

Waldemar Łysiak, czyli „literatura totalna”

Od dziesięcioleci wieszczony jest rychły zmierzch książki, jak i słowa pisanego w ogóle. Szczęśliwie proroctwa te są równie trafne, jak pozostałe katastroficzne wieszczby (te, które aktualizuje bliskość okrągłych dat i o których systematycznie przypominają media „tabloidowe”). Owszem, książka niewątpliwie nie jest medium o masowej sile rażenia – choć i tu nie brak wyjątków, bez mała, regularnych, czego egzemplifikacją mogą być zjawiskowe sukcesy (zwłaszcza w wymiarze ekonomicznym) powieści Dana Browna czy cyklu o Harrym Potterze. O poczytności powyższych tytułów raczej nie decyduje ich „geniusz literacki” (przyznajmy – dosyć umiarkowany), tylko zespół, niezwykle skutecznych, zabiegów marketingowych – wsparty „artylerią” mediów, „szeptaną” aurą sensacji (w obu przypadkach do wydawniczego sukcesu walnie przyczyniły się wypowiedzi watykańskich luminarzy), a w ostatniej „fazie” – imperium Hollywoodu. Jest to triumf bardziej w wymiarze popkulturowym niż literackim i nie przekłada się na pozycję słowa pisanego we współczesnej hierarchii atrakcyjności. Statusu książki ulega bowiem systematycznej dewaluacji na rzecz mediów wizualnych, co zauważa m.in. M. Hopfinger, która konstatuje: „Osłabła dominująca pozycja słowa, awansował natomiast obraz; jednocześnie w społecznym porozumiewaniu się zbliżyły się role słowa i obrazu.”¹ Rzeczywistość wydaje się być bowiem zdeterminowaną przez kulturę masową, a ta z kolei eksponuje media ikoniczne. Dwight Macdonald, wskazując gatunki przynależne genetycznie popkulturze, będące jednocześnie jej głównymi środkami ekspresji, wymienia przede wszystkim „komiksy, filmy, *science fiction* i telewizję.”² Owa sytuacja nie jest żadnym novum – wystarczy przypomnieć *biblię pauperum*, której współczesną emanacją wydaje się być rozbuchana ikonosfera. Rewolucja Gutenberga zmieniła proporcje piśmienniczej zawartości kulturowego uniwersum, ale nie zlikwidowała analfabetyzmu, który trwa niezłomnie. Także współcześnie i to w tak zwanych „cywilizowanych” społecznościach, gdzie klasyczna nieumiejętność posługiwania się słowem pisanym zmutowała w tzw. „analfabetyzm wtórny”. Literatura – nawet obciążona postponowaną niszą „książek dla kucharek” pozostaje medium o posmaku elitarności. Jak bowiem przypomina Wojciech Burszata „Lektura wymaga wysiłku, powolności, skupienia,

¹ M. Hopfinger, *Stare-nowe media*, w: *Kultura audiowizualna u progu XXI w.*, Warszawa 1997, s. 75.

² D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, w: *Antropologia kultury*, Warszawa 2005

medytacji; nawet jeśli dotyczy ledwie popularnych opowiadań.”³ Współczesność – szturmowana ofensywą kultury wizualnej – ową elitarność utrwała.

Słowo pisane – mimo że pozostaje medium najbardziej wymagającym – emanuje jakąś alchemią, która dla wielu odbiorców czyni je atrakcyjniejszym od filmów, telewizji, Internetu czy gier komputerowych. Maryla Hopfinger twierdzi, że „W drugiej połowie wieku [XX] wzorotwórcze oddziaływanie literatury na inne praktyki straciło swą apodyktyczność, choć utrzymało znaczną atrakcyjność.”⁴ Co więcej, literatura, w przeciwieństwie do pozostałych z wymienionych tekstów kultury, potrafi funkcjonować bez wsparcia promocyjnej maszyny. „Dowodnym” tego przykładem jawi się twórczość Waldemara Łysiaka. Pisarz ów sprzedał bowiem kilka milionów egzemplarzy swoich książek, a każdy jego nowy tytuł rozchodzi się w nakładzie kilkudziesięciu lub kilkuset tysięcy woluminów. Powieści, książki publicystyczne bądź eseje o sztuce – opatrzone nazwiskiem Łysiaka – trafiają do czytelników bez pośrednictwa jakiegokolwiek promocyjno-marketingowego wsparcia. Na próżno byłoby szukać prasowych anonsów powyższych książek, reklam radiowych czy telewizyjnych. Nie znajdziemy także zawołanych strategii wydawniczych Łysiak praktycznie jest nie obecny w mediach elektronicznych, a jego teksty nie są obsypywane laurami o „rynkowym przełożeniu”, nie stanowią także przedmiotu krytycznej analizy telewizyjnych recenzentów kulturowych czy „arbitrów elegancji”. Wysokie nakłady książek Łysiaka są funkcją ich literackiej atrakcyjności. Atrakcyjności w wymiarze czytelnicznym – nie rozstrzygającym o walorach estetycznych (te nie są przedmiotem niniejszej dysertacji). Dowodzą więc „żywności” literatury w swej esencjonalnej postaci. Utwór pisany pozostaje atrakcyjny ze względu na swą immanentną strukturę. Nie niweluje jej pop-kulturowy zgiełk ani ekspansja kultury „obrazkowej”. Popularność twórczości Łysiaka pokazuje, iż sięga się po książki ze względu na ich walory narracyjno-fabularne, nawet, gdy autor nie ma modnej fryzury ani nie roztacza miazmatów obyczajowego skandalu.

Waldemara Łysiaka znamionuje bardzo tradycyjny, bez mała „ortodoksyjny”, stosunek do kultury pisarskiej, czego wyrazem jest nie tylko jego twórczość literacka, ale także bibliofilska namiętność. Autor *MW* czy *Statku* jest bowiem „renomowaną” figurą rodzimych kolekcjonerów manuskryptów, starodruków, inkunabułów i wszelkich edytorskich cymeliów. Najwspanialszym trofeum bibliofilskiej pasji Łysiaka jest pierwodruk *Trenów* Jana Kochanowskiego, który do roku 2000, w opinii historyków literatury, był zaginiony. Ów

³ W. J. Burszata, *Książka i czytanie w popkulturowym reżimie symultaniczności*, w: *Gadżety popkultury*, Warszawa 2007, s. 126.

⁴ M. Hopfinger, op. cit., s. 99.

zabytek polskiej literatury miał być przekazany w 2001 roku Bibliotece kórnickiej, jednak pasmo nieporozumień doprowadziło do dramatycznego finału, którego konsekwencją było zerwania kilkumiesięcznych ustaleń dosłownie na parę minut przed ich zwieńczeniem. Książką dokumentującą kolekcjonerską namiętność Łysiaka jest *Wyspa zaginionych skarbów* – swoisty katalog bibliofilskich sukcesów jej autora. Typograficznym zwieńczeniem tego „wydawnictwa” jest reprint odnalezionych *Trenów*, bowiem *Wyspa zaginionych skarbów* została napisana z myślą o uświetnieniu wspomnianej wyżej uroczystości.

Literacka aktywność Waldemara Łysiaka stanowi przełożenie jego nabożnego stosunku do kultury pisarskiej, a jej niezmienną emanacją – w mniemaniu pisarza – ma być kodeksowa forma książki. Istotą literatury jest niewątpliwie tekst – jakaś historia opowiedziana w konkretny sposób, w zależności od swego „genotypu” podlegająca określonym kryteriom. Inne rygory systematyzują literaturę faktu, a inne epikę, lirykę czy dramat. Stymulowana awangardowością ewolucja sztuki konsekwentnie modyfikuje wszelkie regulacje, niweluje lub przesuwa estetyczne granice i obostrzenia, literackie formy oraz konwencje tracą swą ostrość i zmieniają kształty. Ową gatunkową hybrydyczność konsekwentnie pielęgnuje Waldemar Łysiak, który eksperymentuje z literackimi konwencjami, formami i rodzajami. Krzyżuje erudycyjne eseje z fabularnymi opowiadaniem (np. *Człowiek w żelaznej masce*), łączy konwencję eposu z gatunkiem powieści (*Ostatnia kohorta*), żeni epikę z formą dramatyczną (*Cena*), wreszcie swata publicystykę z fabułą o cechach szpiegowsko-sensacyjnych (*Najgorszy, Lider*). Pozostaje tylko jedno obostrzenie rygorystycznie przestrzegane przez pisarza – materialna postać woluminu, która ma stanowić niezbędne medium w obcowaniu ze zjawiskiem literatury. Bez niej słowo pisane będzie miało konsystencję nazbyt eteryczną, która łatwo rozwieje się w przestrzeni zdominowanej przez kulturę masową.

Łysiak z dużą nieufnością odnosi się do wszelkiego eksperymentatorstwa z edytorską formą książki, które w mniemaniu pisarza, może nieświadomie przyczynić się do anihilacji literatury. Współczesna kultura przenicowana jest wszak multimedialną ekspansją, w której nawale kotłują się środki, zdaniem Dwighta Macdonalda, „szczególnie dobrze dostosowane do masowego wyrobu i masowej dystrybucji.”⁵ Najbardziej dynamicznym medium, pośredniczącym między nami a rzeczywistością, stał się Internet. To z jego zasobów najczęściej czerpana jest wiedza o świecie – osaczająca nas nieuporządkowaniem i fragmentarycznością, a w efekcie inkarnująca barokowe doznanie chaosu. Internetowe łącza

⁵ D. Macdonald, op. cit.

zastępują więzy interpersonalne, a także dają możliwość wrzaskliwej kontestacji sfery publicznej. „Sieciowa kolonizacja” naszej kultury sprzyja konkwiście dokonywanej przez pokrewne medium – gry komputerowe. Amalgamat fabuły, grafiki i interaktywności, scalony w sposób eksplozywny, coraz inwazyjniej wdziera się w przestrzeń społeczno-kulturową. Hegemonem wyobraźni nie przestaje być jednak telewizja, która programami rozrywkowymi, ludycznymi gwiazdorami, serialami i informacjami o zdynamizowanej formule strzeże swej mocarstwowej pozycji. Owszem, u genezy owego wizualnego spektrum leży słowo – tu nic nie zmieniło się od czasów ewangelicznych – ale wyzute z literackości, którą wchłania multimedialna ofensywa. Odstąpienie od tradycyjnego kształtu książki, w mniemaniu Łysiaka, wydałoby klasyczne narracje na pastwę kultury obrazkowej – rozpedzonej w wideoklipowym galopie. W końcu tradycyjne piśmiennictwo rozmyłoby się w przestrzeni elektronicznego chaosu. Zapewne dlatego autor *MW* strzeże swej literatury przed informatyczną penetracją – ze wzdrgadą odnosi się do idei pisania książek przy pomocy komputera. Proces twórczy ma wszak stanowić intymne misterium, którego utensyliami powinno być pióro i maszyna do pisania. Jest w tej postawie echo Schulzowskiej opowieści, gdzie tradycja – okopana w „solennej ceremonialności” – stawiała opór inwazji nowoczesności (za którą ciągnęły tarany blichtru i tandety). Z drugiej strony postawa Łysiaka technicznie anachronizmem, a ktoś mógłby zarzucić jej także niekonsekwencję – wszak oczywistą rzeczą jest, że Łysiakowe książki przechodzą przez szereg „cybernetycznych” procesów – począwszy od typograficznego „łamania”, a skończywszy na ich funkcjonowaniu w przestrzeni internetowej. Autor *Statku* swoimi wyborami pragnie po prostu chronić ducha tradycyjnej literackości przed elektroniczną fetyszyzacją. Esencja pisarstwa winna mieć swą materialną emanację, która samą sobą stanowi wartość estetyczną. Dlatego Łysiak wydaje swe książki z niepospolitym pietyzmem edytorskim. Zawsze jest współautorem ich typograficznego opracowania, które każdorazowo stanowi istotny komponent literackiej struktury. Wszelkie teksty Łysiaka, a powieści zwłaszcza, są obficie „iluminowane” najróżniejszymi rycinami, reprodukcjami i fotografiami. Wizualna strona książek stanowi wskazówki do „utajonej” w tekście symboliki, odkrywa kolejne kondygnacje semantyczne. Szczególnie w powieściach reprodukowane obrazy stanowią organiczną całość z ilustrowanym tekstem – scaloną na płaszczyźnie emblematycznej. Słowo pisane i przywoływane dzieło ikoniczne przenikają się interpretacyjnie, poszerzając tym samym swoje znaczeniowe konteksty. Pisarstwo autora *Statku* stanowi przekonującą egzemplifikację

spostrzeżeń M. Hopfinger, zdaniem której słowo pisane dąży do odrębności, do pozyskania własnej suwerennej „tożsamości wizualnej.”⁶ Z tym zastrzeżeniem, że badaczka mówi o pełnej autonomii zapisanych słów, które samym układem graficznym mają ewokować wartości znaczeniowo-estetyczne (na zasadzie kaligramu), zaś Łysiak niezmiennie pozostaje na stanowisku nadrzędności fabuły i narracji w stosunku do zapisu.

Pisarz nie zamyka jednak swojej twórczości w jakimś kulturowym skansenie, nie udaje, że nasycona nowoczesnością rzeczywistość jest tymczasową złudą. Artystyczna „ortodoksja” Łysiaka ogranicza się do sfery artefaktu – szacunku dla książki, jako przedmiotu o walorach estetycznych. Sam literacki alembik – niby przeciwciałami – nasyca pierwiastkami wyzyskanymi z przestrzeni medialno-ikonicznej. Wojciech Burszta zauważa: „(...) Dzisiaj książki pisze się coraz częściej z myślą i nadzieją, że nie pozostaną jedynie autonomicznymi wytworami <<do czytania>>, ale jako swoisty, wyjściowy, skończony i pełny, ale jednak półprodukt staną się elementem w kulturze symultaniczności – zamienią się w scenariusz filmu, grę komputerową itd.”⁷ Łysiak czyni zaś odwrotnie – tworzy powieści, które są wartością w pełni suwerenną, co więcej – wasalizującą inne środki przekazu. Dlatego z nowoczesnej ikonosfery destyluje formy ekspresji, którymi dynamizuje swą twórczość. Z tego też powodu strukturę takich tekstów jak *Bóg szachów*, *Dobry*, czy *Statek* w znacznym stopniu uzupełnia technika „kolażu”. W powyższych utworach odnajdziemy wiele przywołań z kultury klasycznej – cytowane są wersy Biblii, Szekspir, Balzac, Dostojewski czy Poe. Dla kontrastu przytaczane są tytuły i konwencje filmów m.in. *Casablanka*, *Łowcy androidów*, *Czasu Apokalipsy* czy *Matrixa*. Często stosowanym przez Łysiaka zabiegiem jest stylizowanie fragmentów tekstu na wypowiedzi medialne – przede wszystkim na prasowe artykuły, ale także na radiowe i telewizyjne reportaże. Wszystko to nadaje powieściom „kolażowej” ekspresji, a także estetycznej polifonii. Ta z kolei sprawia, że literatura, w swej tradycyjnej formule, jest w stanie sportretować współczesność wraz z jej pulsującą dynamiką. A czyni to równie sugestywnie w czasach komunikacyjnej rewolucji, co w epoce *Komedii ludzkiej*. Łysiak pielęgnuje bowiem Balzacowską tradycję wielkich narracji „rewitalizując” ją nowoczesnymi konwencjami i technikami obrazowania. Autor takich powieści jak *Milczące psy*, *Flet z mandragory* czy *Kielich* nie tylko snuje opowieści składające się na literackie historie, ale także tworzy fabuły o dokładnie wymierzonej proporcji dramaturgii. Łysiak bowiem swoje powieści „reżyseruje” – akcja skomponowana jest w nich według filmowych kryteriów. Opiswane w nich wydarzenia obrazowane są nie tylko w konwencji „homerowej”

⁶ M. Hopfinger, op. cit., s. 80.

⁷ W. J. Burszta, op. cit., s. 135.

(choć i ta stanowi ważny komponent literatury Łysiaka), ale także w optyce kinowej. Wyobrażone sceny są jakby kadrowane, prezentowane w różnych ujęciach, z różnych perspektyw narracyjnych. Określone jest ich tempo i dynamika, czasem stosowany jest na wskroś filmowy zabieg spowolnienia wydarzeń, co ma opisywanym scenom przydawać dramaturgii. Są to efekty będące jakby wypadkową klasycznej retardacji i „hollywoodzkich” trików. Często pojawiają się „zbliżenia” jakiegoś drobiazgu, detalu, który ma zamykać kompozycję opisywanych wydarzeń. Fabuła Łysiaka jest bowiem ogromnie wizualna – niewątpliwie dlatego, iż „podszywa” ją nieprzeciętna erudycja malarska. Wiele scen *Fletu z mandragory*, *Statku* czy *Ostatniej kohorty* stanowi literackie transkrypcje, albo przynajmniej reminiscencje jakiegoś malowidła. Z tego samego źródła – ikonicznej tradycji – czerpie przecież narracja filmowa, stąd m.in. podobieństwa między fabularną ekspresją książek Łysiaka a konwencją kinową. Ale czasami Łysiak dynamizuje swoje powieści zapożyczeniami branymi bezpośrednio z medium filmowego, czego przykładem może być obecny w *Kielichu* cytat z *Czasu Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli (autor powieści „zapożyczył” opowieść pułkownika Curtza o bestialstwie Czerwonych Khmerów, którzy odrąbali ręczki małym dzieciom zaszczerpionym przez amerykańskich żołnierzy). Łysiak dba także o efekty akustyczne swoich powieści i nie mam tu na myśli konwencjonalnych „świstów kul”, „huków eksplozji” czy „chrzęstów oreży”. Poszczególne sceny jego książek „dopelniane” są dźwiękami – znowuż – w sposób filmowy. Na przykład w powieści *Milczące psy* zawarta jest sekwencja, w której zastrzelony na dzwonnicy bohater, spadającym ciałem, dobywa brzmienia dzwonu. Z kolei we *Flecie z mandragory*, oprócz symfonii dzwonów i syren, niczym kontrapunkt eksponowana jest cisza. Towarzyszy ona frenetycznej scenie egzekucji młodych kobiet ciśniętych na żer ławicom piranii. Sadystyczne i perwersyjne widowisko usytuowane zostało w dźwiękoszczelnym basenie z pancernego szkła, czego efektem miało być wrażenie upiornej pantomimy. Cisza skonstrastowana z gwałtownością widowiska stanowi środek *stricte* kinowy. Z tego samego medium wywodzi się genealogia muzyki, którą Łysiak inkrustuje swoje powieści. Mogą to być dźwięki płynące z radia lub płyt (np. w *Statku* bohater słucha nagrań Chrisa Rea) częściej jednak są to dźwięki „żywe”, dobywane grą – zwłaszcza na pianinie i saksofonie.

Już u progu XX stulecia twórcy literaccy sygnalizowali świadomość istnienia medium, jakim jest film, dostrzegali także kulturowo-społeczne przemiany będące konsekwencją kinowej emanacji.⁸ Szybko też literatura zaczęła nasiąkać filmowymi pierwiastkami.

⁸ M. Hopfinger, op. cit., 100.

Jednakże (chyba) dopiero u Łysiak spotykamy się z taką skalą „zapożyczeń” kinowych środków narracji, które jednocześnie tak harmonijnie zostały wkomponowane w konwencję obszernej, na wskroś literackiej epickości.

Powyższe przykłady sprawiają zapewne wrażenie fragmentaryczności, może nawet szczątkowości, ale gabaryty referatu nie pozwalają na wnikliwszą (a przez to obszerniejszą) analizę twórczości, na którą składa się około 50 tytułów. Intencją niniejszej wypowiedzi było zasygnalizowanie pewnej postawy artystycznej Łysiaka, wyrażonej stosowaniem konkretnych technik i zabiegów literackich. Ich zwieńczeniem ma być książka jako medium w pełni autonomiczne, semantycznie wielowymiarowe i estetycznie spójne. Które sprawi, że odczujemy potrzebę oddania się ceremoniałowi, opisanemu przez Bursztę w poniższych słowach: „Wzięcie do ręki staromodnego przedmiotu (który pozostanie staromodny, choćby nie wiem jak atrakcyjnie był wydany) jest wewnętrznym sygnałem, że wypisujemy się z biegu codzienności, że zwalniamy, że przypominamy sobie zasady narracyjności, na których wspiera się nasza kultura.”⁹

Bibliografia:

M. Hopfinger, *Stare-nowe media*, w: *Kultura audiowizualna u progu XXI w.*, Warszawa 1997.

D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, w: *Antropologia kultury*, Warszawa 2005

W. J. Burszta, *Książka i czytanie w popkulturowym reżimie symultaniczności*, w: *Gadżety popkultury*, Warszawa 2007.

⁹ W. J. Burszta, op. cit., s. 137.