między innymi H. Zaworska 1973: 265, por. Zaworska H (1973), *Adolf Rudnicki*, [w:] *Autorzy naszych lektur: szkice o pisarzach współczesnych*, red. W. Maciąg, Ossolineum, Wrocław.

W przypadku „gospodarki faktami” (określenie Melchiora Wańkowicza; Wańkowicz 1965: 47) i samych faktów obiera pisarz następującą strategię. Dla niego zdarzenie (wyjście do kina, obejrzenie spektaklu teatralnego, zawodów sportowych, lektura książki, rozmowa z drugim człowiekiem, podróż, przeżyta emocja, a przede wszystkim — wojna) jest często punktem wyjścia do snucia refleksji. Wokół danego zdarzenia osnuta jest „kartka”, ono zdaje się bezpośrednim impulsem do jej powstania. To zdarzenie, choć ważne jako bodziec, zdaje się pretekstem do opisanego przeżyć i myśli z nim związanych, do dania komentarza, który czasem zdaje się ważniejszy niż samo zdarzenie. Rzadko zdarza się, by za fakt godny odnotowania w „kartkach” Rudnicki uznał jakiś epizod ze swojej codzienności lub taki, którego nie da się opisać w kategoriach przeżyć estetycznych i intelektualnych (np. ważne zdarzenie z własnej biografii). Specjalne jednak miejsce jako zdarzenie ma w jego piśmarstwie wojna, której cień kładzie się na większości jego utworów powstałych po roku 1945. Temat wojny i zagłady narodu żydowskiego (poza utworami, które w całości ich dotyczą) często pojawia się niespodziewanie w „kartce” poświęconej zupełnie innym zdawałoby się sprawom; odnieść można wrażenie, że jest bezwzględnie i wciąż żywo obecny w świadomości Rudnickiego, który jednak nie zawsze pozwala mu wypłynąć. Pozwala jednak na tyle często, że jakichś jego odprysków spodziewać się można właściwie niezależnie od tematu, jaki w danym utworze jest podejmowany.

Komponując „kartki” korzystał Rudnicki z matryc genologicznych wyrastających na gruncie gatunków ściśle związanych z historycznym miejscem i czasem, a przez to — ulotnych, takich jak felieton, reportaż, recenzja (literacka, teatralna, filmowa). Współwystępują one np. ze wspomnieniem, esejem, partiami lirycznymi czy opowiadaniem, jednak to one właśnie przesądzają o charakterze utworów.

Odmian „kartek” jest właściwie tyle, ile powstało utworów w tej poetyce. Są „kartki”-opowiadania, „kartki” osuwające się w nowelę czy szkic fizjologiczny, „kartki” autotematyczne, „kartki” epickie, „kartki” liryczne, „kartki” dramatyczne, „kartki” eseistyczne, „kartki” filozoficzne, „kartki” aforystyczne, „kartki”-felietony, „kartki”-*quasi*-reportaże, „kartki”-itineraria, „kartki”-nekrologi, „kartki”-wspomnienia, „kartki”-recenzje (literackie, teatralne, filmowe), „kartki”-studia psychologiczne i socjologiczne (np. *Kupiec łódzki*), „kartki”-portrety (aktorów, sportowców, literatów), „kartki”-listy, „kartki”-refleksje. Rozpiętość tematów i form jest ogromna. Rzadko jednak zdarza się, by jedno z wymienionych określeń, zaczerpniętych z bardzo różnych porządków, wyczerpywało genologiczny rys danego utworu, rzadko zdarza się, by „kartka” była „czysta” gatunkowo. Zazwyczaj stanowi kombinację dwóch lub kilku form, płynnie przechodzących jedna w drugą, a granica między nimi pozostaje trudno uchwytna. Rozmaitość i wielość widoczne są także na poziomie tomów „kartek” — sąsiadują ze sobą utwory bardzo różne, zarówno kompozycyjnie, jak i tematycznie. Ich wielowariantowość i palimpsestowość zostają pogłębione dzięki przedrukami, publikowanymi wcześniej i często poddawanych autorskiej obróbce, tekstów⁶.

⁶ Podobną taktykę przyjął wiele lat później Gustaw Herling-Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą*, którego fragmenty, publikowane początkowo w „Kulturze” złożyły się po pierwsze na sam dziennik, po drugie zaś komponowane były w kolejne tomy opowiadań.

Nie sposób jednoznacznie określić struktury „kartki” jako *quasi*-gatunku. Zdarza się, że stanowi ujętą w krótkim błysku refleksję na jakiś temat, że oddaje ulotne, dostępne przez mgnienie odczucie. Zdarza się, że przedstawia myśli i emocje pisarza związane z jednym z kilku, wciąż na nowo przepracowywanych przez niego, wątków. Zdarza się, że jest zbudowana wokół jednego motywu, ale gęsto przetykana dygresjami na inne tematy. Zdarza się, że stanowi zbiór cytatów z innych utworów, opatrzonych komentarzem autora⁷. Zdarza się, że w ogólnych swych zarysach przypomina np. opowiadanie, którego kompozycja „zakłócona” zostaje passusem autotematycznym bądź eseistycznym czy wspomnieniem. Zdarza się też, że Rudnicki buduje „kartkę” na zasadzie amplifikacji, rozpisując główny temat na wiele sposobów i w różnych poetykach, starając się jak gdyby dotrzeć do istoty rzeczy, naświetlić problem z możliwie wielu perspektyw. Bywa też tak, że jeden motyw można śledzić na przestrzeni kilku „kartek”, często sąsiadujących ze sobą (ale niekoniecznie), dzięki czemu zyskuje on coraz to nowe odcienie znaczeniowe i głębię. Dlatego niektóre „kartki” układają się w cykle tematyczne — najbardziej wyraziste wydaje się to w przypadku „kartek”-recenzji poświęconych spektaklom, filmom, zawodom sportowym oraz przeczytanym książkom, „kartek”-portretów (w które często przeistaczają się „kartki”-recenzje), dotyczących postaci, które w jakiś sposób zaintrygowały lub zafascynowały pisarza, „kartek”-nekrologów stanowiących wspomnienie o zmarłych przyjaciółach lub znajomych, oraz „kartek”-itinerariów, zawierających relacje z podróży. Osobne kategorie „kartek” stanowią „kartki” autotematyczne i poświęcone nieistniejącemu już światu Żydów polskich (często prezentowane w formie zbliżonej do opowiadania).

Tym, co spaja tak różne utwory, jest nie tylko osoba piszącego, jego indywidualna obserwacyjno-kontemplacyjno-empatyczna perspektywa i wrażliwość, ale też — a może przede wszystkim — koncentracja na człowieku. Niezależnie od tego, czy będzie to „kartka” sportowa, teatralna, filmowa, czy refleksja o książce, Rudnickiego najbardziej interesuje człowiek, jego stany emocjonalne, doświadczenia, motywy działania, przemyslenia, decyzje. To człowiek jako materiał do obserwacji i bodziec do przeżywania wychyla się zza każdego niemal tematu, jaki podejmuje pisarz. Byłby to pierwszy „uchwyt jednolitości” (określenie Kazimierza Wyki; Wyka: 179) widoczny w sylwicznej prozie Rudnickiego.

Za kolejny uznać by można, już wspomniany, temat wojny i zagłady Żydów, rezonujący w wielu „kartkach”, nie tylko tych w sposób widoczny mu poświęconych. Jednak i tutaj motywem nadrzędnym pozostaje człowiek — człowiek w sytuacji zagrożenia, człowiek łamany przez historię, człowiek przegrany w starciu z kataklizmem dziejowym, człowiek zniszczony przez człowieka.

Sam pisarz nie tylko świadomie komponował teksty hybrydyczne, poddane wielowymiarowej zasadzie *varietas*, i układał je w tomy, nadając im status równorzędny wobec opowiadań czy esejów, lecz także lubił zmieniać kwalifikacje gatunkowe utworów, np. dodawał tekstowi fikcjonalnemu nadtytuł „dziennik” (Wróbel: 63). Użycie tego rodzaju

⁷ Jednak nie do tego stopnia, w jakim możemy to obserwować np. w *Dzienniku z pawlacza* Krzysztofa Mętraka. W utworze Mętraka bardziej niż w kartkach Rudnickiego dopatrywać się można reaktywacji starożytnej jeszcze odmiany sylwy o nazwie *excerpta* (wypisy z dzieł cudzych). Zob. Mętrak K. (1997), *Dziennik z pawlacza*, Londyn.

chwytów metafikcyjnych dowodzi, że niejednorodność genologiczna jego tekstów wynika nie tylko z chęci dopasowania formy do materiału, ale też stanowi wyraz celowego działania twórcy, któremu istniejące środki wydawały się niewystarczające i którego jednym z założeń artystycznych było wypracowanie formy nowej, czego próbował, krzyżując tradycyjne gatunki i przesuwając ustalone wcześniej akcenty. Nie chodziło jednak pisarzowi o eksperyment. Tego rodzaju działania świadczą raczej o zamierzonym i konsekwentnym poszukiwaniu własnej drogi i własnej formy; takich, które byłyby adekwatne do tego, co i jak zamierzał powiedzieć. I których poszukiwanie wynikało ze świadomości wyczerpania konwencjonalnych środków wyrazu. Już w odniesieniu do przedwojennych utworów autora Kazimierz Wyka pisał:

Proza Rudnickiego mogła uchodzić za eksperymentalną i awangardową, ponieważ była w opozycji. Ale była w opozycji w całkiem inne imię, aniżeli wśród eksperymentatorów. Nie w imię formy, nowego szlif dla wyrazu, nowej konstrukcji dla wzruszeń, lecz w imię — bardzo ludzkiego „gnieciucha”. Rudnicki nie przebiera pośród próbek z formami. On tylko doświadczeniom nie pozwala ustać i dojrzeć. Na surowo je podaje, nie ostygnięte. W jego uchwycie jednolitości nie ma odrobiny formalizmu (Wyka: 183).

Forma „gnieciucha” (określenie samego Rudnickiego wobec własnych utworów; Wyka: 180) wyrasta z materiału, którym jest wypełniona; jej chwiejność i nieuładzenie odpowiadają rytmowi doświadczeń — nieprzewidywalnych, rozmaitych, raz intensywnie przeżywanych, raz ledwo zauważanych, dotkliwych bądź nieistotnych. Współbrzmi z nimi, dlatego nie może przybrać ostatecznego ani pełnego kształtu. Dlatego jest wielowymiarowa i rozedrgana. W swoim studium o Rudnickim Wyka przypomniał opisany w przedmowie do *Żołnierzy* dylemat ich autora; dylemat, w którym twórca dał wyraz swojej niepewności co do tego, czy jest za „literaturą wyczesaną, czy kudłatą, za robotą oszlifowaną, czy chropowatą” (Wyka: 191). Zdaniem Wyki dylemat ów można było rozstrzygnąć na korzyść literatury „kudłatej”, „chropowatej” już w odniesieniu do przedwojennej i tużpowojennej praktyki pisarskiej Rudnickiego. Dziś wiadomo, że pisarz do końca życia pozostał wierny „gnieciuchowi” i że intuicja Kazimierza Wyki była trafna. Dlatego też w owej „chropowatej” i „kudłatej” formie widziałabym drugi uchwyt jednolitości sylwicznej prozy Rudnickiego.

Józef Wróbel wyodrębnia w jego twórczości kolejne etapy, związane także z przemianami w zakresie uprawianej przez niego formy. Nadaje im też osobne nazwy: „kartek”, „niebieskich kartek”, „małych form” (Wróbel: 11-12). Wydaje się jednak, że wszystkie one wyrastają ze wspólnego pnia. Dlatego, mimo wszystkich ich odmienności, traktuję je łącznie, jako kolejne wersje i odmiany tej samej formy. I nazywam je „kartkami”, bo po pierwsze „kartka” jako taka (bez dodatkowych dookreśleń) pojawiła się jako pierwsza, po drugie wydaje się, że jej zasięg znaczeniowy jest najszerszy, po trzecie zaś — trafnie oddaje specyfikę *quasi*-gatunku uprawianego przez Rudnickiego.

Kartki przedwojenne (*Kartki chasydzkie*)

O *Lecie*, na które po części złożyły się publikowane wcześniej w prasie *Kartki chasydzkie* (1934), Józef Wróbel pisze:

Opowiadanie? Reportaż? Szkic? Lato, amorficzny utwór Adolfa Rudnickiego z 1938 roku rozpada się na dwie nierówne części: dłuższy „reportaż wakacyjny” z Kazimierza nad Wisłą i relację z wyprawy do duchowego centrum chasydów, podwarszawskiej Góry Kalwarii (Wróbel: 194).

Klasyfikacja gatunkowa wczesnych „kartek” sprawiała trudności nie tylko krytykom współczesnym Rudnickiemu; jest trudna nadal, mimo upływu czasu, zmian, jakie zaszły w genologii i zwiększenia tolerancji odbiorców dla utworów hybrydycznych. Każde z określeń genologicznych wymienionych przez Wróbla jest adekwatne. Każde też opatrzone jest znakiem zapytania, bo nie oddaje w pełni charakteru utworu, w którym elementy typowe dla opowiadania, reportażu i szkicu mieszają się, dając formę nową. Charakterystyczne jest już samo wahanie badacza, niepewnego, której formuły użyć, i mnożenie możliwych odpowiedzi na pytanie o ukształtowanie gatunkowe *Lata*.

Nietypowa jest kompozycja tego tekstu — składa się on z dwóch, różnej długości części, poświęconych tematom na pierwszy rzut oka niemającym ze sobą wiele wspólnego. Rys spójności między obu tworzącymi ten utwór częściami będzie bardziej widoczny już po wojnie — spoiwem okaże się właśnie lato, „ostatnie lato polskich Żydów” (KP: 129). Nie z taką jednak intencją poszczególne fragmenty, drukowane uprzednio w „Czasie”, powstawały⁸. Struktura *Lata* wydaje się zaprzeczeniem struktury jako takiej — opiera się na fragmencie i wewnętrznym prawie artysty do zarzucenia wątku, który uznał już za wyeksploatowany.

W *Kartkach chasydzkich* i innych utworach przedwojennych ustalone zostały podwaliny późniejszego pisarstwa Rudnickiego i podstawowe wzory uprawianych przez niego sposobów literackiej wypowiedzi. Należą do nich: korzystanie z poetyki fragmentu, amorficzność struktury, mieszanie gatunków (szczególnie często właśnie: opowiadania, reportażu, szkicu), prowadzące do uzyskania nowych form, nadawanie tymże formom okolicznościowych określeń genologicznych oraz kompozycja poddana wewnętrznym rytmom zainteresowania i emocji autora.

Pierwsza „kartka” powojenna (*Kartka znaleziona pod murem straceń*)

Utwór, publikowany pierwotnie w „Kuźnicy” (z roku 1945, nr 4-5), obejmuje trzy numerowane części. Składają się na niego elementy reportażowe, poetyckie, wspomnieniowe, zbliżone do opowiadania, passusy autotematyczne. Między poszczególnymi częściami

⁸ Kartki chasydzkie („kwitele”) to rodzaj próśb i pobożnych życzeń, które chasydzi kierowali do Boga za pośrednictwem rabiego Elimelecha. Po jego śmierci zwyczaj przetrwał — do jego grobu rokrocznie przybywają pielgrzymi, którzy na owych karteczkach spisują swoje prośby i modlitwy. Składają je w pobliżu grobu cadyka. W tej perspektywie nazwanie przez Rudnickiego „kartkami” tekstów, w których opisywał ostatnie lato polskich Żydów, zyskuje zupełnie nowy wymiar.

istnieją połączenia na poziomie wątków, co zapowiada stosowaną później przez Rudnickiego wielokrotnie technikę płynnego przechodzenia z jednej „kartki” do drugiej za pomocą tego samego motywu.

W jednym z bardziej znaczących passusów autotematyczno-autobiograficznych (KZPMS: 127) dokonuje Rudnicki rozrachunku z własną twórczością, której wszelką wartość odbiera jego zdaniem doświadczenie wojenne. Pisarz z niechęcią i złością odtrąca wszystko to, co do tej pory stworzył. To zarówno świadectwo ogromnego wstrząsu, jakiego doznał, będąc świadkiem i uczestnikiem zdarzeń wojennych, jak i wyraz dotkliwej nadświadomości, jaką dzięki tym doświadczeniom zyskał. Odtąd do najczęściej podejmowanych w jego pisarstwie kwestii należeć będą: dokumentowanie zagłady narodu żydowskiego, przywracanie w literaturze do życia, nieistniejącego już świata polskich Żydów, pamiętanie i przypominanie o tym, co się stało, oraz szukanie właściwych środków wyrazu dla oddania nawet tak potwornych doświadczeń. Zapoczątkowany w tym utworze nurt rozrachunkowo-autorefleksyjny, będzie przez Rudnickiego rozwijany przez wiele lat w kolejnych „kartkach”.

Kartki sportowe

Spośród tomów „kartek”, które ukazały się w latach pięćdziesiątych pierwszy, i na swój sposób odmienny (chodzi o z góry określony temat: sport), był zbiór *Kartek sportowych* (1952)⁹. Całość składa się z 33 numerowanych fragmentów, spośród których część, poza numerami, ma także tytuły; wszystkie spaja wątek sportu, rozmaicie jednak realizowane. Są wśród nich krótkie, kilkudzaniowe refleksje, są też teksty dłuższe, dzielone dalej na części osnute wokół różnych tematów.

Na *Kartki sportowe* składają się utwory ujęte w jakieś ramy kompozycyjne (przypominające np. relację z zawodów sportowych czy wspomnienie z wydarzenia sportowego widzianego niegdyś, lub bliskie noweli) i zupełnie luźne impresje. Dotyczą różnych czasów i różnych miejsc. Ujęte zostały w rozmaite formy. Często utrzymane są w poetyce felietonu, z całą jego lekkością, celnością obserwacji, plastycznością, czasem humorem. Często też przypominają wprawki literackie — zawierają dialogi, przechodzą w minipowiadania, szkice fizjologiczne. Mimo pozorów — nie spełniają wszystkich kryteriów reportażu — przedmiot przedstawienia ukazuje pisarz tak subiektywnie, emocjonalnie i w tak indywidualnym artystycznym przetworzeniu, że zdaje się ono górować nad tym, co przedstawiane. Zazwyczaj krzyżuje się w nich kilka sposobów wypowiedzi. Dominuje poetyka fragmentu.

⁹ Jego odmiennność wynika w dużej mierze z okoliczności jego powstania, bo to one wpłynęły na podjętą w nim tematykę. O tym, jak doszło do napisania tego zbioru, wspomina Rudnicki w *Krakowskim Przedmieściu...*: „Pisałem je [*Kartki sportowe*] na początku lat pięćdziesiątych w pełni godziny stalinowskiej, jak to się teraz mówi. [...] w owym okresie potrzebny był mi azyl, wskazano mi sport”. (Rudnicki: 292).

W *Kartkach sportowych* najważniejsze zdają się dwa tematy: człowiek¹⁰ oraz literatura i sztuka¹¹. Sport, choć niejednokrotnie budzi autentyczne zainteresowanie pisarza, wydaje się pretekstowy¹². Odnieść można wrażenie, że traktuje go Rudnicki jak trampolinę, dzięki której może się odbić do innych, bardziej pociągających tematów, choć zazwyczaj dba też o to, by poruszając owe tematy, nadać im w jakiś sposób, sportową aurę. Narracja prowadzona jest luźno, tak jak podpowiada skojarzenie. Skojarzenie zresztą zdaje się podstawową metodą kompozycji tych „kartek” — i na poziomie jednego utworu, i na poziomie całego zbioru. Stosuje tu Rudnicki tę samą metodę, którą uchwycić można już w przypadku *Kartki znalezionej pod murem straceń*. Dlatego cały zbiór wydaje się zbudowany na zasadzie amplifikacji, osnutych wokół tematu człowieka, literatury, sztuki, sportu. Dobrą ilustracją tej metody jest ostatnia w zbiorze kartka — *Pieśń*¹³.

W przypadku *Kartek sportowych* nie tylko stabilizuje się wspomniana strategia konstruowania tekstu oraz fragmentaryczność, heterogeniczność, niedoszlifowanie jako stałe właściwości struktury utworu, ale też ujawnia się charakterystyczny dla kolejnych tomów „kartek” Rudnickiego oraz wielu późniejszych sylw innych pisarzy splot elementów autobiograficznych, autotematycznych i faktografii.

Pierwsze niebieskie kartki (*Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat, Niebieskie kartki. Prześwity*)

W latach pięćdziesiątych ukazały się, uznawane za „klasyczne” dla formy „niebieskich kartek”, ale i najlepsze literacko¹⁴, tomy: *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat* (1956) oraz *Niebieskie kartki. Prześwity* (1957). Ustalają się w nich i ujawniają najbardziej charakterystyczne dla poetyki „niebieskiej kartki” tematy i sposoby wypowiedzi. Część z nich

¹⁰ Interesują Rudnickiego sportowcy: piękni, młodzi, starzy, smutni, szczęśliwi, wygrani, przegrani, zmęczeni, walczący ze sobą i z innymi, zdobywający sympatię publiki i budzący jej śmiech (*Zawody*) — rozmaici, ludzcy. Interesują go też ludzie na trybunach, znajomi, z którymi chadzał oglądać wydarzenia sportowe. Wreszcie — on sam — jako widz, uczestnik przedstawienia sportowego, piszący o nim twórca, oraz człowiek mający pewne doświadczenia związane z uprawianiem sportu.

¹¹ Dość niespodziewanie potrafi Rudnicki wprowadzić do szkicu poświęconego zdarzeniu sportowemu czy osnutemu wokół obserwacji prowadzonych na trybunach jakiś element literacki bądź artystyczny — czy będzie to postać pisarza (np. Tadeusz Borowski, Balzac), czy jedno z wielu porównań literatury i sportu, czy właśnie męka twórcza podczas pisania danej „kartki”, czy też indywidualny sąd na temat sztuki.

¹² Z kłębka sportu wyciąga Rudnicki bardzo różne nitki — ogólne refleksje dotyczące sportu jako dziedziny życia i jako tematu do opisanie (*Szczęście*), szczegółowe relacje z konkretnych wydarzeń (*Cena zwycięstwa*), migawkowe skojarzenia związane z przypadkowym dostrzeżeniem jakiegoś talentu (*Piłkarskie nogi*), obserwacje zachowania publiki i sportowców (*Wajsówna, Kolor*), analizy psychologiczne gasnących gwiazd sportu (*Old boy — stary chłopiec*) i dopiero zaczynających karierę młodych, dialog pokoleń (*Wajsówna*), pewne prawdy ujęte w formułę sentencjonalną (*Sens i nonsens*), wspomnienia z dzieciństwa (*Guzik Napoleona*), porównania dotyczące uprawiania sportu i uprawiania literatury, zestawienia artysty ruchu z artystą pióra czy kamery (*Wędrujący Geniusz Piłki Nożnej*).

¹³ *Pieśń*, zbudowana na sieci asocjacji, pozwalających przechodzić od wątku do wątku w taki sposób, że zarazem wprowadzane tematy mogą być bardzo różne, a jednocześnie pozostawać ze sobą powiązane, stanowi modelowy przykład kompozycji sylwicznych utworów Rudnickiego. Jej części mogą być traktowane jako fragmenty autonomiczne, splecione są jednak ze sobą wieloma nićmi, przez co, nie tracąc swojej istoty jako fragmenty, odbierane mogą być jako jedna, heterogeniczna forma.

¹⁴ Taką właśnie opinię Tomasza Burka o obu tych tomach cytuje Józef Wróbel w tekście *Adolfowi Rudnickiemu „malańka świeczka pamięci”*, „Dekada Literacka” 1990, nr 3.

„zakotwiczona” jest we wcześniejszych „kartkach”, część zaś jest nowa lub bardziej rozwinięta i zróżnicowana, i pojawia się również w kolejnych zbiorach zawierających te hybrydyczne utwory. Uderza w tych tomach większa jeszcze różnorodność wątków i gatunków niż w tekstach publikowanych niegdyś, przy czym — co także okaże się pewnym stałym dla tej formy chwytem — można je pogrupować w pewne cykle tematyczne¹⁵. Rozmaitości tematów odpowiada rozmaitość używanych form¹⁶.

Podobnie jak w przypadku publikowanych uprzednio zbiorów sylw Rudnickiego, polimorficzne są zarówno poszczególne utwory, jak i całe ich tomy. Kompozycja tak tekstu, jak zbioru tekstów wydaje się chaotyczna, przypadkowa, a każda „kartka” — różna od pozostałych. Istnieją jednak pewne stale powracające wzory kompozycji i cechy tekstów składających się na zbiory „niebieskich kartek”. Należą do nich: otwartość struktury, fragmentaryczność, hybrydyczność, zrównanie statusu gatunkowego różnych form i urównorzędzenie tematów wielkich i błahych, asocjacyjność, addytywność, ale też właśnie przypadkowość, chaotyczność i nieprzewidywalność konstrukcji. Paradoksalnie stają się one jednymi z niewielu elementów tekstu, których wystąpienie można przewidzieć. W pierwszych tomach „niebieskich kartek” nie rezygnuje pisarz z przeplatania materiału autobiograficznego passusami autotematycznymi i faktografią. Nie zarzuca także wypracowanej wcześniej metody komponowania tekstu polegającej na przeplataniu kilku „kartek” tym samym motywem. Podobnie będzie w tomach kolejnych.

W obu tomach uwyraźnia się, zauważona już przez Kazimierza Wykę w odniesieniu do wcześniejszych utworów Rudnickiego właściwość jego prozy, którą badacz określił jako „prozę ludzkiego akompaniamentu wobec historii i wobec człowieka” (Wyka: 184), prozę, która nawet w migotliwych i zmiennych formach — a może właśnie dzięki nim — bezustannie składa świadectwo rzeczywistości. Historia jako temat powraca tu jako pewna konieczność pisarska, wymuszona okolicznościami i doświadczeniami pisarza. Wątek, który towarzyszył Rudnickiemu od lat czterdziestych do końca życia — wojny, okupacji, zagłady i związanych z nimi ludzkich losów — ujawnia się nie tylko w tekstach w całości jemu poświęconych (jak *Wieczna pamięć*, *Spadające słońce*, *Na temat numer 1*, ŚL), ale też, często w sposób zaskakujący, przywoływany jest przez skojarzenia bardzo odległe. Zdaje się wciąż obecny, może nawet obsesyjnie, nawet jeśli nie zawsze jest

¹⁵ W pierwszych tomach „niebieskich kartek” powtarzają się takie motywy, jak: wojna (*Wieczna pamięć*, *Spadające słońce*, *Na temat numer 1*, ŚL), historia, literatura (*Nad wielkimi Rosjanami*, ŚL, *Bukiet kwiatów dla puszkinowców*, ŚL, *Szarlatan*, P, *Propaganda*, P), własne pisarstwo (O „Pałeczce”, ŚL, *Obywatele, niech więc żyje forma mała!*, ŚL, O „Młodych cierpieniach”, ŚL, *Program*, P), fascynacja wielkimi pisarzami, zwłaszcza Kafką i Dostojewskim, ale nie tylko (*Kafka*, *Balzac*, *Pascal*, *Tuwiem*, *Spóźniona gałązka bzu*, *Cudowne oczy Aleksandra Hawryluka*, ŚL, *Lorenzaccio*, ŚL), relacje z podróży i ulubione miasta: Kazimierz, Paryż (*Ślady*, ŚL, *Uśmiech*, ŚL, *Prześwity*, P, *Prześwity (ciąg dalszy)*, P.), wrażenia z lektury i widzianych spektakli (*Karabela z Meschedu*), postacie literackie, aktorzy, przyjaciele, znajomi (*Pierwsza twarz Ludwika*, ŚL), wspomnienia (O *zachodzie Słońca*, ŚL), sport (np. *Dzieci! Dzieci!*, ŚL) i wiele innych. Katalog spraw, jakie mogą zostać opisane w „niebieskich kartkach” wydaje się niewyczerpany.

¹⁶ Są wśród nich: dramaty (*Myszy*, ŚL, *Dwa kamienie w nocy ciemnej*, P), wspomnienie (*Uśmiech*, ŚL), dziennik (*Z dziennika*, ŚL), podanie (*Korczak*, ŚL), list (*Niebieskie kartki czytelników*, ŚL, P), felieton, reportaż (*Akademia, czyli każdy ma swój Wołomin*, ŚL), recenzja (*Karabela z Meschedu*), opowiadanie (*Juda Korn*, *Spadające słońce*, ŚL, *W niedzielę po południu*, P), esej (*Stare miasto*, ŚL), aforyzm, portret postaci (*Helmerinola*, ŚL, *Eichlerówna*, ŚL, *Sukces — trujący kwiat*, ŚL, *Henry*, P), nekrolog (*Spóźniona gałązka bzu*, ŚL), luźna refleksja (*Warszawskie okno*, ŚL), a nawet powieść. Zob. Wróbel: 63.

widoczny w warstwie stematyzowanej. Może „wychynąć” z najbardziej błahej czy prozaicznej obserwacji. Historia nie wydaje się tematem przez Rudnickiego chcianym; ciążyła mu i jako uczestnikowi przynoszonych przez nią doświadczeń, i jako pisarzowi zmagającemu się z nią jako tematem twórczości. Nie potrafił przed nią uciec, choć nie był pewien, czy właściwie wywiązuje się z podjętego wobec niej zobowiązania. Gdy dzielił się z czytelnikami swoimi obawami związanymi z publikacją opowiadań po wojnie, pisał:

[...] nie chciałem ich
wydać razem, bałem się,
że intrologator wydobędzie
największy ich według mnie
brak, ten mianowicie, że są
to strzępuszki historii, tylko
strzępuszki. Jak szarlotka w
blaszance tkwiłem w historii,
a to, co wykrawałem nie było
większe od szarlotki — jakże
więc mogłem pchać się z tym
na potężny głód pierwszego
okresu po wojnie? (ŚL: 6).

Samokrytycyzm i wątpliwości pisarza co do uprawianej przezeń formy — niecałościowej, nieuładzonej, fragmentarycznej — powracać będą w obu tomach wielokrotnie. Rudnicki nie był pewien wartości „niebieskiej kartki”, a zarazem zdawał sobie sprawę, że takie doświadczenie jak druga wojna światowa wymaga specjalnych środków, by znaleźć adekwatną literacką transpozycję. W passusach poświęconych własnemu pisarstwu odnaleźć często można zresztą kolejną właściwość „niebieskich kartek” — sprzeczność wypowiedzianych sądów, w których Rudnicki oscyluje między punktowaniem słabości i niedociągnięć swoich tekstów a dostrzeganiem ich wartości i potrzebą docenienia.

„Niebieskie kartki” oddają fragmenty zdruzgotanego przez zdarzenia historyczne, niedającego się uspołnić obrazu rzeczywistości, nie tylko w kalejdoskopie podejmowanych i porzucanych tematów, ale też w strzępkach form, w jakie zostały ujęte. Stworzona przez Rudnickiego już przed wojną, a rozwinięta w latach pięćdziesiątych forma była adekwatną odpowiedzią zarówno na zapotrzebowanie piszących — mam na myśli falę utworów hybrydycznych, które zaczęły wychodzić w Polsce po roku 1956, jak i oczekiwania czytelników, intuicyjnie wyczuwających zmierzch dawnych paradygmatów¹⁷. Zakładana aktywność czytelnika w „niebieskich kartkach”, podobnie jak w innych sylwach, jest siłą rzeczy większa niż w przypadku tradycyjnie skonstruowanego tekstu: raz — ze względu na konieczność uzupełnienia luk i niedopowiedzeń, dwa — ze względu na wpisana w tekst „kartki” strukturę *oratio*, która silniej angażuje odbiorcę.

Nie tylko historia i rzeczywistość oraz sposoby ich literackiego przetworzenia doskwierały pisarzowi. Doskwierała mu też mocno własna biografia i własna tożsamość.

¹⁷ Rudnicki podkreślał, że odborca, zwłaszcza wrażliwy i empatyczny, jest dla niego ważny. To, co znamienne w *Słepym lustrze tych lat i Prześwitach* — to włączenie „kartek” czytelników do zbiorów utworów własnych, a tym samym zrównanie w pewnym sensie statusu nadawcy i odbiorcy.

Mimo wysiłku, wkładanego przez Rudnickiego w komponowanie własnej tożsamości, nie można powiedzieć, by z jego pism wyłaniał się jakiś spójny jej obraz — zmienne, pełne sprzeczności i namiętności „ja” pisarza zdaje się odbiciem dwudziestowiecznej świadomości rozproszenia „ja” jako pewnej kategorii, ujmowanej niegdyś bardziej linearnie i w sposób koherentny. Z autobiograficznych notatek Rudnickiego wychyla się „ja” obolałe, „ja” rozgoryczone, „ja” niedocenione, „ja” potrzebujące uwagi i nienawidzące tej potrzeby. To „ja”, niczym w klasycznej sylwie z połowy lat siedemdziesiątych, jest sylleptyczne (figura opisana przez Ryszarda Nycza; Nycz 1994: 7-27), prawdziwe i wykreowane jednocześnie, będące „ja” autorskim i niebędące nim zarazem.

Kłaczujące i zazębiające się w pierwszych tomach „niebieskich kartek” wątki i gatunki, przechodzące płynnie od jednej postaci do innej, komponowane na zasadzie asocjacji, ujawniają pewne stałe cechy, które utrwalają się jako charakterystyczne dla tej formy wypowiedzi. Bez wątpienia „wielkimi” tematami sylwicznej prozy Rudnickiego są: historia, rzeczywistość, literatura, sztuka, własny warsztat pisarski, własna tożsamość (zwłaszcza artystyczna). W *Slepym lustrze tych lat* i *Prześwitach* zakorzenione są także tematy „mniejsze” (co niekoniecznie znaczy mniej ważne), charakterystyczne dla kolejnych zbiorów „niebieskich kartek”, które zaczynają się układać w pewne cykle tematyczno-formalne, np. „kartki”-portrety, „kartki”-nagrobki, „kartki”-recenzje (teatralne, filmowe, literackie), „kartki”-itineraria, „kartki”-refleksje, „kartki”-felietony, „kartki”-opowiadania, „kartki”-eseje.

Dojrzała postać „niebieskich kartek”

Kolejne tomy „niebieskich kartek”: *Narzeczony Beaty. Niebieskie kartki* (1960), *Obraz z kotem i psem. Niebieskie kartki* (1962), *Kupiec łódzki. Niebieskie kartki* (1963), *Pył miłosny. Niebieskie kartki* (1964), *Weiss wpada do morza. Niebieskie kartki* (1965), *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki* (1967), *Zabawa ludowa. Niebieskie kartki* (1979) stanowią uzupełnienie i rozwinięcie wielu poruszanych w tomach wcześniejszych wątków. Są równie hybrydyczne gatunkowo, fragmentaryczne i otwarte kompozycyjnie jak *Słepo lustro tych lat* i *Prześwity*. Pojawiają się w nich podobne gatunki i podobne ich kombinacje. Również zbudowane są na skojarzeniu, a między poszczególnymi zawartymi w nich utworami istnieją powiązania tematyczne i formalne, które powodują, że cały tom, a nawet ich grupa, wydaje się skomponowana na zasadzie przeplatania pewnych motywów.

To, co wyraziście i różne na pierwszy rzut oka, to zmiana kolejności członów w ich tytułach — w zbiorach „niebieskich kartek” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych najpierw pojawia się tytuł, by tak rzec „literacki”, a dopiero później podtytuł zawierający określenie genologiczne. Większy jest też w nich udział charakterystycznie komponowanych, bardzo subiektywnych recenzji¹⁸ oraz portretów¹⁹. Tomy „niebieskich kartek” z lat

¹⁸ „Kartki”-recenzje rzadko mają postać sprawozdania ze spektaklu czy systematycznej analizy dzieła; zazwyczaj przeradzają się w „kartki”-portrety, bo nawet jeśli Rudnicki zainteresuje się reżyserią, bardziej niż formalną stroną przedstawienia lub filmu, ciekawi go sam reżyser (np. *Kurosawa* z tomu *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki*). Zob. A. Rudnicki, *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki*, Warszawa 1967.

¹⁹ Galeria postaci pojawiających się w „niebieskich kartkach” jest bardzo różnorodna i potencjalnie niewyczerpana: Woolf, Szaniawski, Witkacy, Gorki, Gide, Schulz, Ionesco, Moravia, Solovic, Greta Garbo, Łomnicki, Fijewski, Holoubek, Hemingway, Proust, Henry Miller, Gombrowicz, Polański, Marylin

sześćdziesiątych przynoszą obszerne i wnikliwe studia postaci historycznych, np. Chaima Rumkowskiego (*Kupiec łódzki* z tomu o tym samym tytule; KŁ), Klukowskiego (*Kręgi doktora Klukowskiego* z tomu *Narzeczony Beaty*; NB), Kaganowskiego (*Spalony świat E. Kaganowskiego* z tomu *Narzeczony Beaty*). Więcej też w kolejnych tomach „kartek”-itinerariów, zawierających relacje i wrażenia z podróży (do Armenii, Pragi, Paryża), w których również nie brakuje studiów postaci. Coraz więcej też jest w nich odniesień do tradycji żydowskiej — zarówno na poziomie całych opowiadań i *quasi*-opowiadań, jak i aluzji rozrzuconych po innych, poświęconych odmiennej tematyce, utworach.

Rudnicki wciąż daje świadectwo tego, jak męczą go historia i rzeczywistość: „Wydość się ze swojego czasu, ale jak, którędy?”, pyta w jednej z „kartek” (WM: 93). Nie brakuje również w kolejnych tomach „niebieskich kartek” partii autotematycznych, w których pisarz rozlicza się z własnym pisarstwem i krytycznie je analizuje, oscylując między odmówieniem mu wartości a docenieniem. Tak jak w tomach wcześniejszych, ważne tematy jego prozy ujawniają się jako swego rodzaju konieczność, kompulsja nieomal, nad którą do końca nie panuje, a od której chciałby się wyzwolić. Jakby materiał wybrał jego, narzucając też formę, nie zaś stanowiąc przedmiot wolnego wyboru.

Małe formy

W latach siedemdziesiątych odnotować można kolejną w twórczości Rudnickiego zmianę poetyki — pojawia się specyficzny typ małego tekstu, zwięzłego i wieloznacznego zarazem, o charakterze bliższym przypowieści i paraboli niż zapisom publicystycznym i dziennikowym (Wróbel 2009: XLI). Te mikroopowiadania zgromadzone zostały przede wszystkim w tomach *Teksty małe i mniejsze* (1971) oraz *Noc będzie chłodna, niebo w purpurze* (1977). Formalnie wykazują one koneksje z wcześniejszą „kartką” i „niebieską kartką”, w wymowie swojej wydają się jednak na tyle hermetyczne i odrębne, że wymagałyby osobnego rozpatrzenia. Bardziej bezpośrednio i wielopoziomowo związane z wcześniej uprawianymi przez Rudnickiego *quasi*-gatunkami wydają się tomy: *Rogaty warszawiak* (1981), *Sto lat temu umarł Dostojewski* (1984), a przede wszystkim *Krakowskie Przedmieście pełne deserów* (1986), które jest szczególnie bliskie „niebieskiej kartce”.

Powracają w tym zbiorze ulubione chwytły i tematy Rudnickiego: fragment, wychodzenie od zjawiska drobnego do ogólnych diagnoz czy uniwersalnych prawd, portrety przyjaciół i znajomych (ułożone w cykl *Pożegnania* i utrzymane często w poetyce nagrobka czy nekrologu, poświęcone między innymi Andrzejewskiemu, Jastrunowi, Prutkowskemu), komponowanie tekstu od skojarzenia do skojarzenia, dygresyjność, przemieszanie technik i tematów, prowadzenie jednego wątku od utworu do utworu, w rozmaitych odśłonach, wspomnienia, rozrachunki z samym sobą i własną twórczością, literatura i jej uzależnienie od historii i władzy, antynomie. Podobnie jak w tomach wcześniejszych pisarz „lepi” ten tom z tekstów współczesnych i dawnych (np. notatek z 1935 roku ze Śląska, „kartek” sportowych, „niebieskich kartek”, opowiadań, publikowanych niegdyś w innych zbiorach), które w nowym kontekście zyskują nowe znaczenia.

Tym, co odróżnia *Krakowskie Przedmieście...* od „klasycznych” „niebieskich kartek” jest, poza rezygnacją z użycia *quasi*-genologicznej nazwy w tytule zbioru, odmienna

Monroe, Brecht, Visconti, Raskolnikow. Ale przede wszystkim Dostojewski i Kafka.

perspektywa piszącego, któremu towarzyszy świadomość końca życiowej i artystycznej drogi. Z tej świadomości wynika po części ukształtowanie formalne tego tomu, bliższe eseistycznej biografistyce, rozbudowanej do kilkudzaniowej refleksji aforystyce, częstokwemu podsumowaniu pewnych tematów. Pisarz przedstawia tu raczej urywki bilansu różnych wątków niż emocjonalnie je roztrząsa, jak niegdyś. Mniej w tym tomie publicystyki. Nie znaczy to jednak, jak to zazwyczaj u Rudnickiego bywa, że wspomniana perspektywa jest spójna i pisarz prezentuje się wyłącznie w sposób stonowany i mało emocjonalny.

Więcej w tym tomie pokory, zapisów wskazujących na pogodzenie się losem, wiekiem, autoironii podszytej nostalgią. Więcej też humoru w reakcji na absurdy rzeczywistości, które niegdyś żywo i boleśnie Rudnickiego dotykały. Bardziej też widoczne jest wzmagające się poczucie osamotnienia pisarza — już nie z powodu towarzyskich niesnasek, niezrozumienia utworów czy niedoceny talentu (choć to także) — ale literalne, dosłowne, związane z tym, że coraz więcej z dawnych znajomych odchodzi. Nieodmiennie wraca pisarz w tym tomie do najważniejszego w swoim pisarstwie tematu zagłady polskich Żydów, wspomina zniechęcenie współczesnych wobec tego tematu, píše o literaturze, jej atrybutach, zadaniach, uwikłaniach. Mówi tu też o sprawach, których dotychczas unikał, lub o których wypowiadał się rzadko i bardzo ostrożnie²⁰.

W *Krakowskim Przedmieściu...* prezentuje też Rudnicki bardzo istotną i pełną znaczeń refleksję na temat „ja”:

Słowa Einsteina: Bóg nie jest złośliwy. Ani natura. Działa ona głównie za pomocą mikroba — ja. Potężny to mikrob, potężna jego władza nad nami. (...) to bez potężnej siły — ja natura nie radziłaby sobie. Życie to cud. Pestką tego cudu ja. Ja, ja, ja, jak mówi Gombrowicz. Budząc się z rana ja wie, że musi pożreć nieco innej substancji, by urosła jego własna. Szuka, węszy, aż w końcu wbije zęby. Puści w ruch wszystkie władze umysłu, mięśni, by dopiąć swego! Potężne, drapieżne, ciemne, krańcowo przemyślne zwierzę: ja... Ponieważ inni są akurat tacy sami, uprawiamy wszyscy, można to spokojnie powiedzieć, ludożerstwo. Ponieważ wszystkim nam trzeba ludożerstwa, zgodnie postanowiliśmy zrezygnować z ludożerstwa. Na miejsce surowego ludożerstwa pojawiły się surogaty ludożerstwa, maski: maska władzy, maska pieniądza. Okrutne maski ja, które mamy przed sobą na każdym kroku (KP: 250–251).

„Ja”, które stanowi podstawowy napęd sylwicznej prozy nie tylko wymienionego z nazwiska Gombrowicza, ale też samego Rudnickiego. Ten „potężny mikrob”, uwikłany w historię, własną biografię, własne pisarstwo, wciąż niesyty uwagi, powiódł tych pisarzy, wbrew ustalonym podziałom, ku nowej formie literackiej.

²⁰ Jak wielu innych, których dotąd nie dostrzegalem, wpadłem w dziurę... Jak wieku i ja mam wieloletnią, milczącą wyrwę w biografii. Po tej w latach pięćdziesiątych przyszły kolejne w latach następnych... (KP: 293).

Bibliografia

- Adolf Rudnicki, [w:] *Autorzy naszych lektur: szkice o pisarzach współczesnych*, red. W. Maciąg, Ossolineum, Wrocław.
- Felieton [w:] *Słownik terminów literackich* (2002), red. M. Bernacki, M. Pawlus, Park, Bielsko Biała.
- Lipski J. J. (1973), *Warszawscy „pustelnicy” i „bywalcy”. Felietoniści i kronikarze 1818-1988*, t. 1, PIW, Warszawa.
- Mętrak K. (1997), *Dziennik z pawlacza*, Londyn.
- Nycz R. (1994), *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie”, z. 2.
- Rudnicki A. (1945), *Kartka znaleziona pod murem straceń*, „Kuźnica”, nr 4-5; KZPMS
- Rudnicki A. (1986), *Krakowskie Przedmieście pełne deserów*, PIW, Warszawa; KP
- Rudnicki A. (1963), *Kupiec łódzki. Niebieskie kartki*, PIW, Warszawa; KŁ
- Rudnicki A. (1961), *Narzeczony Beaty. Niebieskie kartki*, PIW, Warszawa; NB
- Rudnicki A. (1958), *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*, PIW, Warszawa; ŚL
- Rudnicki A. (1957), *Niebieskie kartki. Prześwity*, PIW, Warszawa; P
- Wańkiewicz M. (1965), *Prosto od krowy*, Iskry, Warszawa.
- Wróbel J. (2004), *Miara cierpienia. O piarstwie historycznym Adolfa Rudnickiego*, Universitas, Kraków.
- Wróbel J. (2009), *Wstęp*, [w:] A. Rudnicki, *Opowiadania wybrane*, Ossolineum, Wrocław.
- Wyka K. (1948), *Funkcja solidarnej pamięci*, [w:] idem, *Pogranicze powieści*, Czytelnik, Warszawa.