

Otwarte teksty

Włodzimierz Bolecki

Dwa przesłania literatury polskiej

Wykład inauguracyjny
wygłoszony podczas V Kongresu
Tłumaczy Literatury Polskiej
w Krakowie, 2 czerwca 2022)¹

I Od ponad stu lat naszemu obcowaniu z literaturą polską towarzyszą dwa, całkiem wykluczające się przesłania. Pierwsze związane jest z nazwiskiem Henryka Sienkiewicza i zostało sformułowane w ostatnim zdaniu popularnej powieści *Pan Wołodyjowski*.

Czytamy w nim: „Na tym kończy się ten szereg ksiąg pisanych w ciągu kilku lat i w niemałym trudzie dla pokrzepienia serc”.

Drugie przesłanie związane jest z nazwiskiem Stefana Żeromskiego i zostało sformułowane w mało znanym dramacie pt. *Sulkowski*. Znajdują się w nim słowa następujące: „trzeba rozrywać rany polskie, żeby się nie zabił błoną podłości”.

Oto dwa odmienne cele literatury wpisane w polską tradycję literacką: „krzepienie serc” i „rozdrapywanie ran”. Powieść Sienkiewicza ukazała się w roku 1888, a dramat Żeromskiego w roku 1910. Oba rozumienia społecznych funkcji literatury powstały zatem mniej więcej w tym samym czasie i były odpowiedziami na tę samą sytuację historyczną, tzn. na sytuację społeczeństwa pozbawionego własnego państwa, podbitego i kolonizowanego przez ówczesne mocarstwa.

Formuła Sienkiewicza wyrasta – mówiąc w uproszczeniu – z oświeceniowego rozumienia sztuki słowa. Literatura podsuwa wzory osobowe, kreuje postaci, których życie i działalność powinny stać się dla czytelników inspiracją dla ich własnych postaw.

Formuła Żeromskiego wywodzi się natomiast z romantycznego, buntowniczego rozumienia zadań literatury. Obiektem, z którym się mierzy, jest bowiem Zło. To wszystko, co jest ciemne, złowrogie, ponure w naturze ludzkiej i w historii

¹ Wykorzystałem w tym wykładzie kilka myśli opublikowanych w moich książkach, a zwłaszcza w: *Inna krytyka*, Kraków 2006; *Modalności modernizmu*, Warszawa 2013; *Ptasznik z Wilna*, Kraków (2007, 2013); *Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim* (Kraków 2019).

społeczeństw. Literaturanie pozwala zapomnieć o tym, co jednostki i zbiorowości same najchętniej wyparłyby, a nawet całkowicie usunęłyby ze swej pamięci. Jednym słowem – w przesłaniu Żeromskiego – celem literatury jest moralne i intelektualne osądzenie ludzi i ich czynów.

Te koncepcje literatury polskich pisarzy wpisywały się w ówczesną, europejską tradycję literacką, której patronowali Stendhal i Conrad. Pierwszy porównał literaturę do „zwierciadła przechadzającego się po gościńcu” życia, drugi widział jej sens „w wymierzaniu sprawiedliwości widzialnemu światu”.

Gdyby konsekwentnie rozwijać cele literatury sformułowane przez Sienkiewicza i Żeromskiego, to trzeba by dojść do wniosku, że krzepienie serc jest potrzebne dzieciom, a rozdrapywanie ran – dorosłym. I niewątpliwie powieści Sienkiewicza czyta dziś przede wszystkim młodzież, a powieści Żeromskiego – niemal wyłącznie historycy literatury lub tacy leśni dziadkowie jak ja. Ewentualnie uczniowie zmuszani do lektur obowiązkowych. Jednak ktoś, kto idąc tym tropem, chciałby rozdzielić obie funkcje literatury, znalazłby się w poważnym kłopotcie.

Po pierwsze, na obu koncepcjach literatury wychowało się w przeszłości kilka pokoleń polskich czytelników i trzeba by aptekarskich pomiarów, by określić, co ich bardziej uformowało: literackie „krzepienie serc” (cokolwiek to znaczy) czy „rozdrapywanie ran”.

Pod drugie, także dorośli oczekują od literatury „krzepienia serc” – i chyba nie przypadkiem ta Sienkiewiczowska formuła bardzo spodobała się amerykańskiemu pisarzowi, Williamowi Faulknerowi – który, jak wiadomo, nie zajmował się twórczością dla dzieci.

Z dzisiejszej perspektywy widać więc, że te dwa rozumienia literatury są tylko pozornie różne, oba bowiem wyrastają ze wspólnego przekonania, że społeczne funkcje literatury, czyli „prywatne obowiązki” – jak nazwał je Czesław Miłosz – są najważniejszym uzasadnieniem jej istnienia. Jednym słowem, w obu tych koncepcjach, literatura okazuje się instancją, która nadaje rzeczywistości znaczenie, kształtuje wyobrażenie czytelnika o sensowności świata i o konieczności szukania i tworzenia w nim jakiegoś ładu – poznawczego, moralnego, po prostu ludzkiego.

Granica nie przebiega zatem między „krzepieniem serc” a „rozdrapywaniem ran”, bo i w jednym, i w drugim przesłaniu „pisanie” oraz „czytanie” okazują się tylko odmiennymi sposobami poszukiwania sensu – w literaturze i z pomocą literatury.

Granica przebiega raczej między tymi, którzy nadal wierzą, że literatura pomaga zrozumieć rzeczywistość, a tymi, którzy odmawiają literaturze jakichkolwiek możliwości tworzenia czy dociekania sensu, kształtowania myśli, uczuć i postaw czytelników.

Gdzie i kiedy tę granicę ustanowiono? Jak się nazywa? Odpowiedź na te pytania nie jest trudna. Tę granicę ponad sto lat temu nazwano umownie nowoczesnością: a jej punktem startowym było powstanie awangardy w pierwszej i w drugiej dekadzie XX wieku. W świetle jej założeń, dla Sienkiewicza i Żeromskiego w ogóle nie ma miejsca w literaturze nowoczesnej. Ich koncepcje literatury uważane

są bowiem za anachroniczne i należą do świata, którego już nie ma, świata, który sztuka nowoczesna z największym entuzjazmem pożegnała po I wojnie światowej. Wtedy właśnie sztuka i literatura nowoczesna – jak mówiono – odrzuciła „nawny realizm” na rzecz różnych eksperymentów – np. językowych, muzycznych, narracyjnych – po rozmaite warianty surrealizmu, mityzacji i wszelkich światów alternatywnych. I miała w tym zakresie znakomite osiągnięcia, które nam do dzisiaj towarzyszą i z których korzystamy we wszystkich obszarach życia.

Wkrótce jednak po pierwszych sukcesach, rozpoczęły się kłopoty z traktowaniem przez literaturę rzeczywistości. Sztuka awangardowa lat 1918–1939 wymięła bowiem bardzo zręcznie podstawowe doświadczenie milionów ludzi, którym była najpierw rzeź w okopach I wojny światowej, a zaraz potem ludobójstwo – dość wspomnieć na przykład rewolucję bolszewicką w Rosji sowieckiej, rzeź Ormian w Turcji czy rewolucję komunistyczną w Chinach. Mówiąc inaczej, poza obszarem sztuki awangardowej (czyli nowoczesności) znalazło się doświadczenie niezbrodni popełnianych w imię rewolucji, które uznano – użyję tu kolokwialnego wyrażenia – za „wypadek przy pracy” na rzecz postępu. Czyli pominięto góry trupów, tortury, okrucieństwo, represje i prześladowania, terror fizyczny i psychiczny, niszczenie materialnego dorobku pokoleń, słowem dziedzictwa narodowego – to wszystko nie zostało uznane za temat godny przedstawiania w sztuce nowoczesnej. Przynajmniej nie w jej głównym nurcie. Można to też sformułować inaczej – te wszystkie tematy musiały być uznane przez artystów za temat niewygodny, skoro niemal wszyscy twórcy zgłosili swój akces do rewolucji, nie pytając – a co gorsza, nie zastanawiając się – nad ceną, jaką ludzkość będzie musiała zapłacić za postęp wprowadzany siłą i przemocą.

Dziesiątki książek poświęcono wrażliwości artystów awangardy (i słusznie) oraz ich nadzwyczajnej artystycznej wirtuozerii (i słusznie), ale dziwnym zbiegiem okoliczności ta awangardowa wrażliwość i wirtuozeria artystyczna nie obejmowała masowych zbrodni i okrucieństw, które ówczesznie towarzyszyły np. krwawym początkom ZSRR czy zmierzchowi imperium otomańskiego w Turcji.

Problem ten powrócił ze zwielenokrotnioną siłą po zakończeniu drugiej wojny światowej. Podstawowy nurt literatury, który zdefiniował nowoczesność jako podkreślanie konwencjonalności języka sztuki, został ponownie skonfrontowany z doświadczeniem milionów ludzi. Najpierw z doświadczeniem Holokaustu, a wkrótce potem z doświadczeniem każdego ludobójstwa. Tym razem cała koncepcja nowoczesności wypracowana przez artystów europejskich awangard okazała się – w konfrontacji dwudziestowiecznym totalitaryzmem – niewiele warta.

Okazało się więc, że zmierzenie się z doświadczeniem totalitaryzmu wymaga w literaturze przywrócenia zgody na istnienie świata empirycznego, oraz odwołania się do kategorii prawdy i do wspólnego, a nie tylko subiektywnego, doświadczenia.

Awangardy wieku XX zaczynały od przekonania, że przedstawienie rzeczywistości oparte na dociekaniu prawdy nie jest ich celem, a nawet nie jest godne

sztuki nowoczesnej. Bo prawdy już nie ma, ponieważ istnieją tylko konwencje przedstawiania prawdy oraz różne opowieści. A każdy artysta ma swoją własną opowieść... Czyli konwencja i umowność, gra i zabawa, rzeczywistość językowa lub rzeczywistość wyobrażona, a przede wszystkim świat jako kreacja artystyczna – to wszystko przez dziesięciolecia uznawano za niepodważalne wyznaczniki nowoczesności w sztuce.

Wydawało się bowiem, że historia rzeczywista – tak jak w sanatorium w Davos w *Czarodziejskiej górze* – nie może być dla sztuki nowoczesnej żadnym inspirującym punktem odniesienia.

Jeden z najwybitniejszych polskich pisarzy – Gustaw Herling – który swoje doświadczenia z sowieckiego łagru opisał w książce pt. *Inny Świat*, przełożonej na kilkadziesiąt języków – już w latach 50. ostrzegał przed sztuką, która odwracała się od rzeczywistości, od zwykłych spraw zwykłych ludzi, od ich cierpienia, chorób, samotności, która egzystencję i prawdę o losie człowieka poświęcała na rzecz eksperymentów formalnych i estetyki, a przede wszystkim komercji. Dobrze wiemy z historii awangardy, że eksperymenty i estetyka znakomicie odnajdują się w służbie komercji. Gustaw Herling ostrzegał w swoich utworach przed nihilizmem w sztuce, którą sparodiował pod nazwą Merd-Artu. Mniejsza o źródło tej nazwy, którym w opowiadaniu Herlinga jest pewien materiał, bardzo dobrze wszystkim znany. Notabene, szybko się okazało, że karykatura sztuki wymyślona przez pisarza miała swoje realizacje w rzeczywistości. Jednak Herling swoją sztyrczą nazwą mierzył nie w jakiegoś – powiedzmy „artystę” – ale w dominujący nurt współczesnej kultury, jaki – jego zdaniem – wypełnił się tematami nieistotnymi, sprawami bez jakiegokolwiek znaczenia dla człowieka, eksperymentami bez najmniejszego sensu i wartości, ale które zawsze można sprzedać z dużym, ba!, nawet ogromnym zyskiem.

Była to reakcja więźnia obozu koncentracyjnego zdumionego, że kilkanaście lat po zakończeniu II wojny światowej z obszaru zainteresowania sztuki nowoczesnej usunięto ogromny – i politycznie kłopotliwy – obszar historycznego doświadczenia jednostek i zbiorowości. Język awangard i post-awangard, nowoczesności i post-nowoczesności okazał się wobec tego doświadczenia bezradny, nieprzygotowany, a nawet infantylny.

Mówiąc wprost: czy wyrafinowane techniki dwudziestowiecznej awangardy literackiej, wszystkie wyrafinowane narzędzia nowoczesnej sztuki, posłużyły komuś do analizy świadectw Holocaustu i innych faktów ludobójstwa – nie tylko z czasów II wojny światowej?

Czy skomplikowane techniki awangardy wykorzystano do analizy milionów stron, na których zapisano przesłuchania i zeznania wymuszone na masową skalę na torturowanych więźniach w katowniach NKWD, SB, Securitate, AVH, czy Stasi?²

² AVH – nazwa węgierskiej policji politycznej, założonej w 1950, szczególnie okrutnej w okresie stalinowskim.

Z jednej strony potworne zbrodnie i cierpienia ludzi, a z drugiej wyrafinowana do maksimum sztuka – jakby spełniało się ponure proroctwo wybitnego pisarza niemieckiego, Hermanna Hessego, przedstawione w jego sławnej powieści *Gra szklanych paciorków*. Powieść ta, notabene, była napisana podczas II wojny światowej, a jej akcja rozgrywa się w dalekiej przyszłości w Europie Wschodniej.

Minęło kilka dekad, wciągu których awangarda kilka razy stała się neoawangardą, modernizm – postmodernizmem, a nowoczesność – ponowoczesnością. Literatura nowoczesna z wielkim sukcesem rozwinęła poetykę awangardy: to znaczy parodię i pastisz, nieskończoną liczbę cytatów, nieokreśloność przestrzeni i czasu, a przede wszystkim nieuchwytność sensu, który zastąpiony został labiryntem sugestii oraz przypuszczeń – labiryntem, z którego nie tylko nie ma wyjścia, ale nawet nie ma potrzeby, żeby w nim czegokolwiek poszukiwać, bo przecież wszystko można zakwestionować. Fakty można przedstawić jako złudzenia, prawdę jako grę semantyczną w języku, a wartości jako stany emocjonalne jednostek. Patronującej tej literaturze największe nazwiska: Jorge Borges i Italo Calvino, John Barth, Julio Cortazar, Umberto Eco i cały legion innych bardzo znanych i powszechnie uznanych autorów. Światowy rynek literatury na pewno do nich należy.

Dzisiaj taka „nowoczesność” jednych czytelników fascynuje, innych – śmiertelnie nudzi, jedni widzą w niej esencję i wielkość sztuki drugiej połowy XX wieku, inni tylko elitarną i przejściową modę lub nawet wyrafinowaną sztukę w służbie komercji.

I tak jak po I wojnie światowej awangardowym artystom wydawało się, że historia nie może być dla literatury nowoczesnej żadnym punktem odniesienia, a społeczne cele literatury wypełniane są przez inne rodzaje piśmiennictwa, tak samo po II wojnie światowej artyści nowocześni nie widzieli powodu – co prawda trwało to kilka dekad – żeby nowoczesna sztuka zajmowała się wojennym okrucieństwem. Nie mówiąc o rzeczywistości w krajach pozostawionych – w wyniku II wojny światowej – za tzw. żelazną kurtyną.

Słowem wojna i jej okrucieństwa były nienowoczesne, natomiast nowoczesna powinna być sztuka i literatura. Tu muszę zrobić kilka kroków wstecz, czyli cofnąć się w czasie. W popularnych opisach polskiej literatury – sprzed II wojny światowej – ikonami nowoczesności są do dziś niezmiennie trzej polscy pisarze: Witkacy, Schulz i Gombrowicz. Wiele lat temu poświęciłem porównaniu ich twórczości esej, w którym opisałem, że wszystko ich różniło: różniło ich rozumienie literatury, jej poetyki i funkcji, a przede wszystkim fundamentalnie różniła ich własna twórczość. W ciągu minionych dziesięcioleci zaliczano ich do awangardy i post-awangardy, do nowoczesności i ponowoczesności, dla jednych czytelników byli modernistami, dla innych postmodernistami. Ale wbrew temu, co o nich pisano i wbrew temu, co się o nich nadal pisze, ci trzej pisarze byli nieprzejednanymi krytykami potocznie rozumianej nowoczesności. Ostatecznie to Witold Gombrowicz pozostawił najbardziej sztydery portret nowoczesnych w osobach rodziny Młodziaków w powieści *Ferdydurke*. Nie wspominając już tego, co napisał

o tzw. nowoczesnej humanistyce i naukach społecznych, które podsumował w III tomie swojego *Dziennika* sławnym zdaniem: „Im mądrzej, tym głupiej”.

Ci trzej pisarze odrzucili, co prawda, realizm, ale jako sposób pisania (sic!), natomiast połączyła ich koncepcja literatury jako poszukiwania sensu ludzkiego świata i istnienia pojedynczego człowieka, a przede wszystkim – połączyło ich przekonanie, że tematem literatury muszą być sprawy istotne. Sprawy istotne dla ludzi, dla społeczeństw, narodów, dla naszego życia.

Teraz posłużę się cytatem z wiersza Adama Mickiewicza: „tu zajdzie zmiana w scenach mojego widzenia”. Oto jest koniec lat 90. XX w., a ja jestem w moim mieszkaniu, w Warszawie. Dzwoni telefon (stacjonarny; telefonów mobilnych jeszcze nie było). Odbieram. – „Słucham?” – ... „Mówi Czesław Miłosz – słyszę w słuchawce – „Panie Włodku, przeczytałem właśnie pana artykuł o Witkacym, Gombrowiczu i Schulzu. Bardzo ciekawie pan o nich napisał, trafnie, ale – widzi pan – to wszystko jest nieprawdą... To nie byli ważni pisarze.” „Rany Boskie, Jezus Maria”, wpadam w przerażenie, „co ja takiego napisałem?” – myślę gorączkowo. – „Panie Czesławie – próbuję się usprawiedliwić, choć nie wiem jeszcze z czego – przecież to pan napisał, jak niezwykle wysoko ceni pan i Witkacego, i Gombrowicza, że to są pisarze, którzy zmienili polską literaturę, bez których ona w XX w., w świecie nie istnieje”.... – „E tam... – słyszę zachnięcie się Miłosza – oczywiście, że są to pisarze międzynarodowi, wybitni, absolutnie niezwykli, w pewnych sprawach w literaturze polskiej najważniejsi, ale to jest pokarm dla nielicznych, a w literaturze liczy się ciemny chleb. Literatura potrzebuje razowego chleba”. – „To znaczy...” – podpytuję nieśmiało. – „Mackiewicz” – mówi dobitnie Miłosz. „Józef Mackiewicz... Przecież napisał pan o nim książkę. Mackiewicz to jest razowy chleb... Niech pan napisze o Mackiewicz i Gombrowiczu, niech pan ich porówna, wtedy pan zobaczy...”. – Łapię oddech i odpowiadam – jakby się usprawiedliwiając – że już o nich napisałem i dodaję, że teraz rozumiem porównanie z „razowym chlebem”, bo przecież sam pan, panie Czesławie, powiedział, że w „porównaniu z Józefem Mackiewiczem w Związku Literatów Polskich nie ma ani jednego realisty”.

To było dawno... nawet bardzo dawno, a jednak często wracam do tamtej rozmowy z Miłoszem. Notabene dzisiaj jest okazja szczególna, ponieważ sejm RP – jednomyślnie – ustanowił rok 2022 rokiem Józefa Mackiewicza.

Kim zatem był Józef Mackiewicz – pisarz nie tylko nieznany, ale zakazany w PRL i równocześnie konsekwentnie do dziś odrzucany przez wydawców w całej Zachodniej Europie. Jedyńm krajem, poza Polską, gdzie niemal wszystkie jego utwory zostały już przetłumaczone, są Węgry.

Z Miłoszem Mackiewicza łączyła wspólna genealogia – obaj pochodzili z Wilna, obaj – dosłownie – byli zakochani w Europie Wschodniej, w jej różnorodności, wielojęzyczności, wielonarodowości i wielokulturowości. A dla Miłosza Mackiewicz był najważniejszym świadkiem historii Europy Wschodniej w XX w., i jedynym, który uczynił tę historię centralnym tematem swojej twórczości. Długo by o tym mówić.

Z doświadczeń wschodnioeuropejskich wywodzi się podstawowy temat twórczości Mackiewicza, to znaczy koncepcja współzycia wielonarodowych wspólnot połączonych wspólnym terytorium, wspólną historią i przyrodą – czyli krajem. Temat ten nazwał Mackiewicz „ideą krajową” i w całej swojej twórczości zmagał się z pytaniem: „czy różne narody mogą mieć wspólną ojczyznę?”. W ten sposób Mackiewicz był prekursorem dzisiejszych idei „małych ojczyzn”, „wielokulturowości” czy tożsamości polietnicznej.

Debiutując w latach dwudziestych, Mackiewicz opisywał historię Europy Wschodniej jako historię małych narodów poddanych opresji wielkich imperiów. W ten sposób wyprzedził o wiele dziesięcioleci tzw. dyskurs postkolonialny, który króluje dziś na uniwersytetach całego świata.

Mackiewicz należał do nielicznych pisarzy, którzy uważali, że komunizm jest i będzie jednym z największych problemów XX wieku, z którym literatura – chce czy nie chce – musi się zmierzyć. A to będzie znaczyło konfrontację z wyobrażeniami pielęgnowanymi przez filozofów, artystów i polityków zachodniej Europy, dla których komunizm to rzeczywistość zbudowana ze słów – sielankowa, sentymentalna utopia społeczeństwa bezklasowego i szczęśliwych ludzi. Ludobójstwo w tej wizji się nie mieści.

Refleksja Mackiewicza nad XX wiekiem należy do najnowocześniejszych w literaturze polskiej ubiegłego stulecia. Pisarz już w latach dwudziestych XX w. ostrzegał, że ideologia bolszewików ma charakter totalitarny, czego nie można wyjaśnić w kategoriach prostej ciągłości, prostej kontynuacji pomiędzy Rosją carską a Związkiem Sowieckim. Wkrótce potem Mackiewicz stwierdził, że komunizm nie jest żadnym internacjonalizmem, ale że jest równocześnie rasizmem etnicznym i rasizmem politycznym, i dodawał, że nacjonalizm – podsycany przed II wojną światową przez Niemcy i bolszewików – niszczył historyczną tożsamość narodów w Europie Wschodniej.

Mackiewicz wprowadził fundamentalne rozróżnienie pomiędzy carską Rosją jako imperium kolonialnym, a bolszewizmem, tzn. Związkiem Sowieckim jako imperium totalitarnym. I przez całe życie ostrzegał, że ten niezniszczony, a nawet podtrzymywany przez Zachód totalitarny bolszewizm będzie stanowił zagrożenie dla całego świata, a w pierwszym rzędzie dla samej Rosji.

Krótko mówiąc, nowoczesność Józefa Mackiewicza polegała na dostrzeżeniu problemów, których aktualność zostanie zrozumiana i doceniona dopiero dzisiaj. Józef Mackiewicz, choć zmarł blisko 40 lat temu, jest pisarzem **przyszłości**.

No dobrze – zapyta ktoś – ale co to ma wspólnego z Sienkiewiczem, z Żeromskim, Witkacym, Gombrowiczem, Schulzem, Miłoszem, Herlingiem i w ogóle co to ma wspólnego z literaturą? Bo przecież mówimy tu o literaturze.

Mamy wiek XXI. Na Ukrainie trwa barbarzyńska wojna. W naszym nowoczesnym czy – jak kto chce – ponowoczesnym świecie popełniane jest znów ludobójstwo. Tak jak w czasach Holocaustu niemiecki narodo- socjalizm odmówił Żydom prawa do istnienia, tak dziś internacjonalny sowiecki komunizm odmawia

tego prawa Ukraińcom. Ale tym razem eksterminacja dokonywana jest – najdosłowniej – na oczach całego świata.

Nie mam wątpliwości, że literatura (i sztuka) – tak jak po I i II wojnie światowej – prędzej czy później będzie musiała skonfrontować się z tym barbarzyństwem. Będzie musiała przekonać czytelników, że jej tematem są sprawy istotne. Że sztuka jest Sztuką, a nie „Merd-Artem”.

I znów okaże się, jak bardzo aktualne są stare, na pozór anachroniczne, nie-nowoczesne pytania o krzepienie serc, o rozdrapywanie ran, o wymierzanie sprawiedliwości widzialnemu światu – a przede wszystkim – o pisanie prawdy o rzeczywistości.

Wykład inauguracyjny V Światowy Kongres Tłumaczy Literatury Polskiej, zorganizowany przez Instytut Książki, który odbył się w dniach 2–4 czerwca br.

Włodzimierz Bolecki (ur. 1952) – historyk i teoretyk literatury; profesor związany z Instytutem Badań Literackich PAN. Pisał o twórczości Wacława Berenta, Witolda Gombrowicza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Józefa Mackiewicza, Czesława Miłosza, Bruno Schulza, Aleksandra Wata czy Stanisława Ignacego Witkiewicza. W stanie wojennym publikował pod pseudonimem Jerzy Malewski. Opublikował m. in. *PoetyckimodelprozywDwudziestoleciuMiędzywojennym* (1982, 1996); *Pre-teksty i teksty* (1991, 1998); *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)* (1999); *Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim* (1997, 2000); *Ciemna miłość* (2004); *Inna krytyka* (2006, nagroda im. Kazimierza Wyki); *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu* (1991, 2007, 2013; nagroda „Kultury” im. Zygmunta Hertza); „*Inny Świat*” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (1994, 1997, 2007); *Modalności modernizmu* (2013; nominacja do nagrody im. Jana Długosza); *Wenus z Drohobycza. O Brunonie Schulzu* (2016); *Chack. Gracze – opowieść o szulerach* (2018).