



*Aleksandra Barańska*  
*Magdalena Lachman*

## MIĘDZY EKSPERYMENTEM A DOŚWIADCZENIEM POKOLENIOWYM. *PAMIĘTAM* PIOTRA STANKIEWICZA JAKO LITERACKI EKWIWALENT KOLEKCJI

### SŁOWA KLUCZOWE

Piotr Stankiewicz; Joe Brainard; Georges Perec; literatura eksperymentalna; kolekcja; pamięć; przeżycie pokoleniowe

### ***Pamiętam* w dorobku Piotra Stankiewicza**

Książka Piotra Stankiewicza *Pamiętam* ukazała się w 2021 roku. Pozycja spotkała się z zainteresowaniem krytyków i czytelników, o czym świadczą opublikowane recenzje oraz zapisy spotkań i wywiadów z autorem, skatalogowane na jego stronie autorskiej (Stankiewicz 2024). W dorobku twórcy, urodzonego w 1983 roku, stanowi ona pozycję odrębną. Wcześniej Piotr Stankiewicz występował w roli felietonisty i autora tekstów udostępnianych m.in. na łamach „Przekroju” i „Tygodnika Powszechnego” oraz w przestrzeni internetowej – na własnej stronie i blogu (obecnie komunikuje się ze swoimi odbiorcami również za pomocą podcastu), zebranych częściowo w osobnych publikacjach: *21 polskich grzechów głównych* (2018) i *My fajnopolacy* (2019). Skupiają się one na aktualnych problemach

---

Aleksandra Barańska – lic., Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, <https://orcid.org/0009-0007-8372-4504>; e-mail: aw.baranska2@student.uw.edu.pl

Magdalena Lachman – dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, <https://orcid.org/0000-0003-2908-3420>; e-mail: magdalena.lachman@uni.lodz.pl

polskiej rzeczywistości społecznej i politycznej. Ponadto Stankiewicz, który jest absolwentem filozofii (w 2015 roku obronił pracę doktorską z tej dziedziny), pisze teksty korespondujące z profilem wykształcenia. Od dawna zajmuje się popularyzacją propozycji filozoficznej, z którą sympatyzuje. Działa w ramach zespołu Modern Stoicism, propagującego samorozwój w duchu stoickim z wykorzystaniem też aspektów i inspiracji psychoterapeutycznych (Stankiewicz 2024). W biogramach twórcy podawana jest informacja, że ukończył on również astronomię. Warto o tym nadmienić, ponieważ zainteresowaniom z tego zakresu daje częściowo wyraz w *Pamiętam*, książce skądinąd wyrastającej z doświadczeń biograficznych.

*Pamiętam* wnosi do dorobku Stankiewicza akcent wyraźnie artystyczny. Taki profil był w działalności twórcy obecny już wcześniej, ponieważ ma on na swoim koncie opublikowany w 2013 roku tomik poetycki *Elementarz* (Stankiewicz 2013). Ten fakt nie jest eksponowany ani w recepcji, ani przez samego autora, choć odnotowuje on debiutancką pozycję w *dossier* na własnej stronie internetowej (Stankiewicz 2024). Niemniej w kontekście problematyki podejmowanej w tym artykule warto zauważyć, że pierwsza książka Stankiewicza miała charakter skomponowanego zbioru, złożonego z tekstów przesyconych „lokalnym kolorytem zwiedzanych miast i miejsc” (tak rzecz ujmował Józef Baran w rekomendacji wydawniczej [cyt. za: Stankiewicz 2024]).

*Pamiętam* Piotra Stankiewicza ma jasno określoną budowę. Autor zdecydował się podzielić swój tekst na trzy rozdziały wyznaczone przez okresy czasowe: „Lata osiemdziesiąte”, „Lata dziewięćdziesiąte” i „Lata dwutysięczne”. Wszystkie odwołują się bezpośrednio do osobistych (a zarazem i generacyjnych) doświadczeń twórcy, jego wspomnień z czasów: dzieciństwa, szkoły, wczesnych lat młodości. W sumie na książkę składa się ponad tysiąc pięćset osobnych cząstek w postaci zdania lub akapitu o niewielkich rozmiarach. Segmenty tekstu są skonstruowane podobnie, łączy je zaś inicjalny czasownik w pierwszej osobie liczby pojedynczej w czasie teraźniejszym, czyli tytułowe „pamiętam”. Poszczególne frazy narrator (łatwy do utożsamienia z autorem empirycznym) rozpoczyna właśnie od takiego orzeczenia z podmiotem domyślnym „ja”. Jest to prawie bezwyjątkowe (o niewielkich odstępstwach od tej zasady będzie mowa później), a w każdym razie całością steruje zasada podobieństwa i korelacji, a nie reguła odstępstw. Cechuje ten tekst spójność treściowa i jednorodność kompozycyjna, silna koherencja formalna. To z jej wrażeniem czytelnik pozostaje zarówno przy pierwszym kontakcie z utworem, jak i po wielokrotnym z nim obcowaniu.

### Ku formule genologicznej

Choć *Pamiętam* bezsprzecznie, na mocy m.in. wskazania autorskiego (np. Staniewicz 2021b), aspiruje do uznania za literaturę, trudno jednoznacznie zidentyfikować genologiczne przyporządkowanie utworu. Łatwiej już powiedzieć, czym on nie jest (nawet jeśli niekiedy w opiniach krytyków i spontanicznych komentarzach czytelników bywa kwalifikowany za pomocą różnych określeń, raportowo przywołanych poniżej). Nie jest powieścią ani opowiadaniem. To nie poemat czy proza poetycka (na takim usytuowaniu mogłaby zaważyć m.in. litanijność tekstu, zwięzłość wyodrębnionych w nim fragmentów, nawet rozwiązanie typograficzne, czyli segmentowy układ zapisu, także upodobanie do konsekwentnego stosowania anafory, środka stylistycznego typowego raczej dla liryki, względnie oracji). Nie stanowi zbioru sentencji czy aforyzmów (jakkolwiek daje się czytać wybiórczo, zawiera fragmenty aspirujące do uniwersalnych rozpoznań i można z całości wybierać zwarte segmenty do wykorzystywania w innych kontekstach w roli na przykład mott, puent czy „złotych myśli”). Nie da się zakwalifikować jako esej, dziennik albo pamiętnik (aczkolwiek ma cechy prozy autobiograficznej czy konfesyjnej, tzn. przypomina formy ze spektrum intymistyki w rodzaju wyznania czy spowiedzi). Choć w serwisach internetowych figuruje w takich działach jak „Publicystyka literacka, eseje” (np. [lubimyczytac.pl](http://lubimyczytac.pl)), jest utworem quasi-narracyjnym i ma cechy zbioru, który da się potraktować jak antologię prywatnych zapisków, sztambuch czy notatnik albo album literacki (poniekąd na wzór albumu ze zdjęciami) wypełniony zwerbalizowanymi wspomnieniami. Punktem odniesienia mogłyby być też zaadaptowane na użytek przekazu artystycznego wzorce rodem z literatury użytkowej: sprawozdanie, notatka, także katalog, inwentarz, rejestr, spis, lista. Recenzentom zdarzało się przyrównywanie *Pamiętam* do sylwy (Pikuła 2021). Przychodzą na myśl jeszcze takie określenia jak „kompozycja” (w znaczeniu, jakie ten termin ma w przestrzeni sztuk plastycznych czy w muzyce: dzieła, w których poszczególne elementy są usytuowane i uporządkowane w konkretny sposób), „projekt” albo „montaż”, jednak nie cechują się one dużą genologiczną spoistością, są asocjacyjnym wskazaniem na metodę pracy czy efekt oddziaływania przekazu.

Można by, biorąc pod uwagę charakter zgromadzonych zapisków, pokusić się ewentualnie o zastosowanie wynalazczej formuły genologicznej i przyłożyć do tego tekstu miarę „gatunku autorskiego” czy „gatunku momentalnego”, o których pisze Arkadiusz Kalin w artykule rozpatrującym takie właśnie incydentalne, pozasystemowe, niekanoniczne formy literackie (Kalin 2016). Badacz odwołuje się m.in. do propozycji Edwarda Balcerzana, który mówił o „gatunkach

jednorazowych” (termin nie jest jednak precyzyjny<sup>1</sup>), stających się znakami rozpoznawczymi konkretnych autorów, niekiedy tylko za sprawą pojedynczego tekstu lub kilku dzieł zgrupowanych w obrębie całej twórczości. Balcerzan ma na myśli m.in. „donos(y) rzeczywistości” Mirona Białoszewskiego, „model do składania” Julio Cortáзара, „kartotekę” w wydaniu Tadeusza Różewicza (Balcerzan 1999: 370). Podobne cechy spełniają też przywoływane przez Kalina (za różnymi badaczami, którzy zajmują niejednorodne stanowiska względem możliwości uznania tych propozycji za nazwy gatunków) futurystyczne „kreski i futureski”, „futurzyzy”, „futurogamy”, „namopaniki”; Tuwimowskie „słopiewnie” i „mirohłady”; typowe dla Białoszewskiego „szumy, zlepy, ciągi, donosy, toki, przecieki, docieki, zanoty, zapały, leżenia, awanturki, śnitki, frywole, wyrwyki, ziewanny, homeryki, awanturki, faramuszki, podfruwaje, fatygi, leżenia itd.”; „lepiej, moskaliki, rajzerfiberki, odwódki, altruityki” u Szymborskiej; „łże-dziennik” Konwickiego; „bezwstydnik”, „maniufaktury”, „nędzne frędzle” (te ostatnie funkcjonujące też w nomenklaturze autorki jako „sny frazy wyrazy”) Marii Peszek (Kalin 2016: 21–23, 25–26). Dodać tu można jeszcze choćby „nikiformy” Edwarda Redlińskiego (Karpowicz 2012: 167–194, 507–515; 2016: 182–190; Bukowiecka 2015: 334, 346–347). Pod tym względem zgromadzone przez Stankiewicza w jednej publikacji i pod wspólnym szyldem wypowiedzi dałoby się określić mianem „pamiętamów”, tzn. można by mówić o gatunku, którego nazwa jako rzeczownik w mianowniku liczby pojedynczej brzmiałaby: „pamiętam”. Takiego określenia autor sam zresztą używa (np. Stankiewicz 2022). Pada ono też w recenzjach (Wróbel 2021). Poniekąd naprowadza na tę formułę sam tytuł książki Stankiewicza, który można odczytać jako nie tylko czasownik w pierwszej osobie liczby pojedynczej w czasie teraźniejszym, ale też – po zmianie jego właściwości gramatycznych (analogicznie jak w przypadku słowa „credo”) – jako rzeczownik i neosemantyzm, odpowiednik takich odnotowywanych w słownikach określeń jak „wspominka” czy „wspominek”, funkcjonujących w trzech znaczeniach: „1. wspomnianie osób lub zdarzeń z przeszłości;

<sup>1</sup> Między innymi z powodu, na który zwracał uwagę Włodzimierz Bolecki (w utrzymanym wprowadzie w żartobliwym tonie, ale zawierającym wiele celnych rozpoznań wstępie do numeru tematycznego „Tekstów Drugich” zatytułowanego *Gatunki i potwory*), gdy podkreślał sposób, w jaki „stworzył swą niepowtarzalną galerię gatunków Białoszewski: wszystkie te »faramuszki«, »wyrwy z pamięci«, »fatygi«, »zlepy«, »zanoty«, czy »szumy«. Warunkiem tak rozumianej genologii są, jak wiadomo, serie utworów czyli »ciągi« – dalsze” (Bolecki 1999: 5). Ponadto wynalezione przez konkretnego pisarza formy genologiczne mogą przyjmować się i znajdować naśladowców, co akcentował Kalin na przykładzie moskalików Szymborskiej (Kalin 2016: 23–24). O tych formach pisał też Balcerzan, widząc w nich „gatunek *in statu nascendi*, formujący się na naszych oczach, modyfikowany [...] tu i teraz” (Balcerzan 2013: 413), co akurat dobrze oddaje też specyfikę propozycji Stankiewicza.

2. coś przypominającego o jakichś zdarzeniach z przeszłości; 3. wzmianka, napomknięcie” (*Słownik języka polskiego...*). Te terminy też zresztą przystają do sensu konotowanego przez tytuł książki Stankiewicza, ale w polszczyźnie zabarwione są raczej archaicznie, co powoduje, że nie sprawdzają się one w roli identyfikatorów tekstowych tak dobrze jak brzmiące bardziej intrygująco czy nawet z nutą ekscentrycznej kreacyjności „pamiętamy”.

### Wzorzec czy wspólny koncept?

Jeśli uznać za zasadne posłużenie się wskazanym neosemantyzmem w kategorii identyfikatora genologicznego, czyli potraktować książkę Stankiewicza jako zbiór „pamiętamów”, to trzeba zarazem podkreślić, że Stankiewicz nie jest wynalazcą formuły, którą się posługuje. Jedyńie ją adaptuje do polskiego kontekstu. Korzysta on mianowicie z konceptu, do którego *copyright* ma – przede wszystkim (ten aseku-racyjny kwalifikator pojawia się nieprzypadkowo, o czym dalej) – amerykański pisarz i artysta sztuk wizualnych (twórca kolaży, asamblaży, rysunków, projektant okładek książek i płyt, scenografii teatralnych i kostiumów) Joe Brainard jako autor *I Remember*, utworu powstałego pod koniec lat 60. XX wieku, w pierwszej wersji wydanego w 1970 roku, później jeszcze dopowiadanego i uzupełnionego o dwa dodatkowe tomy (edycje z roku 1972 i 1973). Łącznie wszystkie trzy tomy opublikowano w 1975 roku z dwoma dodrukami. Wznowienia ukazały się potem w 1995 roku i w 2001 roku – to ostatnie z sześcioma dodrukami. W 2012 roku dzieło weszło w skład edycji *The Collected Writing of Joe Brainard* opublikowanej pod prestiżowym szyldem The Library of America. Częstotliwość wydań (przytaczana za: Padgett 2014: 211–212, 218–219) wskazuje na ugruntowaną w Stanach Zjednoczonych pozycję i rozpoznawalność utworu, który doczekał się adaptacji scenicznych (nawet w wersji tanecznej), filmowych, a także przedruków we fragmentach w różnych antologiach i podręcznikach *creative writing*<sup>2</sup> (Padgett 2014: 217–218). O zainteresowaniu tekstem świadczą też tłumaczenia na inne języki oraz – co znaczące – kontynuacje literackie.

Najbardziej znanym wariantem realizacji Brainarda jest *Pamiętam że* (z rzadziej przywoływanym podtytułem: *Tō, co wspólne I*<sup>3</sup>) Georges’a Pereca. Ta książka – wydana w 1978 roku, ale wcześniej fragmentarycznie obecna za sprawą publikacji w „Les Cahiers du Chemin” w 1976 roku i już się autorowi krystalizująca, bo, jak sam stwierdza, „Zapiski [...] powstawały pomiędzy styczniem 1973,

<sup>2</sup> Pomysł Brainarda „jest rozpowszechniany w wielu podręcznikach twórczego pisania, [...] jednak większość osób nie zdaje sobie sprawy ze źródła” (Padgett 2014: 217).

<sup>3</sup> Świadczy on o tym, że Perek planował kolejne odsłony eksperymentu, nie wiadomo tylko, czy pomysł zarzucił, czy jego realizację uniemożliwiła mu choroba i przedwczesna śmierć w 1982 roku (Zablocki 2013: 135).

a czerwcem 1977” (Perec 2013: 127) – funkcjonuje zasadniczo jako przekaz odrębny, także wzorcowy, popularyzujący pomysł amerykańskiego autora i zarazem go kreatywnie rozwijający. Znany z wykorzystywania gier językowych i balansowania na granicy różnych form literackich, a także wychylony ku performatywnym sposobom pojmowania literatury, francuski twórca zdecydował się na zaaranżowanie amerykańskiego dzieła według własnej koncepcji. Wskazuje się, że odszedł on od formuły intymnych, subiektywnych wyznań Brainarda, który traktował swoje dzieło w dużym stopniu terapeutycznie, ponieważ z powodu nadużywania, a potem odstawienia amfetaminy borykał się z amnezją i zdecydował się na spisywanie osobistych wspomnień zaradczo (Zabłocki 2014: 226–227). Perec starał się za to przez filtr osobowy ujmować wydarzenia i zjawiska zakodowane w pamięci zbiorowej, kształtujące francuską sferę publiczną w sposób powszechny, tzn. pisał w pierwszej osobie, ale zarazem z intencją uogólnień i wyliczeń fenomenów, które zachowywały czytelność dla jego współobywateli (Zabłocki 2013: 134–136; Cieliczko 2020: 88–91). Nawet jeśli w poprzedzającej *Je me souviens* notce lojalnie wskazywał na swojego patrona: „Tytuł, kształt i, w pewnym stopniu, duch tych zapisków czerpią inspiracje z *I Remember Joe Brainarda*” (Perec 2013: 7), ostatecznie stworzył utwór w swej inwariantności autonomiczny, do którego odwołują się następnii autorzy, i to często w pierwszej kolejności. Tak uczynił Harry Mathews<sup>4</sup>, gdy w krótkich zapiskach *The Orchard. A Remembrance of Georges Perec* („Sad. Wspomnienie o Georges’u Perecu”) wspominał pośmiertnie swego francuskiego przyjaciela, kolejne frazy rozpoczynając od „I remember” (Zabłocki 2013: 134), co w polskim tłumaczeniu Piotr Sommer oddawał jako: „Pamiętam, że”, „Pamiętam jak” (Mathews 1995). Badacze podkreślają też wpływ Pereca na m.in. Annie Ernaux – do *Pamiętam że* pisarka nawiązywała wprost w swojej prozie autobiograficznej *Lata* (Fabrycy 2023: 385–386). *Je me souviens* doczekało się nawet złośliwej parodii, o którą pokusił się znany krytyk Philippe Sollers prawdopodobnie w reakcji nie tylko na tekst Pereca, ale też na mechaniczne powielanie go w różnych konkursach, zabawach literackich na zamówienie pism literackich i programów telewizyjnych (Zabłocki 2013: 135). Swoją drogą, takie ostrze krytyki zaświadcza o dużym stopniu przyswojenia konceptu Pereca i mocnym osadzeniu go we francuskiej przestrzeni, do czego zresztą autor dał asumpt, publikując na końcu *Je me souviens* kilka pustych kartek do zapeł-

<sup>4</sup> To jemu Perec zadedykował swoje *Pamiętam że* (w polskim wydaniu figuruje tam błędny zapis nazwiska amerykańskiego twórcy z podwojoną literą „t” – por. Perec 2013: 5; podobna usterka zdarza się też w innych rodzimych publikacjach: Zabłocki 2013: 134; 2024: 223; Cieliczko 2020: 88). Mathews działał z autorem *Rzeczy* w eksperymentalnej grupie OuLiPo w latach lat 70. XX wieku, gdy na jakiś czas osiadł w Paryżu. To on zapoznał Pereca z zapiskami Brainarda, na francuski przetłumaczonymi w 1970 roku przez żonę Mathewsa, pisarkę Marie Chaix (Zabłocki 2013: 133–134; 2014: 223).

nienia przez czytelników tym, co mogą wydobyć z zakamarków własnej pamięci (w polskiej edycji zostały przeznaczone na to w sumie cztery strony). Można uznać, że autor skłania się ku otwartemu zakończeniu, proponuje odbiorcy (czy nawet wręcz od niego wymaga), by dopełnił jego wspomnienia własnymi albo raczej dodał do tekstu analogiczne, ale nieuwzględnione w utworze treści wydobyte z rezerwuaru kultury. Przypomina to zabieg niekiedy wykorzystywany w interaktywnie i kooperatywnie zaplanowanych wystawach muzealnych, które widzowie mają dopełnić poprzez samodzielne dobranie i przyniesienie obiektów pasujących do podjętej tematyki czy narzuconej koncepcji. Zarazem wskazany gest podkreśla, że zapiski tworzone były z potrzebą uniwersalizacji.

Również w Polsce utwór Pereca zaczął funkcjonować w świadomości czytelniczej jako pierwszy punkt odniesienia – najpierw we fragmentach pojawił się w 1995 roku na łamach „Literatury na Świecie” (Perec 1995), a w wydaniu książkowym ukazał się w 2013 roku. To dopiero przekład utworu francuskiego autora stał się impulsem dla tego samego tłumacza, czyli Krzysztofa Zabłockiego do przyswojenia na rodzimym gruncie prozy Brainarda, którego *I Remember* wydano w Polsce w 2014 roku. Co znamienne, niektóre przypisy w tej książce tłumacz skonstruował przez odniesienie do Pereca, czym wzmocnił odczucie nadrzędności francuskiego wariantu dla zastosowanego konceptu. Ponadto, gdy Krzysztof Zabłocki pokusił się o własną realizację w tym samym duchu, bodaj pierwszą na polskim gruncie (w każdym razie wyprzedzającą *Pamiętam* Stankiewiczza)<sup>5</sup>, publikując w 1998 roku w lubelskim piśmie „Akcent” tekst *Przypominam sobie...* (jego każdą wydzieloną część rozpoczynała właśnie ta tytułowa fraza), wyraźnie podkreślał, że wzorował się na *Je me souviens* (Zabłocki 1998: 104; 2014: 228–229)<sup>6</sup>.

Niemniej, nawet jeśli przyswojenie Pereca w konkretnych kontekstach kulturowych odbyło się szybciej i/albo jest silniej uobecnione niż Brainarda, niejednokrotnie trudno oddzielić oba przekazy od siebie jako źródła inspiracji dla innych. Funkcjonują one bowiem równorzędnie, a jawny charakter zapożyczenia, którego dokonał Perec, sprawia, że przy rozpatrywaniu naśladowczych propozycji i tak trzeba amerykańskiego autora brać pod uwagę. Warto przy okazji dodać, że koncept dobrze się zadamowił nie tylko jako ćwiczenie stylistyczne dla adeptów pióra, co na

---

<sup>5</sup> Na polskim gruncie istnieje jeszcze jedna, tym razem zbiorowa publikacja z Brainardowskim i Perecowskim patronatem: *Wrocław. Pamiętam że...* (2015), w której zgromadzone zostały – uzyskane dzięki nadesłanym listom oraz specjalnej aplikacji internetowej – krótkie wypowiedzi (niekiedy anonimowe lub kryptonimowane) mieszkańców stolicy Dolnego Śląska raportujących o szczegółach codziennej egzystencji sprzed lat (por. też Cieliczko 2020: 99).

<sup>6</sup> Brainarda także przywoływał, ale tylko w roli źródła inspiracji dla Pereca. Nie miał wówczas wyobrażenia, kim jest i co *de facto* stworzył amerykański twórca, nazwał go nietrafnie „balladzystą”, co po latach sam zweryfikował (Zabłocki 2014: 228).

gruncie amerykańskim ugruntowywał m.in. lansowany na początku lat 70. przez Kennetha Kocha sposób zachęcania dzieci w szkołach do pisania poezji<sup>7</sup> (Padgett 2014: 217), ale też jako pojemny i produktywny wzorzec systemowy.

Do tekstów inspirowanych propozycją Brainarda i Pereca zalicza się *Memoires* brytyjskiego autora Gilberta Adaira (Zabłocki 2013: 136–137; 2014: 229). Własne nawiązania do *I Remember* mają w swoim dorobku twórcy z kręgu „szkoły nowojorskiej”: Ted Berrigan i Kenward Elmslie, a także południowoafrykański prozaik i poeta, od lat 70. zamieszkały we Francji, Denis Hirson jako autor *I Remember King Kong (The Boxer)* (Padgett 2014: 218). Przyjęty w obiegu schemat wykorzystwała amerykańska poetka Mary Ruefle w tekście *I Remember*, *I Remember* opublikowanym w 2012 roku na łamach pisma „Poetry”, a w wariantcie meksykańskim zmierzyła się z nim Margo Glantz w wydanym w 2014 roku *Yo también me acuerdo* („Ja też pamiętam”). Również w dorobku czeskiego pisarza Patrika Ouředníka, który w latach 80. wyemigrował do Francji, znajduje się dzieło podobne do *I Remember* czy raczej do *Je me souviens*. Chodzi o nietłumaczony na język polski *Rok čtyřadvacet*, po raz pierwszy opublikowany w 1995 roku, a potem jeszcze dwukrotnie wznawiany w 2002 i 2019 roku (Ouředník 2002)<sup>8</sup>. Ta książka bazuje na skojarzeniach, a jednak odznacza się ciągłością przedstawianych wspomnień, z czego każde kolejne wynika z poprzedniego. Bódcem do napisania tego tekstu była prawdopodobnie wątpliwość Ouředníka co do samej możliwości namacalnego utrwalenia i zapisania rzeczywistości. „Pamiętamy” tego autora podyktowane były wydarzeniami w Czechosłowacji, a dzięki książce czytelnik może zaznaczyć się z życiem w komunistycznym systemie totalitarnym.

### Szablon do przejęcia

Nawet pobieżny wgląd w zasięg i sposoby odwołań do propozycji Brainarda i/lub Pereca pokazuje dużą rozpiętość zastosowań ich propozycji w roli szablonu: od mechanicznych ćwiczeń pisarskich po przemyślane i kreatywne użycia oraz

<sup>7</sup> Kenneth Koch, amerykański poeta (przedstawiciel „szkoły nowojorskiej”), dramaturg i wykładowca akademicki, prosił uczniów szkół podstawowych, by każdy z nich napisał jeden wers o takiej samej strukturze (np. rozpoczynający się od frazy: „I wish...”, „I dream...”, „I used to...”), a potem z powstałych fragmentów składał cały utwór. Ten eksperyment edukacyjny podjęty pod koniec lat 60. (jego efektem była opublikowana w 1970 roku książka *Wishes, Lies, and Dreams. Teaching Children to Write Poetry* [Koch 1970]) mógł być inspirowany pomysłem Brainarda, którego Koch znał i który mniej więcej w tym samym czasie pisał pierwszą wersję *I Remember* (mógł też mieć status inicjatywy zbieżnej, ale podjętej niezależnej, wyrastającej jednak z podobnego nastawienia wobec prawideł tworzenia). Koch miał w ogóle uznawać koncept „I remember” za uniwersalny schemat na warsztatach pisania przydatny w pracy m.in. z dziećmi (Padgett 2014: 17).

<sup>8</sup> Na trop tego utworu literackiego naprowadził nas wykład Jana Jeniży z Uniwersytetu Palackiego w Olomuńcu, wygłoszony 23 lutego 2023 roku na zaproszenie Magdaleny Lachman.



kontynuacje. Znajduje tu zastosowanie diagnoza Włodzimiera Boleckiego odnośnie do prawidłowości współczesnej kultury w zakresie korzystania z gotowych rozwiązań:

W dyskursach teoretycznych celebrytuje się dziś „powtarzalność”, „kliszę” i niechęć do nowatorstwa, a w dyskursach popularnych – wszelkiego typu standaryzację gatunkową, która jest warunkiem uczestnictwa i komunikacji w kulturze masowej. Równocześnie jednak powtórzenie wzorca stało się w wielu sytuacjach sztuką – wyznacznikiem kompetencji i najwyższych umiejętności literackich (Bolecki 1999: 4–5).

O tym, że koncept Brainarda i Pereca jest ciągle żywo obecny w literaturze i funkcjonuje jako matryca, przekonuje też *Pamiętam* Piotra Stankiewicza. W jego przypadku oba patronaty mają równorzędny charakter, co wybrzmiewa już nawet na okładce w rekomendacji wydawniczej („Piotr Stankiewicz na nowo odkrywa formę, z którą eksperymentowali Amerykanin Joe Brainard i Francuz Georges Perec”), a także w dołączonych do tekstu uwagach *Od Autora*: „Dla porządku zaznaczę tylko, że pomysł [...] nie jest bynajmniej mój, w Stanach pisał tak Joe Brainard, a we Francji Georges Perec” (S: 207<sup>9</sup>). Zarazem Piotr Stankiewicz minimalizuje udział tekstów obu pisarzy jako swoich bezpośrednich źródeł inspiracji, zostawia je jedynie w wycieniowanym tle. Z wywiadów wynika, że książek wskazanych autorów nie rozpatruje w kategoriach dogłębnego doświadczenia czytelniczego, przejmuje jedynie elastyczny, łatwy do podchwycenia i nośny schemat. Jakkolwiek trudno orzekać, czy obserwowalne podobieństwa i różnice względem protoplastów wynikają ze świadomej strategii, można odnotować, że na przykład w kwestii numeracji Stankiewicz trzyma się układu charakterystycznego dla Brainarda, nieużywającego oznaczeń cyfrowych w przeciwieństwie do Pereca, który wyszczególniane wspomnienia opatruje liczbami. Pod względem treściowym jednak bliżej jest Stankiewiczowi do wzorca Perecowskiego, który zakłada erupcję myśli potencjalnie przynajmniej wspólnych dla konkretnego pokolenia.

Niezależnie od niuansów, punktem odniesienia dla Stankiewicza, który wykorzystuje gotową formułę do ukazania rodzimych realiów, pozostają ciągle – by odwołać się do nazewnicych propozycji Krzysztofa Zabłockiego, tłumacza na język polski obu realizacji: amerykańskiej i francuskiej – „remember” Brainarda i „pamiętamże/jaki” Pereca (Zabłocki 2014: 231). Oczywiście w mocy pozostaje pytanie, czy te określenia – nawet gdyby pozostać przy jednej spolszczonej wersji terminologicznej: „pamiętam” (słowo użyte jako rzeczownik liczby pojedynczej) – mogą mieć status nazw gatunkowych. Tym bardziej że na cały utwór Stankiewicza da się też spojrzeć przez pryzmat realizowanej w nim repetycyjnej

<sup>9</sup> Tu i dalej oznaczenia cytatów z *Pamiętam* (Stankiewicz 2021a) podane są w literowym skrócie z wyszczególnieniem strony. Wszystkie wyróżnienia w dalszej części artykułu są nasze – AB, ML.

strategii – w duchu tego, co wyznacza dziś „*re-writing, ré-écriture*, prze-pisywanie – [...] pisanie od nowa już napisanego” (Izdebska, Szajnert 2014: 7) albo *uncreative writing*, którego jednym z wcieleń jest sposób, w jaki przystosowany został do rodzimego kontekstu utwór *Interes* Stevena Zultanskiego: „spolszczył przez wykonanie na nowo Piotr Marecki” (Zultanski 2016: 3). *Pamiętam* można bowiem uznać za formę adaptacji (jednak nie w znaczeniu przekładu intersemiotycznego, a w sensie zindywidualizowania istniejącego prototypu), także za *remake*, względnie jeszcze *reboot*, *cover* albo *remaster*, mutację, retusz (charakterystyczny jest sam dobór nomenklatury ukształtowanej nie na użytek przestrzeni literackiej, często w ogóle wobec realizacji niewerbalnych, przynajmniej pierwotnie funkcjonującej poza literaturoznawczym rejestrem; mniejsze, choć oczywiście też niewykluczone zastosowanie miałyby bowiem w tym przypadku takie terminy jak oswojone na jego gruncie translacja, parafraza, wariacja, apokryf, trawestacja, pastisz...). To z kolei wikła jednak utwór Stankiewicza w zależność od prototypów, wobec których nie wysłał on intencjonalnych sygnałów głębszej korelacji i które niespecjalnie są też istotne dla kierunków jego rodzimej recepcji. Może zatem warto wyplątać utwór Stankiewicza z dyskursywizacji, której nie bardzo chce się on poddać.

### Kolekcja – użytki terminologiczne

Jeśli szukać terminu, który by dobrze scharakteryzował *Pamiętam* Piotra Stankiewicza w aspekcie zasad obrazowania, obranej przez autora metody pracy i zastosowanej strategii twórczej, być może częściowo też genologicznej morfologii, to warto wskazać na przydatność pojęcia kolekcji. Literaturoznawcy posługują się nim w różnych sytuacjach, ostatnimi czasy z wzrastającym nasileniem. Determinują to różne czynniki. Z jednej strony inspirują ich do tego dynamicznie się rozwijające *collecting studies*, uwzględniające zmieniające się podejścia do zjawiska kolekcjonowania, które przestaje być postrzegane jako zbieranie jedynie artefaktów, elementów z wykładnikami *stricte* materialnymi:

Kolekcjonowanie to swoiste podejście do sfragmentyzowanego, nowoczesnego świata, które umożliwia jego rekonstrukcję. Kolekcjonuje się więc nie tylko różnego rodzaju rzeczy, przedmioty, obiekty, lecz także wspomnienia, wrażenia czy refleksje (Misiak 2003: 312–313).

Zwraca się ponadto uwagę, że to, co gromadzi zbieracz, nie musi mieć charakteru systemowego, zobiektywizowanego czy czytelnego pod względem znormatywizowanego kryterium doboru obiektów, ale może się układać w „kolekcję biogra-

ficzną” (Tańczuk 2001: 247–284), jeśli komponenty dotyczą jego życia i mają dla niego ładunek emocjonalno-sentymentalny:

Kolekcja i kolekcjonowanie są w stanie zaspokajać różne psychologiczne, społeczne i kulturalne potrzeby jednostki. Zbierane i akumulowane przedmioty budzą emocje, są źródłem rozwijających jednostkę doświadczeń. Kolekcja jest zarówno produktem wyobraźni kolekcjonera, jego wrażliwości aksjotycznej, jak i czynnikiem pobudzającym je. Kolekcja, stanowiąc element „rozszerzonej jaźni” zbieracza, jest zarazem jego urzeczowioną tożsamością i „przedmiotem biograficznym”. Manifestuje jego tożsamość osobistą, społeczną i kulturalną. Stanowi nie tylko materialną reprezentację tożsamości zbieracza, wspomaga również proces jej tworzenia; dzięki niej jednostka rozpoznaje siebie, zakorzenia się w świecie społecznym i kulturze, zyskuje poczucie ciągłości i spójności własnego istnienia (Tańczuk 2011: 247).

Jeśli zaś „kolekcja oraz kolekcjonowanie okazują się ważne dla konstruowania wzoru możliwej do opowiedzenia autobiografii” (Tańczuk 2011: 253), to można je widzieć w kategorii specyficznego tekstu, „dzieła” do odczytania z uruchomieniem narzędzi, które zwykle są pomocne przy badaniu przekazu estetycznego rozpatrywanego jednak niekoniecznie pod kątem czystej artystyczności, a z uwzględnieniem właściwej mu modalności i retoryczności. Zarazem podkreśla się obecnie nie tyle wyjątkowość kolekcjonowania czy jego uniwersalny charakter, ile poszukuje się w nim znaku historycznie determinowanych nastawień (w których odbijaniu i literatura może mieć duży udział). Kolekcja w takim ujęciu okazuje się

tworem celowym, będącym wyrazem potrzeby twórczej człowieka, niekoniecznie jednak efektem uświadomionych dążeń estetycznych, naukowych lub światopoglądowych, niekoniecznie też musi być związana z osobistą pasją, wrażliwością bądź z gruntowną wiedzą i znawstwem sztuki. Kolekcjonerstwo pozostaje bowiem istotnym elementem charakterystyki kultury w danej epoce nawet wówczas gdy motywacji dostarczają mu takie postawy, jak konformizm, przelotna moda lub snobizm, kiedy kolekcje budowane są według uproszczonych, obiegowych sądów i ocen. Także i wtedy – jako fakt antropologiczny – jest ono odzwierciedleniem aksjologicznych hierarchii; a może nawet i szczególnie wtedy, bo nie dominuje w nim ani indywidualna wiedza, ani wrażliwość (Rosset 2021: 9–10).

Z drugiej strony sama struktura i wymowa współczesnych tekstów literackich powoduje, że dochodzi do poszukiwania określeń zdolnych oddać ich specyfikę, w różnych zresztą planach. Wielką zaletą przywołanego terminu jest zaś to, że za jego pomocą można charakteryzować rozmaite elementy tekstu, w dodatku ujawniające się w różnych konfiguracjach czy splotach (np. Michałowski 2000) i bez bagażu, którym obarczona jest nomenklatura wpisana w konkretne izolacyjnie często ujmowane porządki i taksonomie. Na gruncie literaturoznawczym

istnieje duża rozpiętość zastosowań tego pojęcia. Służy ono choćby do opisu zasad funkcjonowania ksiązek w obiegu – np. kolekcje jako synonimy serii wydawniczych albo zbiorów bibliotecznych (np. *Kolekcje w zbiorach...* 2015). Funkcjonuje ono niekiedy jako determinant postaw pisarskich, zwłaszcza jeśli twórcy okazują się kolekcjonerami znanymi ze swoich pasji (np. Bartos 2017). Bywa wykorzystywane do analiz warstwy stematyzowanej w dziełach – można wówczas wskazywać na rozmaicie ujmowany i sfunkcjonalizowany motyw kolekcji i kolekcjonowania w utworach literackich, a przy okazji śledzić choćby zasady ukazywania ludzkich pasji, emocji i afektów za pomocą zróżnicowanych konwencji (Kielak 2016; Skorupa 2017). Można kolekcję traktować jako pojęcie użyteczne nie jedynie przy interpretowaniu świata przedstawionego (np. postaw bohaterów w utworach epickich), ale pomocne też do uchwycenia ramy światopoglądowej tekstu, przy dekodowaniu zawartych w nim sensów (np. Kowalski 2022; Markowski 2003). Można widzieć w tym określeniu termin genologiczny (np. Wojtak 2006; 2023; Sęk-Iwanek 2023) albo nazewnictwo przydatny do objaśniania techniki prezentacyjnej uaktywnianej w utworach kompleksowo lub wycinkowo (np. Nawarecki 2014). Można także pojęcie odnosić do metody pracy oraz taktyki narratora albo podmiotu lirycznego, a także autora – „wewnętrzny” (postrzeganego jako instancja tekstowa) i empirycznego, których wysiłki da się niekiedy ujmować przez analogię do działań kolekcjonera (np. Michałowski 2000; Karpowicz 2008).

Widać od razu, że nie wszystkie sposoby ujmowania kolekcji w przestrzeni literackiej i w warsztacie literaturoznawczym mają zastosowania wobec *Pamiętam* Stankiewicza. W przypadku tego tekstu kolekcja nie jest raczej motywem – na pewno nie w sensie dominanty tematycznej czy wyróżniającego się zagadnienia. Samo pojęcie nie istnieje w warstwie zwerbalizowanej utworu, chociaż o doświadczeniu ukierunkowanego zbierania jako jednej z cech typowych dla doświadczenia pokoleniowego (przez wybór tego, co się zbiera, a nie samą aktywność), wpisanych w zachowania młodych ludzi narrator donosi wprost:

Pamiętam, że niektórzy zbierali kolorowe puszki i robili z nich całe wystawy na szafie.  
(S: 35)

Pamiętam gumy turbo. Pamiętam, że zbierało się obrazki samochodów i chodziło o to, żeby trafić taki, który będzie miał najwięcej na liczniku. I pamiętam, że najwięcej miał vector, aż 340 km/h. (S: 47)

Pamiętam, że lubiliśmy zbierać rzeczy, jakieś porzucone sprzęty, wihajstry, śmieci.  
(S: 67)

Pamiętam, że zbierałem „Świat wiedzy” i wpinałem do segregatorów, a poszczególne dziedziny były oznaczone różnymi kolorami. (S: 59)

Traktowanie praktyk zbierackich jako znaku przynależności pokoleniowej i/albo indywidualnych zainteresowań można uznać za symptomatyczne, co zresztą podkreślają diagnozy umocowane socjologicznie: „Kolekcjonowanie rzeczy to kluczowe doświadczenie pokolenia wyżu demograficznego; w latach 80. zbierano plakaty, historyjki z gum do żucia, puszki po napojach czy piwie”<sup>10</sup> (Piechota 2022: 12). To jednak za mało – zważywszy też na niewielki liczebny udział podobnych wzmianek i ich stereotypowy charakter – by na tej podstawie szukać korelacji utworu Stankiewicza z kategorią kolekcji. Jakie zatem odniesienia do niej ujawnia ten tekst? Wydaje się, że zasadniczo dwukierunkowe: jedno w obszarze formalnym – w zakresie budowy, zasad konstrukcji, także warstwy językowej i zastosowanych chwytów stylistycznych; drugie w planie wymowy – jako znak postawy narratora-autora wobec sposobu, w jaki mówi o doświadczeniu pokoleniowym. Na te plany nakładają się jeszcze kwestie genезy przekazu i zasady jego odbioru – te implikowane przez tekst, i te empiryczne, (z)realizowane i możliwe do rekonstrukcji na podstawie bezpośrednich świadectw odbiorczych (widocznych w recenzjach nie tylko krytyków literackich, ale i czytelników dających ujście potrzebie zaopiniowania tekstu na forach internetowych lub podczas spotkań z pisarzem, odbywanych również online z włączonymi na bieżąco komentarzami).

### Model konstrukcyjny

*Pamiętam* Piotra Stankiewicza jest eksperymentem literackim, który realizuje założony model konstrukcyjny. Mniejsze znaczenie ma dla autora to, od kogo i na jakich warunkach przejął cudzy wzorzec, większe zaś, że chce podążać za obranym schematem, który organizuje całą wypowiedź. Na cechującą ją jednorodność kompozycyjną wpływ ma „kolekcyjny” kod, którym pisarz konsekwentnie się posługuje. Wybiera środki stylistyczne, które bardzo dobrze sprawdzają się przy tworzeniu językowej kolekcji. Należą do nich przede wszystkim nagromadzenie (*accumulatio*) oraz enumeracja, wydatnie wspomagane przez konsekwentnie wykorzystywane powtórzenie w trybie anafory. Ta ostatnia figura objawia się powielaniem w wydzielonych partiach tekstu inicjalnych formuł:

---

<sup>10</sup> Ta opinia jest konfrontowana z obecnym w najnowszej polskiej literaturze nurtem, w ramach którego dużą rolę odgrywają „retropowroty” do rzeczywistości analogowej z lat 80. i 90. Szerszym tłem dla *Pamiętam* Stankiewicza byłyby z tej perspektywy omawiane przez Dariusza Piechotę w aspekcie m.in. zjawiska nostalgii niektóre utwory Sylwii Chutnik, Jakuba Żulczyka, Michała Witkowskiego, także *Znaki szczególnie* (2014) Pauliny Wilk, *Atlas: Doppelgänger* (2015) Dominiki Słowik, *Wszyscy jesteśmy hipsterami* (2016) Daniela Radeckiego, *Requiem dla analogowego świata* (2019) Rafała Cichowskiego, *Taśmy rodzinne* (2019) Macieja Marcisza, *Niepamięć* (2021) Piotra Nesterowicza (Piechota 2022).

„Pamiętam...”, „Pamiętam, że...”, „Pamiętam, jak...”. W utworze jest bardzo niewiele odstępstw od tej zasady. Jedynie dwa razy zostaje ona zaburzona przez konstrukcję antonimiczną, tzn. zdanie przeczące z partykułą „nie” na początku (nadal zatem silnie eksponowany pozostaje pierwszoosobowy podmiot autorski):

**Nie pamiętam** igrzysk w Sarajewie. Ale podobno zawsze biegłem do telewizora, gdy był sygnał-zajawka „Sarajeeewooooo!...”. (S: 15)

**Nie pamiętam** jednej mojej babci – zmarła wiele lat przed moim urodzeniem. To zawsze było oczywiste, że jej nie ma. (S: 18)

Narrator odwołuje się jeszcze niekiedy do formuły zaprzeczenia w zdaniach budujących konkretne wypowiedzi, ale już nie w ich inicjalnej pozycji, np. „Pamiętam wszystkie te żenujące sytuacje, które były moją winą. Mam nadzieję, że nikt inny ich **nie pamięta**” (S: 198). Co istotne, mimo użytego przeczenia, czytelnik może nadal silnie odczuwać uobecnienie, a w każdym razie narzuca mu się takie wrażenie. Podobnie jest wtedy, gdy Stankiewicz stosuje jeszcze inny chwyt konstrukcyjny, co ma miejsce na końcu pierwszej części jego książki, kiedy po standardowo wydzielonym akapicie następuje formalnie odstępca (jakkolwiek przemyślana konstrukcyjnie w duchu symetrii, tylko według odmiennego schematu niż ten wiodący, i dzięki temu bardziej wyrazista) puenta pełniąca rolę kody:

**Pamiętam**, że się mówiło, że dziadek był na Syberii i że tam marzył, żeby przed śmiercią choć raz się najęść. I że czekali tam, aż krowa zrobi kupę – żeby włożyć ręce w coś ciepłego. **Ale** to nie dziadek mi opowiadał, tylko potem.

**Ale pamiętam** mojego dziadka. Obu. (S: 28)

Na przykładzie przywołanych dotąd cytatów łatwo wskazać inną charakterystyczną dla utworu właściwość stylistyczną. Mianowicie Stankiewicz nie posługuje się skomplikowanym czy rozbudowanym informacyjnie i ornamentacyjnie językiem, ale znacznie go upraszcza. Niektóre ze zdań wyglądają jak notatka, zapowiedź tematu hasłowo wypunktowanego dopiero do rozwinięcia. Inne brzmią jak zapis toczony na żywo rozmowy, co często usprawiedliwia kształt wypowiedzi, który restrykcyjna norma mogłaby usytuować na granicy poprawności, np. „Pamiętam Erasmusa, że wyjazd był trochę jak lot w kosmos” (S: 94); „Pamiętam furmanki zaprzężone w konie, które jeździły w mieście” (S: 40); „Pamiętam kolarzy, którzy przelatywali przez miasteczko 1 maja, a my z dziadkiem staliśmy w tłumie” (S: 12). Ta cecha przekazu wzmacnia wrażenie, że jego konstruktor kładzie nacisk na porozumienie z odbiorcą, udostępnia mu kolekcję wspominek w taki sposób, by czytelnik od razu poczuł się swojsko i nawiązał z nimi więź. Zresztą empiryczny odbiór pokazuje, że to się udaje.

Z kolei sam efekt sfunkcjonalizowanego powtórzenia wzmagają jeszcze niekiedy pomocniczo wykorzystywane takie figury jak epanalepsa: „**Pamiętam** wszystkie moje dziewczyny, nawet te, które myślą, że ich już nie pamiętam – **pamiętam**” (S: 197) czy dysjunkcja (którą zresztą dałoby się rozpatrywać jako chwyt uobecniony na poziomie całego utworu, zwłaszcza gdyby czytać go całościowo w integralnym strumieniu tekstowym):

**Pamiętam** działkę dziadka latem, **pamiętam** plastikową siatkę zwiniętą w rolki, wysoką trawę, której nikt nie kosił. (S: 14)

**Pamiętam**, że mama przywoziła model kolejki z Drezna, **pamiętam**, jak ona pachniała. **Pamiętam**, jak się bawiłem nią z tatą, układaliśmy tory, pętle, rozjazdy i perony. **Pamiętam**, że mówiliśmy, że jak będę duży, to będziemy układać dużo większe kolejki. (S: 24)

Pamiętam woźne w szkole podstawowej. Pamiętam ich fartuchy. (S: 56)

Pamiętam protesty przeciwko wojnie w Iraku i że ja nie wiedziałem, po której jestem stronie. Pamiętam, że protesty na nic się nie zdały, pamiętam nagłówki, że „zaczęła się pierwsza wojna XXI wieku”. (S: 153)

Zdarza się również, że wspominki pojawiają się w tekście w niezmienionym brzmieniu więcej niż jeden raz, niekiedy z wykorzystaniem amplifikacji, czyli z wprowadzeniem dodatkowej treści, np.

Pamiętam wakacje na wsi. (S: 34)

Pamiętam wakacje na wsi. Pamiętam, że długo nie zapadał zmierzch i że się chodziło do letniej kuchni dostać mleko od babci. (S: 57)

Pamiętam wakacje na wsi. (S: 102)

Powtórzenie jest w książce Stankiewicza znakiem stylistycznej konsekwencji, której obcujący z tekstem odbiorca w żaden sposób nie może przeoczyć. Odkrycie, że w *Pamiętam* repetycja ma znaczenie nadrzędne, pozwala czytelnikowi uruchamiać różne sposoby lektury, możliwe, że niekiedy nastawione na wyłuskiwanie zbieżnych nie tylko formalnie, ale i tematycznie fragmentów, których jest w utworze niemało, co nie dziwi, zważywszy na filtr pierwszoosobowej narracji nastawionej na przywoływanie wspomnień.

### Dobór obiektów

Ze wskazanych przytoczeń jasno wynika, że cechująca tekst Stankiewicza akumulacja polega na usytuowaniu obok siebie dużej liczby wypowiedzeń podobnie skonstruowanych pod względem budowy składniowej i wymowy semantycznej.

Osobno wypada podkreślić znaczenie samego efektu wyodrębniania. Wyraźna separacja elementów tworzy analogię z prawidłami funkcjonowania kolekcji. Jest ona zbiorem, w którym niezatarty pozostaje zawsze obiektowy charakter części składowych, dobranych w konkretnym porządku, ale jednak niezespolonych na trwałe, zachowujących swoją odrębność. W książce Stankiewicza komponenty są wydzielone za pomocą nie tylko akapitów, ale i z wykorzystaniem interlinii (w potocznej terminologii edytorskiej: „światła”). Paradoksalnie, zastosowane w książce typograficzne rozwiązania delimitacyjne pozwalają odczuć niejednorodność poszczególnych fragmentów, które choć zasadniczo hołdują estetyce zwięzłości i zachowują poetykę miniatury, miewają jednak różną długość i różny poziom narracyjnego rozbudowania. Niektóre „pamiętamy” są bowiem bardzo lakoniczne i ograniczają się do zdania pojedynczego z orzeczeniem i jednym dopełnieniem, np.

Pamiętam meblościanki. (S: 94)

Pamiętam telegazetę. (S: 121)

Pamiętam rowery Romet. (S: 104)

Pamiętam rozmowy telefoniczne z poczty. (S: 77)

Pamiętam Europę przed tanimi liniami lotniczymi. (S: 137)

Inne występują w postaci zdań rozwiniętych:

Pamiętam zapach biblioteki w podstawówce, ciszę, kurz w słońcu i książki obłożone w papier pakowy. (S: 42)

Pamiętam nocowanie u dziewczyny na studiach, nocne powroty z imprez, maleńkie, wynajmowane mieszkania. (S: 176)

Pamiętam zapach torów kolejowych latem, tę niepowtarzalną mieszankę, czego właściwie? Zapach rdzy, kurzu i ziemi – lata, wakacji, przygody. (S: 193)

Jeszcze inne mają postać zdań złożonych, nierzadko wielokrotnie:

Pamiętam wakacje w domkach campingowych i że bardzo przyjemnie było w czasie deszczu, bo można było siedzieć w środku i czytać książkę. (S: 32)

Pamiętam Kaszpirowskiego, który leczył ludzi przez telewizję i powtarzał *odin, dwa, tri*. (S: 35)

Pamiętam walkmany i kasety magnetofonowe, że miały stronę A i stronę B i trzeba było wiedzieć, co jest na której stronie. (S: 104)

Pamiętam, że rodzice mieli oddzielny numer telefonu dla faksu i że jak się pod niego przypadkiem zadzwoniło, to było słychać śmieszny sygnał. (S: 93)

Pamiętam, że w pierwszych esemesach trzeba było trzy razy nacisnąć klawisz, żeby zrobić literę s. (S: 176)



Bywają też cząstki kilkudzaniowe układające się w dłuższy akapit o strukturze anegdoty czy mikronarracji, miniatury prozatorskiej:

Pamiętam, jak zabrałem swoją szkolną miłość na „Titanica” do Warszawy i zupełnie zgubiłem się z nią w przejściu pod Rotundą, bo znaczki wskazujące na przystanki tramwaju i autobusu były do siebie bardzo podobne i chodziliśmy w kółko. Bardzo dobrze to pamiętam, że nie umiałem skorzystać z przejścia podziemnego w Warszawie. (S: 105)

Pamiętam, że pojechaliśmy ni to na wycieczkę, ni na wyjazd wakacyjny do chatki na Podlasiu, licealna wychowawczyni pojechała z nami, ale omal nie pojechała, bo prawie się spóźniła na pociąg, powiedziała, że była u niej parapetówka całą noc, a potem od jednego z tych, którzy w pociągach sprzedawali „piwo jasne!”, kupiła sobie piwo jasne, a było jeszcze przedpołudnie. (S: 140–141)

Pamiętam, że 1 sierpnia na placu Zawiszy w Warszawie zaczęła mnie starsza pani, była 16.45, pamiętam dokładnie, bo pół godziny wcześniej odprowadziłem przyjaciółki z liceum na pociąg do Berlina, jechały włożyć się przez miesiąc po Europie, właśnie zdaliśmy maturę, i było lato, i była 16.45, i zaczęła mnie ta pani, było widać godzinę na zegarze na Pałacu Kultury, a ona powiedziała, tak zupełnie nagle i znikąd, że za chwilę będzie rocznica godziny „W”. (S: 148)

Niemniej dla *Pamiętam* i w ogóle taktyki pisarskiej Stankiewicza nie jest typowy stylistyczny rozmach, dąży on do lakoniczności. Wspomagającą rolę w osiągnięciu tego celu spełnia także często obecna w *Pamiętam* imitacja języka mówionego, dla którego typowe jest operowanie skrótem, asocjacyjnością, wartkim tempem wypowiedzi, migawkowością czy „zajawkowością”, tzn. spontanicznym wprowadzaniem i zarazem szybkim wycofywaniem się z podjętego tematu czy wątku. Stankiewiczowi zależy na utrzymaniu wyliczankowego, transowego (w pewnym sensie, jeśli wziąć pod uwagę wskaźniki czysto formalne, też litanijnego czy inkantacyjnego) toku, który zapewnia jego prozie rytmiczność. Paradoksalnie dłuższe fragmenty wzmagają efekt oddziaływania „pamiętamów” zminimalizowanych do jak najmniejszej liczby słów, o czym pisał jeden z recenzentów:

Myślę, że najmocniej oddziałują na wyobraźnię te najkrótsze zdania. Ich tryb oznajmujący tylko pozornie staje się świadectwem akceptacji. Ilekroć autor chce szerzej rozwinąć dane wspomnienie, tylekroć ujawnia się kontekst, w jakim ono się pojawiło. A najciekawsze – zmuszające i do zadumy, i do wybuchów śmiechu – są rzeczy nazywane skrótowo i jakby definicyjnie (Czechowicz 2021).

Tekstową ilustrację tej obserwacji stanowią fragmenty, w których dochodzi do zestawienia obok siebie „pamiętamów” o analogicznej budowie i mniej więcej podobnej długości, np.

Pamiętam Dzień Wągarowicza.

Pamiętam Królową Matkę.

Pamiętam owieczkę Dolly. (S: 124)

Pamiętam tirówki.

Pamiętam bary mleczne.

Pamiętam relacje Wiktora Batera z Biesłanu. (S: 192)

W kontekście drugiego z powyższych przytoczeń można by się jeszcze zastanowić, czy nie działa w utworze niekiedy prawo skokowego narastania, czyli stopniowego wydłużania „pamiętamów” sytuowanych w bliskim sąsiedztwie. Jednak trudno taką zasadę kodyfikacyjną potwierdzić w całej książce, co zarazem pokazuje, iż Stankiewicz nie porządkuje prezentowanego materiału według wielu szczegółowych reguł. Dla zgromadzonych treści stosuje wspólny mianownik jedynie na elementarnym poziomie artykulacyjnym – w tym przypadku za kluczowe dla siebie figury uznając enumerację i repetycyjny tok anafory oraz interwałową segmentację i symetryczną spacializację. W planie działań literackich rozpiętość w zakresie stopnia rozbudowania poszczególnych integralnych części, tzn. ich składniowej budowy i samej długości akapitów (podobnie zresztą rzecz przedstawia się ze wskazywanym już stosowaniem różnych formuł inicjalnych: „Pamiętam”, „Pamiętam, że”, „Pamiętam, jak” i istnieniem kilku wyjątków od tej zasady) mogłaby być poczytywana za brak ustabilizowania wzorca komunikacyjnego, który ma stanowić tu podstawowy punkt syntagmatycznego odniesienia, lub nawet za odstępstwo od reguł (gdyby je wyznaczyć w na przykład restrykcyjnej definicji gatunku czy obranej zasady podawczej). Rzecz jednak jest łatwiej wytłumaczalna i niejako „naturalna”, jeśli na całość nakładać ramę kolekcji, dla której charakterystyczna bywa wariantywność i której przyrodzona może być obiektowa różnorodność. Jest widoczna jeszcze jedna cecha obrazowania, dająca się przybliżyć przez analogię do sposobu, w jaki kolekcjoner próbuje zapanować nad rozległością swoich zbiorów, które jednak potrafią wymykać się z narzuconych im ram i praw sąsiedztwa: nie trzeba grupować obok siebie „pamiętamów” o tej samej długości i budowie, by utrzymywać całość w stylistycznych ryzach i nie zakłócać wrażenia jednorodności. Wszak w układzie kolekcji nadrzędne znaczenie ma to, co obiekty łączy, a nie to, co je różnicuje.

### Metody prezentacji

*Pamiętam* nie operuje dużą liczbą chwytów literackich. Utwór cechuje jednak konsekwencja w ich wyborze i sposobach użycia, a konstrukcji całości przyświeca czytelny zamysł autorski. Prezentowane treści nie są na pewno zapisem stru-

mienia świadomości ani efektem *écriture automatique*. Choć podczas tworzenia przekazu twórca mógł pozwolić sobie na dozę spontaniczności, nie chodziło mu o przelewanie na papier luźnych myśli<sup>11</sup>. Sam to mocno akcentował: „**Zapisywałem** [...] randomowy strumień wspomnień, **a potem porządkowałem**. [...] Zacząłem pisać w 2017 roku. Ten proces trwał więc lata” (Stankiewicz 2021c). Twórcy z pewnością zależy, by czytelnik podczas lektury brał pod uwagę, że praca nad książką przebiegała etapowo i uwzględniała redagowanie tekstu rozciągnięte w czasie. Potwierdza to dołączona do publikacji nota *Od Autora*, z której wynika, że utwór powstawał w latach 2017–2021 (S: 207). Jest zarazem wymowne, że choć Stankiewicz zasadniczo bazował na filtrze swojej świadomości, pomocniczo traktował też źródła materialne o, można by tak rzec, kolekcjonerskim rodowodzie:

Wziąłem też wszystkie albumy rodzinne, które miałem i je sobie krok po kroku przeglądałem – choć to akurat było już na ostatnim etapie i było raczej w celu uzupełnienia. Więc tak naprawdę to owszem, większość książki napisana jest z pamięci, z głowy (Stankiewicz 2021c).

pisałem [...] z własnej głowy, no i opierając się na starych zdjęciach, pamiątkach [...], to były zdjęcia i pamiątki w znacznej mierze jednak analogowe (Stankiewicz 2021e).

Przy okazji warto zwrócić uwagę, że istnieje sporo wypowiedzi Stankiewicza mających status autokomentarzy, co świadczy z jednej strony o potrzebie wskazywania *expressis verbis* na metody pracy, a z drugiej strony jest świadectwem zainteresowań odbiorców – to ich ciekawość przecież pisarz zaspokajał, gdy

---

<sup>11</sup> Nie znajduje tu zastosowania rozpoznanie sformułowane przez Pawła Grafa w odniesieniu do tekstów Brainarda i Pereca. Jego zdaniem są one „w całości wypełnione detalami”, które „w tym wyliczeniu bez początku i bez końca [...] nie układają się w żadną logiczną całość” (Graf 2022: 28). Takie postawienie sprawy nie wydaje się adekwatne nie tylko wobec propozycji Stankiewicza, ale i wobec strategii Brainarda czy Pereca. Ich teksty są **konstruktami**, które mają swoje osadzenie historyczne i z których łatwo wyluskać referencyjne porządki narzucone świadomymi (i „kolekcjonerskimi” oraz prawdopodobnie też redakcyjnymi) decyzjami autorów, a nie przypadkowym biegiem ich myśli nastawionym jedynie na enumeracyjny czy inkantacyjny tok. Uzupełnić dałoby się także proponowany przez Grafa opis postaw, jakie względem prozy Brainarda i Pereca mieliby przyjmować czytelnicy. Według badacza odbiorca może traktować poszczególne fragmenty ich książek izolacyjnie, a także uznać je za pretekst, by „uruchomić swoje własne *pamiętani*” lub „zastanowić się nad różnicą w pamiętaniu faktów doświadczonych wobec faktów poznanych za pośrednictwem kultury lub nawet sfingowanych” (Graf 2022: 28–29). Wydaje się jednak, że czytelnik może też percypować wskazane utwory, skupiając się na rekonstruowaniu reguł całego przekazu oraz tak, jakby obcował z wystawioną na jego ogląd kolekcją, w której wszystkie elementy dają się sprowadzić do wspólnego mianownika przez zamysł autorski, w tym przypadku ukazywanie obiektowo traktowanych doświadczeń biograficznych konkretnego rodzaju, dających się grupować według na przykład klucza tematycznego. Taki sposób odbioru manifestował choćby Paul Auster w odniesieniu do prozy Brainarda (Auster 2014: 10–15).

mówił o technicznej stronie swojego projektu, odpowiadając na zadawane mu pytania. Można dodać, że sama liczba wywiadów i spotkań autorskich, podobnie jak erupcja opinii na forach internetowych, w serwisach książkowych, w platformach internetowych pod nagraniami audycji, vlogów czy podcastów, których gościem był autor, ujawnia relatywnie duże zainteresowanie książką zwłaszcza zaraz po jej opublikowaniu. Wydaje się, że najważniejszym tego powodem jest położony w publikacji nacisk na wspólnotę doświadczeń. *Pamiętam* stanowi bowiem zbiór wspomnień wybranych przez twórcę, co warto dobitnie zaznaczyć, pod kątem nie tyle autobiograficznym, ile przede wszystkim pokoleniowym. Ujawnia się to w dedykacji rozpoczynającej książkę, która brzmi: „rówieśnikom” (S: 5), także w nocie *Od Autora*: „Moja jest treść, choć tak naprawdę też nie jest moja – jest nasza, należy do nas wszystkich, urodzonych w Polsce w latach osiemdziesiątych wieku dwudziestego” (S: 207) czy w wywiadach:

Książka jest pisana z mojej perspektywy – osoby, która urodziła się w 1983 roku. Natomiast jasne jest, że ona jest książką pokoleniową w tym znaczeniu, że to nie są tylko i wyłącznie moje własne doświadczenia [...] Ale wspólne dla całego tego gigantycznego wyżu lat 80. (Stankiewicz 2021d).

Stankiewiczowi, mimo że kreuje narratora pierwszoosobowego, zależy na podkreśleniu uniwersalności konkretnych doznań i zjawisk dla całej grupy generacyjnej, którą reprezentuje. Wskazują na to często stosowane formy bezosobowe: „się mówiło” / „mówiło się” / „wszyscy mówili”, „kupowało się”, „dostawało się” – np.

Pamiętam, że to się rozumiało samo przez się, że to my jesteśmy ci młodzi. (S: 129)

Pamiętam, że wszyscy mówili, że chłopcom nie wolno płakać. (S: 53)

Pamiętam śmierć lady Diany i że mówiło się, że to wina paparazzi. (S: 104)

Ponadto inicjalna formuła „Pamiętam” bywa dopełniana przez zdania z czasownikami w liczbie mnogiej:

Pamiętam bloki, w których uczyliśmy się pisma technicznego. (S: 42)

Pamiętam, że wszyscy mieliśmy być biznesmenami. (S: 144)

Pamiętam, że uwielbialiśmy się spierać, czy poszlibyśmy do powstania. A ty, poszedłbyś? I po co? I tak w kółko. (S: 145)

Nierzadko obsługuje również wypowiedzi o dużym poziomie uogólnienia:

Pamiętam zapiekanki kupowane z przyczepy campingowej. (S: 51)

Pamiętam, że kiedyś program w telewizji kończył się po północy i później był ekran kontrolny. (S: 112)

Pamiętam, że niebo latem było zawsze pełne gwiazd. (S: 125)

Pamiętam, że ludzie kłócili się o to, czy XXI wiek zacznie się w 2000, czy w 2001 roku. (S: 123)

Pamiętam rozstania, rozpady związków, że ktoś kogoś rzucił – i że często to był dramat, płacz i ogólna tragedia. (S: 167)

W otocze standaryzacji funkcjonują też wyznania o bardziej osobistym charakterze. Bez trudu poddają się one bowiem generalizacji albo są tak artykułowane, że czytelnicy mogą się z nimi łatwo utożsamić, tzn. znaleźć bliskie analogie między doświadczeniami własnymi lub swoich znajomych, albo po prostu akceptują prawdziwość i reprezentatywność przywoływanych wspomnień:

Pamiętam, że chodziłem z mamą na spacer i oglądaliśmy różne domy i rozmawialiśmy, że kiedyś sobie taki kupimy i będziemy w nim mieszkać. (S: 17)

Pamiętam, że zastanawiałem się, czy ja właściwie jestem gruby czy chudy. (S: 45)

Pamiętam, że nie dotrwałem do bierzmowania. (S: 125)

Pamiętam, że bardzo dużo czasu zmarnowałem w internecie. (S: 179)

Pamiętam, że lubiłem latem noclegi pod gołym niebem. (S: 187)

pozytywna empiryczna weryfikowalność opisanych w utworze fenomenów i mód kulturowych, zdarzeń, opinii, odczuć sprawia, że przystaje do niego kategoria „pamięci pokoleniowej”, którą Małgorzata Cieliczko za Janem Assmannem (Assmann 2008: 66–67) aplikowała do *Pamiętam że Pereca* (Cieliczko 2020: 91). Badaczka wskazywała, że ten pisarz chciał pokazać, jak nie tylko wielkie wydarzenia, ale i

drobiny przeszłości, akcydentalne błahostki [...] – trochę przez przypadek, mimochodem, w dużej mierze niezauważalnie – współtworzyły tożsamość całego pokolenia, z czego jego przedstawiciele nie zdawali sobie do końca sprawy (Cieliczko 2020: 87).

Z podobnym nastawieniem stara się konstruować swój utwór Stankiewicz, przeplatając informacje o dziejowych faktach ze wspomnieniami głęboko zakorzenionymi w życiu codziennym, wyraźnie na frekwencyjną korzyść tych drugich:

Pamiętam pomarańczową rewolucję.

Pamiętam Ilmę – wysepkę na Darginie, gdzie lubiliśmy przybić do plaży, wykąpać się, pogadać, co dalej.

Pamiętam, że dużo grałem na gitarze i że znałem mnóstwo piosenek, których już dzisiaj nie pamiętam.

Pamiętam lans na filmy Almodóvara.

Pamiętam, że koledzy zadzwonili raz do pizzerii i powiedzieli do słuchawki, że „wasza pizza jebie głównym na kilometr”. (S: 153)

Jednocześnie w formułowanych przy różnych okazjach wypowiedziach twórca nie bagatelizował efektu, jaki chciał osiągnąć w zakresie nie tylko zasad obrazowania, ale i oddziaływania na adresatów. Podkreślał mianowicie, że *Pamiętam* to w jego intencjach „literatura z zamysłem formalnym, ale bardzo prosta w lekturze” (Stankiewicz 2021c). Łatwość odbioru, mimo że tekst nie sprawia problemów na elementarnym poziomie przyswajania, nie jest jednak wcale oczywista. Sposób konstrukcji całości i multiplikacja „pamiętamów” mogą bowiem owocować efektem monotonii i tworzyć barierę percepcyjną w tym sensie, że trudno poddawać tekst linearnej lekturze w dużej dawce. Separacyjność komponentów pozwala jednak obcować z nimi wybiórczo. Choć czytelnik dostaje całą książkę ułożoną w konkretnym porządku, charakter treści nie wyklucza kontaktu z nią w sposób wyrywkowy, fragmentaryczny czy w kolejności, którą odbiorca sam zastosuje. Do takiej percepcji tekst jest niejako predestynowany. Sprzyja jej kolekcjonerska forma prezentacji „pamiętamów” zgromadzonych w utworze. Bez szkody dla zrozumienia całości i stojącej za nim idei da się jego lekturę regulować tak samo, jak odbywa się ogląd eksponatów w muzeum, czyli na różne sposoby. Można przechodzić przez kolejne sale po kolei, ten sam poziom skupienia oferując wszystkim artefaktom. Można z linearnego porządku wyluskać konkretne obiekty i dłużej je kontemplować. Można, nie respektując linearnego toku zwiedzania, wybrać własną ścieżkę dostępu i zatrzymywać się tam, gdzie ma się ochotę albo gdzie jakiś element przyciągnął czy mocniej skupił naszą uwagę. Można także od razu wyszukać to, o czym wiadomo, że się w konkretnej przestrzeni znajduje, i tylko tej rzeczy poświęcać swój czas. Ponadto te strategie łatwo jeszcze ze sobą mieszać i na siebie nakładać w różnych konfiguracjach. Zachodzi między nimi paralelność (co jest determinowane przez technikę pisarską programującą kierunek odbioru) o tyle, że każda z nich zakłada skupianie się na samych obiektach, a nie na sposobach ich prezentowania. Innymi słowy, podczas obcowania z tekstem Stankiewicza czytelnik ma przede wszystkim zwracać uwagę na to, co pamięta narrator-autor, a nie na to, jak pamięta.

### (Na)gromadzenie konkretności

W książce Stankiewicza kolekcjonerski wymiar ma gromadzenie konkretności. Pisarz podkreśla, że *Pamiętam* to „*stricte* goły konkret” (Stankiewicz 2021d), i przekonuje, że między innymi z tego powodu książka umocowana generacyjnie oddziałuje też ponadpokoleniowo:

to jest autobiografia wyżu demograficznego pierwszej połowy lat osiemdziesiątych. Po napisaniu, wydaniu tej książki [...] zaczynałem widzieć rzecz, której się trochę nie spodziewałem, a mianowicie, że [...] odbiorca implikowany jest dużo szerszy niż się wydaje (Stankiewicz 2022).

Warto dodać, że konkret, którym twórca konsekwentnie operuje, legitymuje się silnie eksponowaną referencją. Stankiewicz bardzo mocno uwypukla, że podczas pisania towarzyszyła mu intencja nieprzekłamywania rzeczywistości w oddawaniu jej elementów czy atmosfery:

*Pamiętam* jest stuprocentowo szczere, literalnie każde zdanie tam napisane jest prawdziwe i pochodzi z mojego własnego doświadczenia, począwszy od widzianych w różnej mgłę lat 80., przez nieokreślone 90. i wreszcie po XXI wieku, pełne burzy, naporu i nieporadnych prób odnalezienia się w świecie (Stankiewicz 2021b).

W świetle tej deklaracji i zważywszy na sposób doboru, selekcji i chronologicznego zakomponowania „pamiętamtów”, można uznać, że główny cel dzieła zasadza się na odtworzeniu klimatu czasów przywołanych w tytułach kolejnych rozdziałów. Innymi słowy, to „Lata osiemdziesiąte”, „Lata dziewięćdziesiąte” oraz „Lata dwutysięczne” są w istocie „bohaterami” tekstu. Tematyzowane jest w nim bowiem to, jak w konkretnym czasie historycznym w polskich realiach wyglądały prywatne i publiczne przestrzenie; jak funkcjonowały przedszkola, szkoły, uczelnie; jakie były nawyki żywieniowe; co emitowała telewizja i jakie filmy miały premiery w kinach; jaki był stan wiedzy i poziom rozwoju technologicznego; jak się spędzało wolny czas, np. gdzie się jeździło na wakacje; czym się żyło i co wywoływało poruszenie oraz na co się reagowało; jak się wówczas mówiło; jakie przesady i legendy pokutowały itd. Przy takim ujęciu na równi istotne jest to, że dzieci wyjadały „łyżką mleko z proszku” (S: 11); że w szkołach obowiązywała fluoryzacja (S: 57); że domach były na porządku dziennym książki telefoniczne (S: 83), a na wycieczki brało się plecaki z metalowym stelażem (S: 92); że królowały „kwiatki z plastiku i ceraty na stołówkach” (S: 81); że po wakacjach chodziło się na spotkania poobozowe (S: 81); że obowiązywało „wręczanie bombonierek, żeby coś załatwić” (S: 92); że często piło się z jednej butelki (S: 181); że chwytliwe okazywały się hasła z reklam proszku Pollena 2000 („ojciec, prac!”), piwa Okocim („Mariola o kocim spojrzeniu”) czy wódki („łódki”) Bols (S: 61, 113, 143); że „czekolada wedlowska była najlepsza” (S: 81).

Autor komponuje swój utwór w taki sposób, by czytelnik odczuł, że obcuje z obiektami, które funkcjonują jako część większej całości. Nawet jeśli oddziałują jako osobne cząstki, wysyłają silne sygnały swego osadzenia w całościowym systemie. Wyraziste mikrofabularne wspomnienie wakacji na Mazurach wyróżnia się nie tylko ze względu na dramatyzm ukazanych w nim zdarzeń i relatywnie

duży poziom szczegółowości w ich opisie (jeśli brać pod uwagę typową treść „pamiętamów”). Istotna jest tu także pretekstowość samego zdarzenia. Akcent pada bowiem na okoliczności, w jakich utrwalił się w pamięci narratora wynik mundialowego meczu, a nie na sam przebieg przywołanego zdarzenia:

Pamiętam finał Francja-Brazylia. Nie obejrzałem go, bo tego dnia tonęliśmy na Kisajnie – byłem na obozie żeglarskim na Mazurach i pływałem na jedynym jachcie, który miał silnik, więc jak przechodziliśmy przez kanał w Giżycku, to holowaliśmy wszystkie pozostałe. Było ich chyba siedem i śruba tego nie wytrzymała, coś pękło, wał napędowy się wysunął i woda zaczęła się wlewać do środka, więc zostaliśmy na noc w trzcinach i nie obejrzelśmy meczu. I aż do południa następnego dnia nie wiedzieliśmy, kto został mistrzem świata. Pamiętam, że wypłynęliśmy na jezioro i specjalnie podpływaaliśmy do ludzi, żeby zapytać, jaki wynik był wczoraj, i na początku nie mogliśmy uwierzyć, jak krzyczeli, że Francja wygrała 3:0, i musieliśmy do kilku jachtów po kolei podpływać, żeby uwierzyć, że to naprawdę. (S: 117)

Przyciąga też uwagę językowy kształt puenty („żeby uwierzyć, **że to naprawdę**”) nawiązującej do zdania wieńczącego trzecią część książki i tym samym ją całą: „I pamiętam, **że to** wszystko było **naprawdę**” (S: 206). Ten finalny tekst mógłby na dobrą sprawę zostać dołączony jako dopisek do każdej wspominki zawartej w utworze Stankiewicza. Nastawienie narratora i zarazem autora tego tekstu idzie bowiem w kierunku tego, by zniwelować lub zminimalizować czynnik konfabulacji. Akcentują to też inne zapiski zawarte w utworze, w którym ważna okazuje się w ogóle kwestia napięcia między realnością a wytwarzaniem jej obrazów:

Pamiętam, że nie mogłem zrozumieć, dlaczego dorośli piszą odręcznie inaczej, niż są uczą w szkole. I po co w takim razie uczą nas inaczej, **niż się pisze naprawdę?** (S: 52)

Pamiętam pierwszy zlot ludzi poznanych przez forum internetowe i pamiętam to uczucie, że patrzę i oto są ludzie z internetu, **a jednak istnieją naprawdę.** (S: 169)

Autor manifestuje potrzebę podkreślenia, że wszystko, o czym mowa w jego tekście, ma wymiar werystyczny i może zostać pozytywnie zweryfikowane w konfrontacji z realnością czy historycznymi uwarunkowaniami; innymi słowy, że prezentowane są fakty, a nie wyobrażenia o nich czy ich interpretacje. Być może ma to związek z poczuciem, że kolekcja (jak się dziś ją ujmuje), nawet jeśli towarzyszy jej dążenie do reprezentacji, mimowolnie daje i eksponuje efekt symulakrum (Markowski 1997). Na tym gruncie znajduje uzasadnienie i to, że największa liczba wspominek w utworze przypada na jego część drugą: „Lata dziewięćdziesiąte”. Może mieć to związek nie tyle z nostalgią<sup>12</sup> za akurat tymi czasami,

<sup>12</sup> Taki sposób lektury przebija z wielu świadectw odbiorczych, np. z opinii Olgi Wróbel przedrukowanej na okładce książki: „Bardzo oszczędna i niezwykle pojemna publikacja, otwierająca



ile z podkreślanymi przez Stankiewicza różnicami w uczestnictwie w rzeczywistości obecnie i w dobie przedinternetowej, co dobrze wybrzmiewa w tytule czy nagłówku jednego z wywiadów: „To nie ‘89 był pokoleniowym przełomem tylko pojawienie się internetu. Pamiętasz, jak żyło się przed nim?” (Stankiewicz 2021e). Podobną wymowę ma inicjalna fraza trzeciej części książki: „Pamiętam, że na początku nie było internetu” (S: 129). Na analogicznej zasadzie można spojrzeć też na finalną datę graniczną całej książki. *Pamiętam* jest doprowadzone do końca pierwszej dekady XXI wieku, czyli w roli cezury występuje rok 2010. Jest to, umownie, moment przed nastaniem mediów społecznościowych<sup>13</sup> (Stankiewicz 2021f), co wybrzmiewa w samej książce: „Pamiętam, że na początku nie było wiadomo, jak się poruszać w internecie, gdzie są te wszystkie strony, jak co znaleźć i czego w ogóle szukać” (S: 133); „Pamiętam, że na początku internet był tylko dodatkiem do komputera” (S: 156). Do pewnego stopnia towarzyszy autorowi analogiczna obserwacja, którą sformułowała Olga Drenda, gdy w *Duchologii polskiej* starała się z poziomu rekwizytorni codzienności uchwycić mechanizmy czasów transformacji:

okazało się, że połączenie osobliwości, absurdu, nostalgii i niepokoju jest znajome wielu ludziom, którzy doświadczyli momentu małego końca pewnego świata, entropii na gruzach utopii, albo tym, którzy przynajmniej umieją to sobie wyobrazić (Drenda 2016: 9).

Stankiewicz nie skupia się na przemianie *stricte* ustrojowej (choć peerelowskie konteksty też odgrywają rolę w jego utworze), chce za to poprzez eksperyment literacki zobrazować aktualny stan kultury, gdy „Pożarły już nas media społecznościowe, ale jeszcze pamiętamy życie bez nich” (Stankiewicz 2021c). To właśnie dlatego dąży do stworzenia werbalnej kolekcji czy raczej takie właśnie zadanie przydziela potraktowanemu jako *porte-parole* narratorowi swojego utworu, który prezentuje zawarte w nim treści tak, jakby ukazywał odbiorcom

---

przepaść melancholii” (Wróbel 2021). Gdyby akurat przez ten kod czytać utwór Stankiewicza, to byłyby to jednak raczej nostalgia inscenizowana i (auto)ironiczna. Autor wysłał tego sygnał nawet poprzez jeden z „pamiętamów”: „Pamiętam film *Goodbye Lenin*” (S: 166), w którym przywołany jest komediodramat, modelowy w swoim gatunku i ujęciu tematu tęsknoty za życiem w przebrzmiałym ustroju i w ogóle za minionym, podejmujący namysł nad sposobem, w jaki bywają zapamiętane i traktowane „stare dobre czasy”.

<sup>13</sup> Twórca wskazuje też inne powody tego, że nie kontynuuje wylizania poza wskazaną cezurę, ale uprzywilejowuje wśród nich i tak ekspansję partycypacyjnych form korzystania z internetu: „Po pierwsze dlatego, że [...] nie ma sensu dociągać takiej książki do współczesności. Po drugie, to był też ważny rok dla mnie osobiście z różnych powodów. Po trzecie, na płaszczyźnie politycznej zdarzył się Smoleńsk i to oddziela pewien rodzaj opowieści o Polsce. Na poziomie jeszcze innym, być może najważniejszym, mniej więcej 2010 rok to jest już taka *full on* inwazja Facebooka i mediów społecznościowych” (Stankiewicz 2021f).

depozyty zgromadzone w magazynie własnej i zarazem kulturowej pamięci albo zachowywał się tak jak kurator wystawy<sup>14</sup>, prezentujący na niej sprowadzane do wspólnego mianownika eksponaty wydobyte z dostępnych mu baz danych, wystawione na widok publiczny w celu konfrontacji odczuć.

### Kolekcjoner *contra* programista

Użyte w poprzednim akapicie pojęcie „bazy danych” naprowadza zarazem na jeszcze jeden wart podniesienia aspekt funkcjonowania pojęcia kolekcji w przestrzeni literackiej i literaturoznawczej jako narzędzia operacyjnego. Do kolekcjonerskiego zabiegu obecnego w *Pamiętam* Stankiewicza bywa dziś formalnie podobny efekt osiągany i mocno eksponowany w strategiach *uncreative writing*, gdy rolę konstrukcyjną, a często nawet i autorską, zaczynają pełnić przeglądarki internetowe, generatory tekstów, programy komputerowe, algorytmy bądź aplikacje (na polskim gruncie ten kierunek działań literackich naznacza m.in. środowisko Korporacji Ha!art). Może w tej sytuacji pojęcie kolekcji i tu odda usługi jako określenie potencjalnie różnicujące strategie uaktywniające się w mocno dziś ekspansywnej twórczości konceptualnej i eksperymentalnej. Można by bowiem ten termin zarezerwować na użytek tekstów pisanych, konstruowanych, opracowywanych jednak ludzką ręką i z zamysłem, by wykorzystane koncepty nie tylko służyły popisom technologicznych możliwości i eksponowaniu aleatorycznej kombinatoryki, ale dawały poczucie kontaktu z wykładnikami rzeczywistości. Jest to zresztą funkcja, którą od dawna z powodzeniem realizuje enumeracja, „kolekcjonerska” figura stylistyczna, kluczowa dla *Pamiętam* Stankiewicza.

Badacze chętnie rozpatrują wyliczenie w wielowymiarowych aspektach – nie tylko technicznych, ale i filozoficznych, piszą o „enumeracyjnym obrazie świata” (Balcerzan 2013: 408), o głębszych podwalinach myślowych „retoryki wyliczania” (Eco 2009: 133–51) czy o „estetyce enumeracji” (Nawarecki 2014: 193–228), o uaktywnianiu się za jej sprawą „zachłannego apetytu na listę i jej zawrotność” (Eco 2009: 137), ale i zaprzaganiu jej w służbę utylitarного wykazu. Siłą tej figury jest bowiem łączenie literackiej kreatywności z pragmatyzmem (Sendyka 2014: 109). Enumeracja dobrze obrazuje typowe dla praktyk kolekcjonerskich często zachodzące jednocześnie dążenie do porządkowania i pogoń za niepochwytą całością. Zarazem wyliczenie miewa właściwości formatujące

<sup>14</sup> Niejakim punktem odniesienia mogłaby być tu też szczegółowo zwerbalizowana przez Ewę Graczyk wizja nigdy niezrealizowanej, ale mającej artykulacyjną sugestywność wystawy dokumentującej doświadczenia życia codziennego z czasów PRL-u, która stanowi dziś dla badaczy ciekawy przykład rozpatrywanej autonomicznie pod różnymi kątami narracji nastawionej na poszukiwanie ekwivalentów ekspozycyjnych w konstrukcie słownym (Graczyk 1994: 144–160; Nawarecki 2014: 283–296; Bukowiecki 2021: 87–97).

i standaryzujące. Taką jego funkcję uwidaczniają choćby praktyki kultury masowej, w obrębie której „Technika wykazu nie zamierza podawać w wątpliwość żadnego porządku świata” (Eco 2009: 353). Istnieje dziś duże zapotrzebowanie na matrycowe wzorce z potencjałem na powielane w nieskończoność, z możliwością nawrotów, wielokrotnego podejmowania czy rozwijania rozpoczętego wątku. Bywają one często wykorzystywane w taki sposób, że brak ciągu dalszego staje się *constans* i nie jest odczuwane jako ułomność. Ten właśnie przypadek zdaje się punktem odniesienia dla propozycji Stankiewicza. Jednak nawet jeśli w jego ujęciu literatura zaczyna być ujmowana jako rejestr, nadal jest to wykaz z podmiotową sprawczością, z aspektem ludzkiego wyboru, autorską decyzją o selekcji i montażu. Opisywanie doświadczeń w formie wykazu można postrzegać jako ograniczenie, można też widzieć jednak w tym gest czy chwyt, który przy naporze technologizacji oddaje usługi na rzecz budowania porozumienia z odbiorcami mającymi wspólne doświadczenia uczestnictwa w kulturze.

Współczesna literatura stawia przed czytelnikami wyzwania interpretacyjne, często ukazując uniwersalność lub przydatność interdyscyplinarnych kategorii obsadzanych w roli narzędzi analitycznych. Dlaczego i kiedy szczególnie warto posługiwać się z gruntu interdyscyplinarnym, chłonnym, pojemnym, znaczeniowo nośnym określeniem „kolekcja” w odniesieniu do sztuki słowa? Warto to robić zwłaszcza, gdy konkretne pozycje kompleksowo stosują chwyt, których opisywanie typowym językiem terminów literaturoznawczych wprawdzie jest trafne i adekwatne, ale nie daje całościowego wyobrażenia o zasadach budowy, genezie, celu, wymowie i – *last but not least* – strategii **autorskiej**.

## BIBLIOGRAFIA

- Auster Paul.** 2014. *Przedmowa*. W: Joe Brainard. *I Remember*. Przeł. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo LOKATOR. S. 5–17.
- Assmann Jan.** 2008. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Balcerzan Edward.** 1999. *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*. W: *Humanistyka przelomu wieków*. Red. Józef Koziellecki. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”. S. 358–380.
- Balcerzan Edward.** 2013. *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Bartos Ewa.** 2017. *Antologia jako kuriozum. Uwagi o kolekcji Juliana Tuwima*. W: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku. Seria pierwsza*. Red. Magdalena Kokoszka, Bożena Szałasta-Rogowska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. S. 279–294.

- Bolecki Włodzimierz.** 1999. *O gatunkach to i owo*. „Teksty Drugie”, nr 6. S. 4–6.
- Brainard Joe.** 2014. *I Remember*. Przeł. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo LOKATOR.
- Bukowiecka Marta.** 2015. *Antyliterackie, a więc literackie. O „Nikiformach” Edwarda Redlińskiego*. „Teksty Drugie”, nr 4. S. 326–353.
- Bukowiecki Paweł.** 2021. *Muzea-preteksty. Niezrealizowane przedsięwzięcia muzealne wobec negatywnego dziedzictwa w Warszawie*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Cieliczko Małgorzata.** 2020. *Codziennosc (od)pamiętana. Projekt „autobiografii zbiorowej” Georges’a Pereca*. „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, nr 40. S. 85–101.
- Czechowicz Jarosław.** 2021. *To, co minęło* [recenzja]. W: *Krytycznym Okiem. Blog krytycznoliteracki Jarosława Czechowicza* [online]. Protokół dostępu: <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2021/10/pamietam-piotr-stankiewicz.html> [10.05.2024].
- Drenda Olga.** 2016. *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*. Kraków: Karakter.
- Eco Umberto.** 2009. *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. Tomasz Kwiecień. Poznań: Rebis.
- Fabrycy Małgorzata.** 2023. *Codziennosc. Georges Perec i jego kontynuatorzy*. „Teksty Drugie”, nr 6. S. 377–390.
- Graczyk Ewa.** 1994. *Wystawa*. W: Ewa Graczyk. *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach. Eseje*. Gdańsk: Marabut. S. 144–160.
- Graf Paweł.** 2022. *Detal i lektura*. „Forum Poetyki”, jesień (nr 30). S. 24–33.
- Izdebska Agnieszka, Szajnert Danuta.** 2014. *Od redakcji*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 2. S. 7.
- Kalin Arkadiusz.** 2016. *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?* „Forum Poetyki”, zima (nr 3). S. 18–31.
- Karpowicz Agnieszka.** 2008. *W muzeum pamięci. Kolekcja Leopolda Buczkowskiego*. W: *„...zimą bywa się pisarzem...” o Leopoldzie Buczkowskim*. Red. Sławomir Buryła, Agnieszka Karpowicz, Radosław Sioma. Kraków: Universitas. S. 121–137.
- Karpowicz Agnieszka.** 2012. *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Karpowicz Agnieszka.** 2016. *Przepisywanie pisania. „Nikiforma” jako proces społeczny*. W: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych do kryminatu*. Red. Agnieszka Izdebska, Agnieszka Przybyszewska, Danuta Szajnert. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. S. 175–190.
- Kielak Dorota.** 2016. *Kolekcje w polskiej literaturze przełomu XIX i XX wieku*. W: *Kolekcjonerzy, zbieracze, kwestarze w literaturze i kulturze XIX i XX wieku*. Red. Joanna Lekan-Mrzewka, Monika Kulesza, Beata K. Obsulewicz. Lublin: Wydawnictwo KUL. S. 143–164.

**Koch Kenneth.** 1970. *Wishes, Lies, and Dreams. Teaching Children to Write Poetry.* New York: Chelsea House Publishers.

*Kolekcje w zbiorach bibliotek pedagogicznych.* 2015. Red. Agnieszka Fluda-Krokos, Beata Janik. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

**Kowalski Jacek.** 2022. *Retoryczność kolekcji w świetle powieści Johna Fowlesa „Kolekcjoner” (1963).* „Res Rhetorica”, nr 4. S. 83–95.

**Markowski Michał Paweł.** 1997. *Kolekcja: między autonomią i reprezentacją.* „Teksty Drugie”, nr 4. S. 89–103.

**Markowski Michał Paweł.** 2003. *Perekreacja.* W: Georges Perec. *Gabinet kolekcjonera.* Przeł. Michał Paweł Markowski & Michał Paweł Markowski. *Perekreacja.* Warszawa: Wydawnictwo KR. S. 67–179.

**Mathews Harry.** 1995. *Sad. Wspomnienie Georgesa [sic! – AB, ML] Pereca.* Przeł. Piotr Sommer. „Literatura na Świecie”, nr 11–12. S. 247–268.

**Michałowski Piotr.** 2000. *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima.* „Teksty Drugie”, nr 3. S. 179–195.

**Misiak Tomasz.** 2003. *O estetycznym kolekcjonowaniu świata.* „Sztuka i Filozofia”, nr 22–23. S. 309–316.

**Nawarecki Aleksander.** 2014. *Paraferalia. O rzeczach i marzeniach.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

**Ouředník Patrik.** 2002. *Rok čtyřiaadvacet.* Wyd. II. Praha–Litomyšl: Paseka.

**Padgett Ron.** 2014. *Posłowie.* W: Joe Brainard. *I Remember.* Przeł. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo LOKATOR. S. 209–219.

**Perec Georges.** 1995. *Pamiętam...* Przeł. Krzysztof Zabłocki. „Literatura na Świecie”, nr 11–12. S. 232–246.

**Perec Georges.** 2013. *Pamiętam że.* Przeł. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo LOKATOR.

**Piechota Dariusz.** 2022. *Na fali nostalgii. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte w najnowszej kulturze i literaturze popularnej.* Kraków: Universitas..

**Pikuła Rafał.** 2021. *Między okładkami: Piotr Stankiewicz, „Pamiętam”.* „Przegląd”, nr 46. S. 53.

**Rosset Tomasz F. de.** 2021. *Polskie kolekcje artystyczne (biurko Telimeny).* W: Tomasz F. de Rosset. *„By skreślić historię naszych zbiorów”.* *Polskie kolekcje artystyczne.* Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. S. 7–21.

*Słownik języka polskiego.* [b.d.]. Hasła: „wspominek”, „wspominka” [online]. Protokół dostępu: <https://sjp.pl/wspominek> [15.09.2024].

**Sendyka Roma.** 2014. *Lista.* „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”, nr 1. S. 105–116.

**Sęk-Iwanek Matylda.** 2023. *Komiks jako gatunek w formie kolekcji – rozważania wstępne*. „Studia Medioznawcze”, nr 1. S. 95–108.

**Skorupa Ewa.** 2017. *Literackie narracje o kolekcjach*. „Tematy i Konteksty”, nr 7. S. 452–465.

**Stankiewicz Piotr.** 2013. *Elementarz*. Nowa Ruda: Wydawnictwo MaMiKo.

**Stankiewicz Piotr.** 2021a. *Pamiętam*, Warszawa: Grupa Wydawnicza Relacja.

**Stankiewicz Piotr.** 2021b. *Pamiętam (jak nie byłem stoikiem)*. „Przekrój”, 12.10.2021 [online]. Protokół dostępu: <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/pamietam-jak-nie-bylem-stoikiem-piotr-stankiewicz> [15.04.2024].

**Stankiewicz Piotr.** 2021c. Wywiad: „*Pamiętać więcej niż sentymentalne memy*”. Rozm. Zdzisław Furgał [online]. Protokół dostępu: <https://papaya.rocks/pl/people/pamietac-wiecej-niz-sentymentalne-memy-rozmawiamy-z-piotrem> [15.04.2024].

**Stankiewicz Piotr.** 2021d. Wywiad: „*Pamiętam*”. Rozm. Weronika Wawrzakowicz. „Rozmawiam, bo lubię” [online]. Protokół dostępu: <https://www.youtube.com/watch?v=Jxfv10P2V9E> [15.04.2024].

**Stankiewicz Piotr.** 2021e. Wywiad: *To nie '89 był pokoleniowym przelomem tylko pojawienie się internetu. Pamiętasz, jak żyło się przed nim?* Rozm. Sylwia Czubkowska [online]. Protokół dostępu: <https://spidersweb.pl/plus/2021/10/pokolenia-piotr-stankiewicz-pamietam-ksiazka-swiat-przed-internetem> [10.05.2024].

**Stankiewicz Piotr.** 2021f. *Wywiad z autorem książki „Pamiętam” – Piotrem Stankiewiczem*. Rozm. Marta Korycka. Popkultura wywiad [online]. Protokół dostępu: <https://www.youtube.com/watch?v=uCFwPGXWVQY> [15.04.2024].

**Stankiewicz Piotr.** 2022. Wywiad: *Pamiętam / (Nie)Pamięć*. Rozm. Olga Wróbel (nagranie spotkania z pisarzem podczas festiwalu Literacki Sopot 2022) [online]. Protokół dostępu: <https://www.youtube.com/watch?v=t9AMTq1s83s&list=PLQ6Ua10QwQNjfCLcLxeQhCYHDrTi6Au6S&index=28> [15.04.2024].

**Stankiewicz Piotr.** 2024. *Dr Piotr Stankiewicz – Stoicyzm reformowany* (autorska strona internetowa, blog i podcast) [online]. Protokół dostępu: <https://piotrstankiewicz.pl/> [15.03.2024].

**Tańczuk Renata.** 2011. *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Wrocław. *Pamiętam ze...* 2015. Red. Jacek Bierut, Karol Pęcherz. Wrocław: Fundacja Na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza.

**Wojtak Maria.** 2006. *Gatunek w formie kolekcji a kolekcja gatunków*. „Poznańskie Spotkania Językoznawcze”. T. XV. S. 143–152.

**Wojtak Maria.** 2023. *Realizacja reguł gatunku w formie kolekcji w konkretnym przewodniku*. „Prace Językoznawcze”, t. XXV, nr 3. S. 89–105.

**Wróbel Olga.** 2011. *Wybór krytyków. Olga Wróbel poleca „Pamiętam” Piotra Stankiewicza*. [online]. Protokół dostępu: <https://www.empik.com/pasje/wybor-krytykow-olga-wrobel-poleca-pamietam-piotra-stankiewicza,122041,a> [10.05.2024].

**Zabłocki Krzysztof.** 1998. *Przypominam sobie...* „Akcent”, nr 1–2. S. 104–107.

**Zabłocki Krzysztof.** 2013. *Pamiętam Paryż Pereca*. W: Georges Perec. *Pamiętam że*. Przeł. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo LOKATOR. S. 133–141.

**Zabłocki Krzysztof.** 2014. *Od tłumacza. Joe Brainard, czyli gejowski książkę Myszkini*. W: Joe Brainard. *I Remember*. Przeł. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo LOKATOR. S. 221–233.

**Zultanski Steven.** 2016. *Interes*. Spolszczył przez wykonanie na nowo Piotr Marecki. Kraków: Korporacja Ha!art.

*Aleksandra Barańska*  
*Magdalena Lachman*

BETWEEN EXPERIMENT AND GENERATIONAL EXPERIENCE.  
PIOTR STANKIEWICZ'S *PAMIĘTAM (I REMEMBER)*  
AS A LITERARY EQUIVALENT OF A COLLECTION

(abstract)

The article offers an interpretation of Piotr Stankiewicz's 2021 *Pamiętam (I Remember)*. Barańska and Lachman make an extensive use of existing interviews given by the author as well as critical opinions and reviews. The analysis centres on two aspects of the book. First of all, the authors examine intertextual references. Stankiewicz uses a concept that was earlier introduced by Joe Brainard in *I Remember* (1970, revised 1975) and Georges Perec in *Je me souviens* (1978) and elaborated by other writers, and he adapts it to the Polish context. Furthermore, Barańska and Lachman discuss the book in the context of experimental literature and search for an appropriate genre designation for it. Secondly, the authors examine to what extent and on which organizational levels the concept of a collection can be applied to *Pamiętam*. From this perspective, they analyze the construction and composition of its message, the themes addressed by Stankiewicz, and his presentation techniques. Barańska and Lachman suggest that the overarching idea informing the text was created not so much because of the writer's desire to depict the workings of memory, but rather out of his need to portray his own generation. In fact, Stankiewicz primarily addresses the book to his peers, with whom he shares similar experiences of participating in culture and in specific historical, political, and social processes.

KEYWORDS

Piotr Stankiewicz; Joe Brainard; Georges Perec; experimental literature; collection; memory; generational experience