

Dowody na istnienie  
współczesnego  
dramatopisarstwa  
świętokrzyskiego

# ŚWIĘTOKRZYSKI dramat

Pojęcie „dramatopisarstwo świętokrzyskie” znaczy tutaj mniej więcej tyle, co dzieła związanych kulturowo lub miejscem zamieszkania z regionem świętokrzyskich autorów sztuk teatralnych, które zostały opublikowane w lokalnych lub ogólnopolskich czasopismach i osobnych zbiorach wydań książkowych. Mowa będzie tutaj zatem przede wszystkim o tekstach utworów teatralnych - jako właśnie tekstach literackich, a nie o sztukach zrealizowanych scenicznie - należących do wyraźnie innej już kategorii estetycznej, a często i semantycznej (wedle zgodnej opinii teoretyków dramatopisarstwa). Po drugie, mam świadomość, iż dotarłem do utworów pięciu tylko dramatopisarzy związanych z ziemią świętokrzyską; do ich wybranych tekstów powstałych na przestrzeni mniej więcej ostatniego ćwierćwiecza. Ile zostało napisanych w rzeczywistości także przez innych również autorów, którzy się nie przebili ze swoimi utworami do druku lub na scenę - tego być może nigdy wiedzieć nie będziemy. Chcę również mocno podkreślić i to, że wołania teatrów i reżyserów o repertuar współczesny pachną najczęściej czymś w rodzaju hipokryzji, gdyż, jak zobaczymy niżej, a mam na to dowody - istnieją sztuki warte nie tylko analiz tematyczno-literackich, ale i w większości godne scenicznych realizacji.

## „Teksty dramatyczne” Henryka Jachimowskiego, czyli dowód pierwszy - koronny

Pisano o dramatach Henryka Jachimowskiego sporo. I najczęściej z uznaniem oraz krytycznym respektem dla jego całego dorobku. J.Z. Brudnicki na przykład widział w jego twórczości „dramat tożsamości”, wyrastający z doświadczeń życiowych autora oraz z jego związków z tzw. Berzowskim „nurtem chłopskim” w literaturze polskiej. Co słuszne jest jednak tylko częściowo, a i to do czasu powstania głośnej swego czasu i literacko nowatorskiej powieści *Mgła* oraz sztuki, która na kanwie tego utworu potem wyrosła. Jachimowski, nie wypierając się swych korzeni, poszedł jednak w inną stronę. Świat wizji dramaturgicznej Jachimowskiego, jakkolwiek autor ten wierny pozostał swym widocznym już w pierwszych utworach przekonaniom i obsesjom o odwiecznej w życiu ludzkim powtarzalności zdarzeń oraz powrotu Wszystkiego i Wszystkich, to potem świat tej wizji, zauważa to słusznie Tadeusz Nyczek, „do końca się wyczyścił, uprościł jakby do podstawowych znaków”, a pisarz coraz bardziej widzi człowieka jako fragment jakiegoś „zwarowanego theatrum mundi, teatru świata, gdzie jednostki przemijają, ale na scenie zostają - właśnie jak role do objęcia - te same wciąż ludzkie sprawy i problemy. Więc śmierć, więc miłość, zdrada, nienawiść, oszustwo, fanatyzm, zbrodnia. Bo jest to teatr okrutny, teatr bez złudzeń”. Krytyk ten i inni za nim podkreślają, iż od debiutanckiej w ścisłym słowa znaczeniu sztuki Jachimowskiego, czyli *Makijażu*, zadamawiają się na stałe w jego dramatach *Kobiety* (istoty bez imion, znaki pewnych postaw), jak i w ogóle tzw. „kwestia kobieca”, choć widziana nie przez pryzmat odwołań do bogatych w tym względzie tradycji literackich (choć brzmia tu echa Strindbergowskiej „walki płci”), nie przez pryzmat nawiązań bezpośrednich do programów dawnych ruchów emancypantek, sufrażystek czy feministek, nawet nie do dzisiejszego ich wcielenia w postaci Women's Lib. Trafnie odczytał intencję Jachimowskiego reżyser *Mgły* i *Makijażu* (w Teatrze STU) Krzysztof Jasiński, mówiąc w popremierowej rozmowie z Jerzym Jarzębskim, iż w ostatecznym rachunku zainteresowała go jako inscenizatora przede wszystkim obecna tutaj i realizująca się poprzez zachowania kobiecych bohaterów sprawa



ogólniejszej natury - a mianowicie pochodne kwestii współczesnego „kryzysu wartości”. Podobnie uważa Stanisław Nyczaj, który widzi całą twórczość Jachimowskiego jako „ciąg amorficznego poematu” oraz „przejmujący rozrachunek z kulturą i cywilizacją”. Wielu innych krytyków również docenia ową specyficzność obecności świata kobiecego w sztukach Jachimowskiego, aczkolwiek podnoszony jest najczęściej - jako ich bardziej jeszcze wyraziście konstytutywna cecha - problem uniwersalizmu przeżyć ludzkich i współczesny dramat egzystencjalny bohaterów (niezależnie od ich płci). Niezależnie od tego, czy będzie to znany nam, niestety tylko z lektury, dramat *Liga kobiet*, zwrócony również w stronę obrazów kobiecych postaci *Image*, czy wprost „przywołujący w irracjonalnej konwencji totalitaryzm władzy *Paraliż*”. (na czym zresztą ówczesna władza się poznała, zabraniając jego publikacji). Henryk Jachimowski to autor nowatorskich i jakże niedocenianych przez ludzi teatru w Polsce sztuk, przewrotnie nawiązujący do różnych źródeł XX-wiecznych nurtów i idei awangardowych i eksperymentalnych teatru polskiego (od idei Witkacego i Gombrowicza po Grotowskiego i Kantorę) oraz teatru światowego (od „teatru okrucieństwa” Artauda i Arrabala po wizje i obrazy wywodzące się z widzenia człowieka i jego miejsca w nowym społeczeństwie, bliskie młodzieżowej kontestacji lat 60.). To twórca oryginalnych utworów o silnym ładunku emocjonalno-poetyckim i symboliczno-refleksyjnych treściach. Cała twórczość dramaturgiczna Henryka Jachimowskiego to pierwsze - i koronne - świadectwo istnienia nie tylko świętokrzyskiej, ale i rzekomo nieistniejącej współczesnej dramaturgii polskiej.

## Małe dramaty Jana Krzysztofczyka, czyli dowód drugi

„To wielkie nieporozumienie życia teatralnego, że twórczość Jana Krzysztofczyka nie jest szerzej znana i «produkowana» przez teatry” - mówił parę lat temu Jan Bratkowski po próbie czytanej *Święconego na pół*. Znany reżyser teatralny ma rację. Dwie przynajmniej, nic nie ujmując pozostałym, krótkie, oszczędne w realiach i dialogach, znaczeniowo „zagęszczone” jednoaktowe



„małe sztuki” teatralne Jana Krzysztofczyka zasługują na baczną uwagę czytelników, teatrów i krytyków: *Święcone na pół* i *Podział*. Przeszły one również pomyślnie, sądząc z recenzji prasowych, próbę sceny, ale bronią się także i w samej lekturze tekstowej (nawiasem mówiąc - moim zdaniem, lektura nie tylko tych dramatów niejednokrotnie daje wyobraźni i refleksji większe pole do popisu od „wyręczającej” odbiorcę, nawet w przypadku większej niż średnia klasa inscenizacji scenicznej).

Czytanie czytaniu jednak nierówne. Na przykład powierzchowna lektura sztuk Krzysztofczyka mogłaby doprowadzić niejednego z ich czytelników do wniosku, że - w przeciwieństwie do na przykład dramaturgii Henryka Jachimowskiego - tego autora nie interesują szerokie plany poetycko-filozoficznych czy psychologicznych wizji ludzkiej kondycji. Jego opowiadania i sztuki sceniczne, jakie na ich kanwie powstały, istotnie mogą do takich sądów prowokować. Ich akcja, pozornie tylko płasko realistycznie prowadzona, toczy się bowiem gdzieś na głuchej wiejskiej i zgrzebnej prowincji, na marginesach cywilizacyjnych i społecznych procesów, a bohaterami są zazwyczaj ludzie prości, często istotnie naiwnie prostoduszni, a zainteresowani na ogół tylko przyziemną sferą małych realiów swego własnego codziennego, chłopskiego bytowania. Tematy niby stare jak i świat i zdawałoby się dawno wyeksploatowane przez literaturę światową i polską! Nie jest to jednakże - w wydaniu Jana Krzysztofczyka - współczesna odmiana literackiego naturalizmu czy tzw. „małego realizmu”, kontynuacja tradycjonalizmu w guście początkowych już dzisiaj, choć szlachetnych w intencjach opowieści Orkana, Kopnickiej, Dygasińskiego lub współczesnych naśladowców tej tradycji, odmian dzisiejszego „nurtu wiejskiego”. Wieś, jej realia i ludzie są dla autora *Podziału* tylko poręcznym punktem wyjścia do podejmowanych w różnych wcieleniach prób budowania z realiów życia wiejskiego wielkiej metafory świata (w czym towarzyszył mu reżyser kieleckich spektakli - Rafał Matusz) i miejsca zagubionego w nim człowieka. Jest tak mimo iż Krzysztofczyk nie boi się czasami używać rekwizytów pochodzących nawet jakby wprost z pozytywistycznej czytanki - np. gąsior ratujący życie swemu panu czy pies porzucony podług zimą przez swego właściciela, mimo tego wierny mu do końca! Nie jest jednakże prostodusznym moralistą, choć opowiada o - naznaczonych niejako od początku widocznym dla odbiorcy ujemnym znakiem oceny moralnej - typach małych i nędznych, egoistycznych chytrych ludzkich kłócących się zajadłe o na przykład rodzinny spadek, spłachetek piaszczystej ziemi (*Podział*) czy o wysferzonych z chłopskiego rodu karierowiczach wstydzających się swego pochodzenia, nie chcących nawet znać i wypierających się w mieście swych starych wiejskich rodziców (za co spotyka ich zasłużona, a sobie samemu przez jednego z bohaterów wymierzona kara: śmierć inżyniera na bagnach w *Święconym na pół*)! „A jednak to przecież tylko przedsmak skutków zapuszczenia się w ludzkie knieje, gdzie rządzą bezwzględna prawda i najsurowszy wymiar sprawiedliwości: sumienie” - pisze obrazowo Stanisław Nyczaj - i ma rację.

Sztuki Krzysztofczyka to zatem drugi, nie mniej ważny i przekonujący dowód - świadectwo istnienia nie tylko świętokrzyskiej, rzekomo nieistniejącej, współczesnej dramaturgii polskiej.

## Andrzeja Lenartowskiego poszukiwania teatralnej formy, czyli dowód trzeci

Andrzej Lenartowski ma w swoim dorobku scenicznym wiele utworów o różnorodnej tematyce i niemniej zróżnicowanym poziomie potencjalnych adresatów i odbiorców. Łączy je coś, jak i wszystko, co wyszło spod pióra tego niekonwencjonalnego poety i prozaika (nazywanego nie bez głębszych racji *enfant terrible* współczesnej literatury polskiej), a co wynika z ostro buntowniczej postawy autorskiej wobec postawy zastanej literatury, jak i wobec świata, w którym żyje, wynikającej z jego - by posłużyć się tu pewną zbitką terminologiczną ze słownika krytycznoliterackiego - „filozofii życiopisania”. To „coś”, a zwłaszcza źródła tej postawy, można próbować określać przy pomocy i innych mniej lub bardziej zgrabnych formułek, jakimi



posługują się zazwyczaj krytycy literatury. Mnie przypadł do gustu termin „eschatologiczny szyderca” (użyty przez rówieśnika i życiowego obserwatora dokonań literackich Lenartowskiego - Leszka Żulińskiego). Zawiera bowiem w sobie, niczym w pigułce to, co rzeczywiście istotne dla ogólnej wymowy całego dorobku autora prozatorskich *Listów z grobów dziecińczych*, jak dla najbardziej znanego w jego dorobku dramatu *Spotkamy się w Jerozolimie* oraz innych mniej znanych, a charakterystycznych dla jego światopoglądu i metody twórczej sztuki, takich jak skierowane nie tylko do młodego widza utwory teatralne: *Bidul* czy szczególnie *Opowieści wigilijne*, gorzkie i zarazem moralistycznie przewrotne opowieści o młodych ludziach z marginesu społecznego, poszukujących swego miejsca w życiu, potykających się nieustannie o mały, przyziemny i zakłaman świat dorosłych. Dużo światła na tę postawę „eschatologicznego szydercy” oraz samą metodę pisarską Andrzeja Lenartowskiego rzuca - ostatnia bodaj z jego sztuk o nieco zaskakującym i dziwacznym tytule - *Toitoi*. Pisze o niej Jacek Sieradzki w „Dialogu”, zauważając jednak tyle tylko, że powstała przy pomocy metody stosowanej przez jej bohaterów używających recepty jakiegoś zapomnianego pisarza rosyjskiego: „bierzesz postacie, na przykład Katię i Pietię i piszesz «Katia to i smo, a Pietia tamto i owanto. Tak sobie rozmawiają. I to jest właśnie dramat».... Taką metodą pisana jest cała sztuka [Lenartowskiego - JT]. Katia z Pietią, czyli tojtoj z ex-klawiszką rozmawiają sobie o wielu rzeczach, w tym o literaturze i o, by tak rzec, funkcji fantazjowania w życiu. Niewiele jednak z tego rodzi się jednak prawdziwie dramatycznych sytuacji”. Być może w tej akurat sztuce niewiele. Rzecz do osobnej dyskusji. Mnie jednak przerost funkcji autotematycznych, fundujących tę sztukę, bo są one nie tylko swoistym smaczkim literackim *Toitoja*, specjalnie nie gorszy ani przeraża, gdyż dostrzegam w nich szerszy zamysł autorski: mianowicie próbę dyskusji z jałowością dominujących w XX-wiecznej dramaturgii chwytów i tendencji do eksperymentowania formalnego kosztem realnych treści i znaczeń, wykpiwania się od zajmowania stanowiska wobec rzeczywistych problemów natury filozoficzno-swiatopoglądowej, społeczno-obyczajowej czy też czysto psychologicznej.

Takie zdecydowane stanowisko, choć nie znaczy to, iż wolne od wątpliwości poznawczych czy bez stawiania nierozstrzygalnych „eschatologicznych” znaków zapytania czy takichże ogólnej natury dylematów moralnych, zajął Andrzej Lenartowski w dramacie *Spotkamy się w Jerozolimie*. Sztuce, która, jak sam mówił, długo w nim dojrzewała, aż znalazł właściwą formę wyrazu. Rzecz, przypomnijmy, o tzw. kieleckim pogromie żydowskim z 1946 roku, o którym napisano wiele różnej wartości książek, a które w sumie też nie wyjaśniły wszystkich faktów i okoliczności tej tragicznej i bolesnej karty z dziejów stosunków polsko-żydowskich. I nie to było też celem autora tej sztuki, bo jej akcja rzeczywistości wcale nie „toczy się w Kielcach 1946, mimo że o tamtych wydarzeniach opowiada” - pisał przed laty krytyk teatralny. Miejscem jej akcji jest istotnie „widownia współczesnego teatru: dzisiejsza Polska z zadufaną, bezradną i słabnącą inteligencją, rosnącym napięciem, mianowaniem nowych Żydów i ochlokracją ante portas”. Tak, bo jest to w gruncie rzeczy - przy całym werystycznym jej wystroju ogólnym i konsekwentnym stosowaniu zasad wiernych realiom kompozycji i realistycznej socjologicznie i psychologicznie motywacji działań postaci - sztuka daleko wykraczająca poza ideę historycznego fresku. Między innymi jest to sztuka antykołtuńska, i dziś aktualna, mówiąca bowiem nie tylko o mechanizmach działań ludzkich konkretnego czasu i miejsca, co głównie o skutkach antysemityzmu jako wydawałoby się odeszłej już do lamusa historii (i historii) metody walki politycznej żądnych władzy populistów z udziałem zdezorientowanych i manipulowanych mas, a także i o tym, że upiory przeszłości mają nadal twardy żywot...

Premia bezkrytycyzmu, stosowana zwykle przy takich ważnych społecznie i historycznie tematach byłaby tutaj zatem zupełnie nie na miejscu, co podkreślało wielu recenzentów tej sztuki Lenartowskiego po jej teatralnej premierze. Utwór broni się jednak na szczęście sam swoją zawartością i jest - obok innych prób dramaturgicznych tego autora - także kolejnym istotnym dowodem na istnienie nie tylko „świętokrzyskiej”, ale po prostu polskiej dramaturgii współczesnej.

## Próby teatralne Grzegorza Kozery, czyli do- wód czwarty - nie najmniej ważny

Nic mi nie wiadomo o losach scenicznych obu tych sztuk Grzegorza Kozery, które znam z druku w „Świętokrzyskim Kwartalniku Literackim”. Z ich lektury można wyprowadzić wnioski, że jeśli nie zrobiły one jeszcze dotąd zasłużonej kariery teatralnej, to chyba tylko przez zwykłą ignorancję - niewiedzę o nich ze strony ludzi teatru. Są to bowiem sztuki z gatunku, jak mówią Francuzi *pièce bien fait* - dobrze skrojone utwory, współczesne w swych polskich realiach i społecznych obserwacjach komedie obyczajowe, z wcale nie małymi przy tym ambicjami literackimi czy psychologicznymi oraz licznymi i dyskretnie w nie wpisany odwołaniami do XX-wiecznych tradycji dramaturgii światowej i polskiej.



Oto *Karnawał albo idol polski*, to bardzo zręcznie opowiedziana, pozornie błaha historyjka o ciągu niespodzianek i nieporozumień, jakie stały się udziałem pewnego dziennikarza z lokalnej gazety, który został przykuty kajdankami do łóżka przez podrywaną przez siebie ładną dziewczynę podpuszczoną przez agresywną feministkę, była zresztą żoną bohatera. Wówczas do akcji wkraczają w „naturalny”, komediowo-logiczny sposób i inne typowe figury współczesnej polskiej obyczajowości, jak wścibska sąsiadka, ksiądz chodzący po kołędzie, strip-teaserka w guście amerykańskich blondynek, malarz aktów, aktorska gwiazda polskiego filmu (ktoś pokroju Bogusława Lindy), policjant, wykształcony i zajmujący się nie tym, czym by chciał hydraulik, dziennikarka z konkurencyjnej gazety, a nawet na koniec interweniujący w zawężlające się wydarzenia - komandosi z helikopterem! Rzecz cała jest nie tylko zgrabnie skonstruowana, zabawna i trzymająca w niejakim nawet napięciu w oczekiwaniu na rozwiązanie finałowe, ale i wiele mówiąca - w dyskretnym komediowo-satyrycznym ujęciu, przywołującym na myśl niektóre sztuki wczesnego Mrożka czy filmy Juliusza Machulskiego - o naszej poplątanej ideowo i obyczajowo rzeczywistości i szukających w niej swego miejsca zagubionych ludzikach. O dyktacie mediów tzw. „tabloidalnych”, kulcie ich idoli czy innych snobizmach kulturowych naszych czasów.

*Klub morderców* natomiast to komedia obyczajowa wykorzystująca typowe chwytły sensacyjno-kryminalne: trochę dla czystej zabawy i może z przyjemności płynącej z uprawiania i pastiszu, trochę dla krytycznego na nie spojrzenia. Ale również sztuka nie pozbawiona pewnych wyraźnie sygnalizowanych - przez jej akcję i ludzkie portrety (właściwie zręcznie budowane autoportrety postaci) - ambicji literackich i społeczno-psychologicznych, z akcentem wskazujących, jak i poprzednio, również na ten drugi człon. Jest to bowiem komedia o siłach jakie ludzie zastawiają sami na siebie i w nie wpadają. Tu jej bohaterowie to współcześni drobnomieszczkańcy (Pani Kryśia i Pan Dzidek) właściciele pewnego małego pensjonatu leżącego na uboczu i ich stali goście (Pan Hrabia, Pan Magister, Joasia, Marek), których przypadkowa sytuacja (zapach wielkich pieniędzy) wciąga w orbitę wcale nie metaforycznych morderczych zdarzeń, z których wpływu usiłuje się wy dostać tylko jedna z pań. Jest to bowiem w gruncie rzeczy utwór o odwiecznym w dramaturgii światowej temacie, a mianowicie o ludzkiej głupocie, pograżających i niszczących siłach instynktów: chciwości, namiętnej pazerności materialnej... Obie sztuki zatem stanowią ów tytułowy i całkiem poważny „dowód czwarty”.

## P.S.

Już po napisaniu tego co wyżej, dostałem, dzięki życzliwości prawdziwego inspiratora i promotora tego szkicu - Stanisława Nyczaja, tekst sztuki pt. „Poranek w parku” **Marty Szczecińskiej**, autorki „ledwie po dwudziestce”, studentki i członkini Koła Młodych przy kieleckim oddziale ZLP. Wydrukowany jest on w numerze 3-4 redagowanego przez niego „Świętokrzyskiego Kwartalnika Literackiego”. Przeczytałem z zainteresowaniem i potwierdzam to, co w swym

komentarzu do tego utworu pt. *Dramaturgiczny talent* napisał był także Andrzej Lenartowski, iż młoda ta autorka istotnie zademonstrowała „umiejętność konstruowania dramaturgicznej fabuły oraz sceniczną wrażliwość”.

Po wygłoszeniu z okazji 20-lecia kieleckiego Oddziału ZLP referatu na temat świętokrzyskiej dramaturgii dowiedziałem się w kulisach także o dwóch autorach zasługujących ze wszech miar na solidne opracowanie i omówienie. Pierwszym z nich jest **Paweł Chmielewski** urodzony w 1971 - absolwent filologii polskiej UJ, laureat kilku nagród w konkursach dramaturgicznych, m.in. IV Pr. PR (słuchowisko fantastyczne „*Stacja końca świata*” - 1989 r.), Teatru Ochota (dramat „*Dno*” - 1990, II nagroda), Konkursu Literackiego Młodych Twórców „*Transfuzje 94*” (dramat „*Ścigając cień*” 1994 r., III nagroda w Konkursie Literackim Młodych Twórców, obecnie publikowana na stronie [www.dramat-art.com.pl](http://www.dramat-art.com.pl)), „*Transfuzje 94*” Kraków. Jego dramat „*Przewrót*” (1989) zrealizowany został przez grupę teatralną 4M. Jest autorem książki „*Słowacki w supermarkecie. Szkice o polskim dramacie*” (2002). Pisze doktorat o współczesnym dramacie na AP w Krakowie.

Następnym, którego sztuki warto poznać to **Krzysztof Jaworski**, urodzony w 1966, poeta, prozaik, dramaturg, historyk literatury, publikujący swoje utwory w wielu czasopismach i antologiach, m. in. w „*bruLionie*”, „*Twórczości*” i „*Dialogu*”, pracownik naukowy Akademii Świętokrzyskiej. Jego dokonania dramaturgiczne to: „*Szeherazada, czyli disco-polo live! Tragedia narodowa w trzech częściach z epilogiem*”, wydrukowana w „*Dialogu*” (1997, nr 12, s. 5-23; prapremiera dzieła miała miejsce w Teatrze im. Solskiego, w Tarnowie 7 marca 1998), oraz „*Czekając na Mrożka*”, [monodram], wystawiony w Teatrze Dramatycznym w Legnicy, (listopad 1996). Kończąc już, muszę podkreślić to, iż mam świadomość, że dotarłem nie do wszystkich dramaturgów mających rodowód kielecki, o wielu po prostu nie wiem, ale to świadczy o tym, jak nadal nie zbadała jest współczesna dramaturgia świętokrzyska. A zasługuje na to ze wszech miar.

## Janusz Termer (wrzesień 2004)

Autor tekstu urodził się w 1939 r. w Warszawie. Tu ukończył polonistykę (1964, studia doktoranckie 1970-1972). Pracował w Instytucie Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej (1964-1969). Był redaktorem naczelnym miesięcznika literackiego młodych „*Nowy Wyraz*” (1974-1979) oraz miesięcznika „*Nowe Książki*” (1985-1990). Współpracował jako krytyk literacki z czasopismami społeczno-kulturalnymi, m.in. „*Współczesność*”, „*Twórczość*”, „*Kierunki*”, „*Kultura*”, „*Polonistyka*”, „*Literatura na Świecie*”, „*Miesięcznik Literacki*”, „*Literatura*”, „*Wiadomości Kulturalne*”. Członek ZLP od 1971, członek Stowarzyszenia Kultury Europejskiej (SEC) od 1976. Autor m.in. książek: *Witold Zalewski*, Ag. Autorska, 1974, *Wilhelm Mach*, Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich PIW, 1978, *Juliusz Słowacki: „Beniowski” - poemat*, Wyd. Jota, 1990, *Leksykon poetów*, Iskry, 1997 (wyd. II 1999), *Leksykon prozaików*, Iskry, 2001, *Leksykon 155 najważniejszych książek świata*, Wyd. Adam Marszałek 2003; współautor *Leksykonu lektur szkolnych*, BGW, Graf-Punkt, 1993 (wyd. VI 2000), *Słownika postaci literackich*, Delta, 1996, wyd. II 1998, *Słownika dzieł i tematów literatury polskiej*, KIW, 1997 (wyd. III 2002); pracuje nad *Leksykonem dramatopisarzy*.

foto. udostępnione przez Stanisława Nyczaja