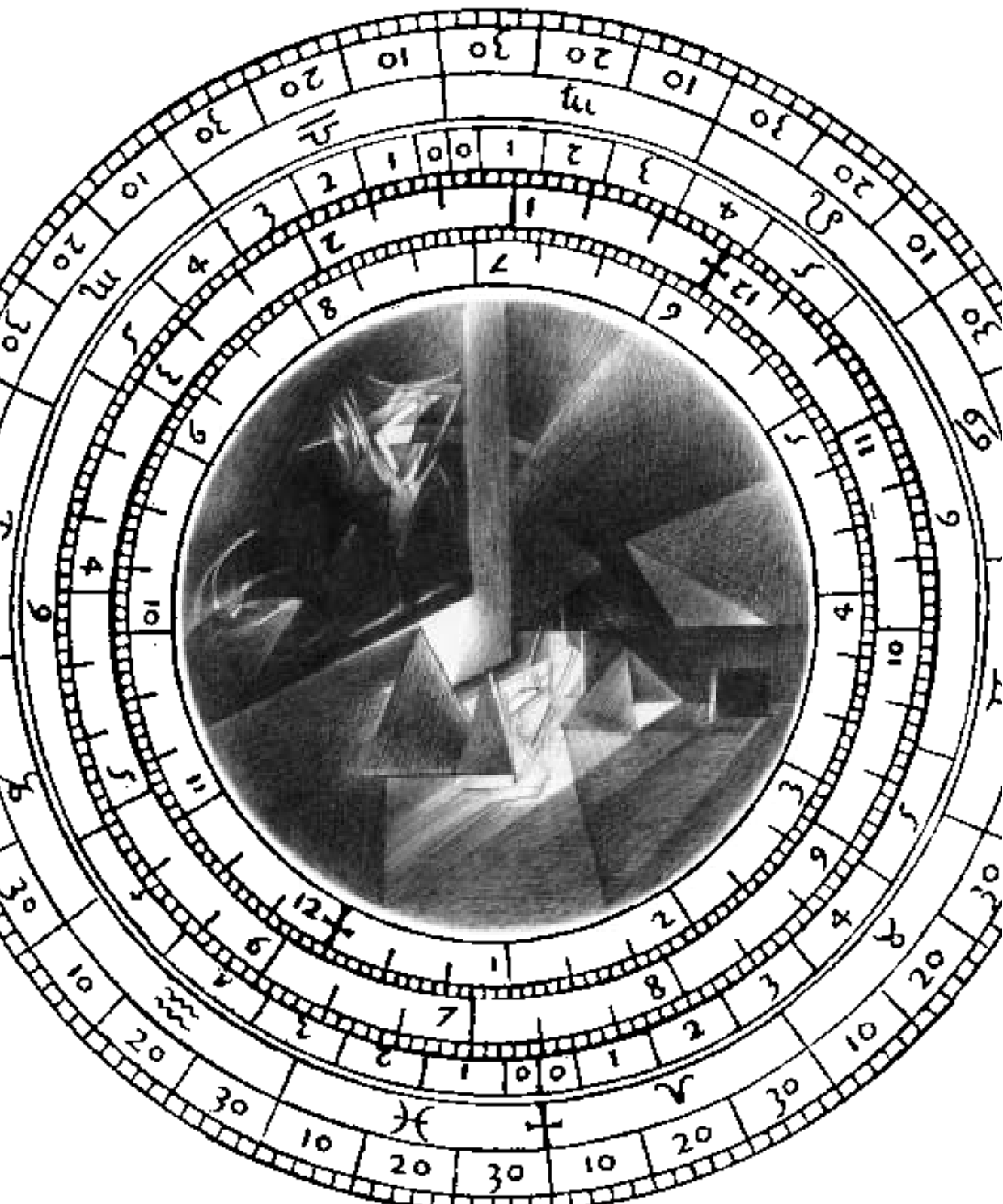


# L. DEKADA Literacka

MIESIĘCZNIK KULTURALNY Nr 1/2 (183/184) Rok XII styczeń/luty 2002 KRAKÓW


<b>CZESŁAW MIŁOSZ</b>	PODRÓŻE W CZASIE	3
Rozmowa ze <b>STANISŁAWEM LEMEM</b>	POSTĘPY HOCHSZTAPLERKI	11
JERZY JARZĘBSKI	Lem i świat po 11 września	21
FIZYCY O SF	Ankieta	30
JACEK DUKAJ	Sf po Lemie	42
AGNIESZKA FULIŃSKA	Fantastyczne hybrydy	50
ANDRZEJ ŚWIECH	Tania prawda o ceberpunku	56
KRZYSZTOF LOSKA	Między nauką a fantastyką – narodziny filmu since fiction	60
<b>HENRYK MARKIEWICZ</b>	KRAKOWSKIE TEMATY W POWIEŚCI I NOWELI	70
HENRYK VOGLER	Do zobaczenia się, Kornelu	80
KRZYSZTOF BIEDRZYCKI	Do rzeczy, do czasu	84
<b>ARTUR D. LISKOWACKI</b>	WIERSZE	89
ROBERT OSTASZEWSKI	Póty transgresji, póki życia	90
DOROTA KOZICKA	Słowa Herberta. Słowa o Herbercie	94
<b>AGNIESZKA WOLNY-HAMKAŁO</b>	WIERSZE	97
ANNA ŁEBKOWSKA	Bezgranicza i pogranicza fikcji	98
<b>GRZEGORZ WRÓBLEWSKI</b>	WIERSZE	103
MARTA WYKA	Paryż z połowy grudnia	104
KRZYSZTOF BIEDRZYCKI	Amerykańskie wyzwanie	107
<b>TOMASZ RÓŻYCKI</b>	WIERSZE	111
GRAŻYNA STACHÓWNA	Geralcie, jesteś piękny!	112
RAFAŁ SOLEWSKI	Portret	118
MAŁGORZATA RUDA	Tacy jesteście?	122
MARTA WYKA	Olga Sherer – portret	127
Camera obscura <b>134</b>	Przegląd prasy <b>136</b>	Giełda talentów <b>138</b>



Aleksander Pieniek, *Wnętrze*, 1984, rycina

# Czesław Miłosz

## O PODRÓŻACH W CZASIE



W dziewiętnastym wieku zaczęto pisać powieści o przyszłości, co oznaczało uświadomienie sobie historii jako przemiany i wiary w postęp. Ojciec science fiction Jules Verne przewidział mnóstwo wynalazków technicznych, nawet środków do podróży na Księżyc i telewizję (patrz: *Zamek w Karpatach*). Jules Verne uchodzi za pisarza XIX-wiecznego optymizmu, przy bliższym jednak przypatrzeniu się jego twórczości nietrudno dostrzec nutę rozczarowania i goryczy. Bo jednak Jules Verne jest autorem mało znanej, napisanej w 1858 roku, książki *Paryż w XX wieku*. Stolica Francji w jego wizji jest połączona z Atlantykiem kanałem, czyli jest bogatym portem morskim i obfituje w towary z całego świata. Mieszkańcy miasta zajęci są jednak wyłącznie pogonią za pieniądzem i nie udzielają żadnej uwagi literaturze ani sztuce. Bohater powieści, młody poeta, na próżno szuka w księgarniach zapomnianych już klasyków, na przykład Victora Hugo. Młodzieniec jest nieszczęśliwy i alienowany, tak jakby rzeczywiście żył w znanym nam wieku XX. Na próżno usiłuje znaleźć jakieś miejsce w społeczeństwie, wreszcie staje się bezdomnym włóczęgą i umiera z głodu.

Nie można też powiedzieć, że powieść *Dwadzieścia tysięcy mil podmorskiej żeglugi* jest opowieścią radosną. Jej bohater, występujący też w *Tajemniczej wyspie*, genialny wynalazca łodzi podwodnej „Nautilus”, w której przemierza samotnie oceany, jest rozczarowanym byłym bojownikiem o wolność swego kraju i patrzy na cywilizację swego czasu oczami mizantropa. Kapitan Nemo czyli Nikt, bo takie sobie nadał imię, ma wszelkie cechy polskiego romantyka po przegranej powstania narodowych.

Dopiero niedawno dowiedziałem się, że rzeczywiście w pierwszej wersji książki Jules Verne zrobił go Polakiem, ale natrafił na sprzeciw wydawcy, jako że „la Pologne martyre” przestała być w Paryżu modna i zajęto się flirtem z carską Rosją, toteż kapitan Nemo stał się Hindusem. Kapitan Nemo po utracie wiary w cywilizację zmienił się wyłącznie w obserwatora, bo ostatecznie jego podwodne podróże nie oznaczają, że nie wie, co się dzieje na powierzchni i nie rozmyśla nad ludzkością w swojej bogato zaopatrzonej bibliotece. Wydaje mi się, że najbardziej przejmującym portretem Polaka inetelektualisty i wygnańca w literaturze światowej, bo nie zaliczymy tu zwariowanego poszukiwacza absolutu z powieści Balzaka *Poszukiwanie absolutu* wzorowanego na postaci Józefa Marii Hoene Wrońskiego, jest kapitan Nemo. Ma on w sobie coś z Józefa Conrada, z jego sceptycyzmem co do kierunku cywilizacji, ale zarazem ze współczuciem dla cierpiących ludzi, co nietrudno znaleźć w jego *Tajnym agencie* czy też w *Jądrze ciemności*. Zresztą może ów człowiek zraniony jest podobny do ojca Conrada, Apolona Korzeniowskiego.

Jak można zauważyć, wyobraźnia wybiegająca w przyszłość może dokonać wielkich rzeczy w przewidywaniu techniki, mało jednak może oddalić się od sposobu myślenia okresu, w którym książki futurologiczne są pisane. Jules Verne na ogół pozostał wierny swemu romantyzmowi Wiosny Ludów. Do atmosfery XIX wieku jak najbardziej należy marzenie o socjalizmie i Karol Marks nie omylił się, pisząc w 1848 roku, że po Europie krąży widmo komunizmu. Oznaczało to ogromną podatność ówczesnych ludzi na utopię zaopatrywaną również w epitet: naukowa. Przyszłe szczęście, dobroć i wzajemną życzliwość ludzi opiewała powieść amerykańskiego dziennikarza Edwarda Bellamy *Looking Backward 2000-1887* wydana w 1888, polskie wydanie *Z przeszłości 2000-1887* wydane w 1889, znane też pod tytułem *W roku 2000*. Oczywiście szczęście ludzkość zawdzięcza w tym dziele zniesieniu własności prywatnej i wspólnocie dóbr. W PRL, o ile wiem, książki nie wznawiano.

W każdej epoce jej pisarzy niepokoją te same sny. Sny utopijne nie wydają się całkowicie pozbawione lęku. Przecie *Time machine* G.H.Wellsa wydana w 1895, znana w Polsce jako *Wehikuł czasu*, podróż w przyszłość traktuje już jako wynalazek naukowy pozwalający opanować ten wymiar, co zresztą upowszechniła science fiction następnego stulecia. Otóż w tej powieści przenosimy się w społeczeństwo dalekiego jutra, pogodne, beztroskie, spędzające czas na uroczym nieróbstwie i erotyce. Jednakże istnienie tych dzieci kwiatów jest osiągnięte za cenę istnienia pod powierzchnią ziemi ludu pracowitych i zdziaczałych małpoludów, którzy w nocy wypelzają na powierzchnię, żeby polować na urocze niewinne stworzenia. Tak więc Wells zawarł w swojej książce lęk przed brutalnym proletariatem i jakby ostrzeżenie przed jego rewolucją. Ale czyż panna Izabella Łęcka w *Lalce* Prusa nie ma snów lękowych, w których Wokulski ukazuje się z twarzą jakby podziemnego brutalnego proletariusza? *Nota bene* Wells, autor niewesołej przepowiedni w swojej *Wojnie światów* z 1898 roku (dała ona początek niezliczonym opowieściom o najeździe wrogów z innych planet) pod koniec swego życia napisał skrajnie pesymistyczną rozprawę *Mind at the end of its tether* czyli „Umysł u swego kresu”. O ile

wiem, nigdy nie tłumaczoną na język polski. Tak więc te pierwsze książki o przyszłości mieszały już futurologiczne obrazy techniki z przewidywaniami społecznej struktury. Toteż nie ma chyba zasadniczej rozbieżności między nimi i antyutopiami XX wieku. *My* Eugeniusza Zamiatina, satyra na ujednoczenie, w którym nie ma miejsca na życie jednostki, została napisana w Rosji sowieckiej w 1920 roku. Prawdopodobnie Witkacy, pisząc *Pożegnanie jesieni* i *Nienasycenie*, jej nie znał, bo ukazała się za granicą bodaj w 1926. Również George Orwell, pisząc swój *Rok 1984*, nie słyszał pewnie o Witkacym, co jednak wypadaloby zbadać, skoro utrzymywał przyjazne stosunki z Reną Jeleńską, matką Konstantego Jeleńskiego i interesował się Polską.

Wszelka futurologia jest oparta na wątych podstawach, bo historia nie stosuje się na ogół do jakiegoś przewidywalnego wzorca. Młody człowiek popełniający samobójstwo w roku 1900 z rozpaczy, że nic się nie dzieje, gdyby żył dłużej, przeklinałby się, że dzieje się za dużo. I nawet zmartwienia z powodu rozwoju technologii nie zawsze się sprawdzają i tutaj pomyślmy o pierwszych futurologach, których przygnębiał nadmierny przyrost ludności miejskiej, co musiało doprowadzić do uduszenia się jej z powodu smrodu końskich ekskrementów, jako że wszelkie pojazdy miały być nadal konne. *Nota bene* jestem jednym z ostatnich świadków miejskich komunikacji konnych jako pasażer tzw. „konki” czyli tramwaju ciągniętego przez konie w Kownie lat 20. Mogłem też ocenić zalety takiej komunikacji, bo konie biegły lekkim truchtem i można było wskakiwać i wyskakiwać w biegu.

\* \* \*

Wspominam jednak o futurologii tylko nawiasem, bo w istocie interesują mnie podróże w przeszłość. Nasza cywilizacja bardzo późno zdała sobie sprawę, że przeszłość jest czymś innym niż teraźniejszość cofnięta. Świadkiem tego jest malarstwo religijne wielu stuleci, które przedstawiało sceny z Ewangelii, jakby odbywały się współcześnie, z zachowaniem strojów i obyczajów współczesności. Późno też pojawia się powieść historyczna, usiłująca wnikać w inną rzeczywistość i w inny sposób myślenia. Chyba tutaj powieści Waltera Scotta mają jakąś zasługę. Polska literatura chwyciła się tego wynalazku skwapliwie, zresztą niekoniecznie starając się przeszłość rekonstruować, częściej używając jej do celów doraźnych. Tym są przecież takie utwory jak: *Grażyna*, *Konrad Wallenrod*, *Irydion*, *Lilla Weneda*. Olbrzymie dzieło Kraszewskiego wypełniające jego plan pokazania historii Polski w powieściach, ma oczywiście cele dydaktyczne, podobnie jak malarstwo Matejki, choć co prawda łączy z tym zamiarem staranną dokumentację historyczną. Tutaj warto zastanowić się, gdzie my, z naszą wyobraźnią, jesteśmy w porównaniu z naszymi poprzednikami w literaturze.

Dostęp do przeszłości przez wiele wieków był bardzo ograniczony. Oczywiście istniały archiwa, choć dostępne jedynie dla ludzi wysoce wykształconych i przygotowanych zawodowo. Najdobitniej przeszłość utrzymywała się w dziełach sztuki. Ale

przecież ludność Europy siedziała w swoich miastach i wioskach, mało podróżując, i знаła dzieła sztuki tylko ze swego parafialnego kościoła. W początku XIX wieku w Polsce już zaczęto coś mówić o malarstwie włoskim, ale to dlatego, że do Włoch mogli podróżować wybrańcy losu, obdarzeni odpowiednią fortuną. Olbrzymia przemiana nastąpiła w wieku XX dzięki wielu czynnikom jak: ruch ludności ze wsi do miast, likwidacja analfabetyzmu, ilustrowane albumy reprodukcji dzieł malarstwa i wreszcie turystyka, czyli podróże nie tylko dla szczególnie uprzywilejowanych. Do tego trzeba dodać film i telewizję. Nasza wyobraźnia jest więc bardziej pojemna i chętniej ujmuje ludzi dawnych w ich niepowtarzalnej inności. Powstaje jednak pytanie, co z tym próbuje zrobić w piśmiennictwie.

Ludzkość ma za sobą przeróżne cywilizacje, po których nic prawie nie zostało i ogarnia nas zdumienie, kiedy przypominają o nich wykopaliska archeologiczne. Moja nieżyjąca już koleżanka z Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles, prof. Marija Gimbutas, pisała w swoich książkach (*Goddesses and Gods of Old Europe, 6500 -3500BC: Myth and Cult Languages* oraz *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*) na podstawie wykopalisk, o cywilizacji rolniczej w Europie Wschodniej i Środkowowschodniej przed najazdem indoeuropejskim, czyli wcześniej niż rok mniej więcej 2000 przed Chrystusem. Zdaje się, że były to społeczeństwa matriarchalne, dzięki czemu książki mojej koleżanki Mariji (pochodzącej z Wilna) zyskały niejakię uznanie wśród amerykańskich feministek. W świetle tych książek inwazja indoeuropejska przyniosła zasadniczą zmianę, faworyzując pierwiastek męski. Dla mnie ta cywilizacja przedindoeuropejska, trwająca kilka mileniów, jest wysoce tajemnicza przede wszystkim z powodu maski. Bo wszystkie wykopywane figurki ludzkie z tamtych epok zamiast twarzy mają maski. Musiało się to jakoś łączyć z ówczesną religią albo religiami i można tylko snuć domysły, dlaczego twarze musiały być ukryte w maskach. Przykład tej Europy przedindoeuropejskiej wystarczy żebyśmy przez chwilę pomyśleli o bezmiarach tego życia ludzkości przed nami. Bo przecie chodzimy tu, gdzie kiedyś ta preindoeuropejska cywilizacja istniała, jak się zdaje sięgając swymi północnymi krańcami do Śląska i Krakowa.

Innym przypomnieniem, że kiedyś było zupełnie inaczej, są lasy. Skłonni jesteśmy wyobrażać sobie puszcze pokrywające Polskę na wzór dzisiejszych wątlých lasków sosnowych. W istocie odrobina przedwiecznego lasu zachowanego w Białowieży poucza nas, że były to niegdyś drzewostany przeważnie liściaste, głównie dębów i lip, a wewnątrz puszczy przypominało raczej parki drzew olbrzymów, z przestrzenią na dole pokrytą złomem i walczącym o słońce poszyciem. Kiedy czytamy u Kochanowskiego lamentsy nad wycinaniem lasów, o wycinanie tych właśnie liściastych lasów chodzi i dopiero po ich wycięciu pozwolono tu i ówdzie wyrosnąć cheralawym sosnowym laskom. Można by było napisać całą epopeję wycinania lasów, spławiania ich rzekami i bogactwa kupieckich miast u ujścia spławnych rzek. Najpierw przyszło dorzecze Wisły i wzrost Gdańska, następnie przyszło dorzecze Niemna i wzrost Królewca, wreszcie najpóźniej wycinanie lasów w dorzeczu Dźwiny i bogacenie się miasta Ryga. Jak się to wszystko odbywało? Ścinali drzewa. Ale czym?

Pił nie mieli. Jak czytamy u Stanisława Vincenza, w XIX wieku do ścinania pierwotnego lasu na zboczach Czarnohory sprowadzono traczy z włoskiego Tyrolu, uzbrojonych w piły, nowy wówczas wynalazek. Więc ścinali siekierami i rozmyślać musimy nad ilością trudu i przelanego potu.

Oczywiście mamy w literaturze polskiej nowsze powieści historyczne niż Kraszewskiego, są to np.: *Srebrne orły* Teodora Parnickiego, *Przemija postać świata* Hanny Malewskiej, *Bolesław Chrobry* Antoniego Gołubiewa. Zastanawiająca jest fascynacja polskich autorów Rzymem, zwłaszcza Rzymem schyłkowym. Tutaj też trzeba umieścić *Quo vadis*. Ja natomiast wspominałem o lasach dla uwydatnienia tematów niekniętych, których nie ożywiła żadna fantazja i żadne pióro. Z wdzięcznością, i nie ja jeden, wspominam *Starą baśń* Kraszewskiego i porównuję z innymi próbami cofnięcia się do życia plemiennego, a więc powieści *Nad jeziorem* Anieli Gruszeckiej-Nitschowej, wydanej pod pseudonimem Jan Powalski w 1921 i powieści Gołubiewa. Nie jest dla mnie jasne, dokąd mamy skierować nasze poszukiwania, żeby być bliżej tamtej dawności, czy do antropologii, czy do prehistorii, czy do historii religii? Wydaje mi się, że dzisiaj zdajemy sobie sprawę, jak późne w dziejach cywilizacji było to bytowanie plemion słowiańskich, bo przed nim rozciągały się obszary nieprzebadanego czasu.

Można dzisiaj zdobyć się na przepowiednię:

Ludzkość coraz bardziej będzie żywić się sobą, tzn. swoją przeszłością. Ta przepowiednia oczywiście podlega wątpliwościom właściwym wszelkim futurologiom. Niemniej istnieją oznaki pozwalające na jej obronę. Nieprzeliczone tłumy wypełniają sale muzeów i galerii sztuki, turystyka wprowadziła do obiegowego języka takie słowa jak: Akropol, Paestum, Michał Anioł, Mona Lisa. Film często stara się umieszczać swoją akcję w dekoracjach starożytnej Jerozolimy czy starożytnego Rzymu. Antoniusz i Kleopatra wymagają oprawy innej niż w epoce Szekspira. Prawdopodobnie jednak jest to dopiero początek i można jedynie starać się odgadnąć, jaki będzie ciąg dalszy.

Pozwolę sobie przypomnieć tutaj sentencję Simone Weil na ten temat: „Skąd przyjdzie odrodzenie do nas, którzyśmy skazili i spustoszyli cały glob ziemski? Tyłko z przeszłości, jeżeli ją kochamy”.

Nasz związek z przeszłością jest związkiem z ludźmi, którzy kiedyś żyli, a teraz powracają we wspomnieniu albo wyobrażeniu. Grecy kochali Homera, kiedy wojna trojańska była odległą dawnością i dawnością był opiewający ją Homer. W *Ćwiczeniach duchowych* Ignacego Loyoli doradza się jako ćwiczenie wyobraźni przeniesienie się w myśli do Galilei w czasach, kiedy nauczał tam Jezus, i chodzenie jego ścieżkami. Liczne apokryfy starały się dzieciństwo Jezusa przybliżyć opowiadając o gospodarstwie Józefa i Marii, a nawet o przyrządzanych przez nich potrawach. Ten wysiłek, żeby twarze i działania ludzi żyjących dawno przywołać, jest u źródła prawdziwych i mitycznych biografii sławnych twórców np.: w naszych czasach Van Gogha, jako że jego żywot jest jakby żywotem „poety przeklętego” z końca wieku.

Niewątpliwie trzeba kochać ludzi dawnych, żeby ich odtwarzać. Kraszewski

## CZESŁAW MIŁOSZ

kochał Polskę, która za jego życia była tylko ideą i przeszłością. Postanowił ją zaludnić postaciami wyobrażonymi, mającymi swoje nazwiska w kronikach albo zmyślonymi i dokonał olbrzymiego dzieła, któremu powinniśmy zawsze składać hołd. Miłość do poezji Kochanowskiego, Ignacego Krasickiego i poetów romantycznych nie przestaje owocować legendą o ich życiu. Przede wszystkim jednak bez ustanku przywoływany jest Mickiewicz. Dla mnie osobiście jest on najbardziej żywy w okresie wileńsko-kowieńskim, bo chodziłem jego ulicami i siedziałem na tych samych może ławkach uniwersytetu. Robiłem, co mogłem, żeby ratować mojego Mickiewicza przed stopieniem się z Mickiewiczami zalecanymi przez innych. Mój Mickiewicz najbliższy jest temu, którego wskrzeszał Zdzisław Kępiński w *Mickiewiczu hermytycznym*, bo ostatecznie szczególna aura przełomu stuleci dostarcza materiału do rozmyślań nad niepowtarzalnością każdej historycznej fazy, a tamta miała i Rewolucję Francuską i wojny Napoleońskie, ale także przedziwne spięcie racjonalizmu i mistycyzmu, zarówno dzieła takie jak: *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, odkrycie pism Jakuba Boehme, Łoże mistyczne, książki „anonimowego filozofa”, czyli Claude de Saint Martin, popularność Swedenborga, malarstwo i poematy Wiliama Blake’a i bardzo inne Caspara Friedricha. Pewnie dla młodych pokoleń polskich Mickiewicz jest jedynie zabytkiem zmurszałego patriotyzmu. Dla mnie pozostaje poetą sekretnym i zagadkowym. Na przykładzie mego stosunku do niego mogę pojąć, co Simone Weil miała na myśli, mówiąc o ożywczym znaczeniu przeszłości, jeżeli ją kochamy.

Czy Europa chrześcijańska umie korzystać ze swojej liczącej parę tysięcy lat historii? Bo przecie zajmując się jej historią świecką zapominamy, że prawdziwe jej dzieje dotyczą sporów teologicznych, walk religijnych, myśli naukowej wylaniającej się stopniowo z dyscyplin uprawianych w klasztorach średniowiecza. Nad zdumiewającym sprzężeniem Jerozolimy, Aten i Rzymu nigdy nie dosyć rozmyślać, skoro nie byłoby całej dzisiejszej technicznej cywilizacji bez spotkania się w Europie całego dziedzictwa Żydów, Greków i Rzymian. Ale znaczy to, że pewne wątki są nadal nie zakończone i ciągle obecne. Do nich należy przeciwstawienie Nowego Testamentu Staremu Testamentowi w herezji Marciona w II wieku i następnie w manicheizmie oraz wysiłki Kościoła, żeby utrzymać łączność między Starym i Nowym Testamentem, zawiłe debaty teologiczne IV wieku dokoła dogmatu Trójcy św., odrodzony manicheizm średniowieczny Bogomiłów i Katarów, czyli Albigenosów, myśl Pascala zmagająca się z myślą Montaigne’a, czyli cała sieć nurtów duchowych połączona też z dziejami architektury i sztuki.

Niesłychana gęstość spraw i postaci całej minionej cywilizacji europejskiej jest tuż, w zasięgu ręki, jakby tłum wielkich umysłów i potężnych duchów zgromadził się na scenie za zapuszczoną kurtyną i wystarczy tej kurtyny uchylić, żeby spotkać tę zwykle zapominaną obfitość. Można wątpić czy dzisiejsze szkoły średnie potrafią przeszłość przybliżyć. Mnie osobiście szkoła dała dużo. Na przykład poprzez lekcje historii Kościoła i lekcje łaciny. Dużo też dał uniwersytet wileński z jego może dzisiaj dziwnymi przedmiotami jak: historia ustroju Wielkiego Księstwa Litewskiego

i prawo kanoniczne. Zresztą, może wiele przeniknęło do mnie z samego Wilna, miasta magicznego, w którym działają jakieś siły teluryczne.

Zakończyło się dwudzieste stulecie i dla nas teraz przeszłością jest era Młodej Polski. Zaryzykowałbym tezę, że polska inteligencja ówczesna gorliwiej chłonęła europejskie tradycje cywilizacyjne niż jej następcy. Gęstość i różnobarwność przeszłości czuł jak nikt Stanisław Brzozowski, ale choć dla mego pokolenia, czyli pokolenia Kazimierza Wyki, dużo znaczył, nie wiadomo teraz, kto go będzie jeszcze raz wskrzeszać. Orle rzuty wyobraźni, żeby użyć młodopolskiego wyrażenia, reprezentował Tadeusz Miciński, dzisiaj jednak jego eksperymentalne prozy czytane są raczej jako dziwactwa językowe. *Żywe kamienie* Wacława Berenta były nielada wizją średniowiecza, a przecie usunęła je z naszej pamięci choroba Młodej Polski, czyli nieuporządkowany język. Tamta inteligencja Młodej Polski miała jakiś format, jakąś przestrzeń, którą próbowała zagospodarować, a tego inteligencji okresu międzywojennego już zabrakło. Chyba jednak dzieło Wyspiańskiego mogło powstać tylko wtedy, kiedy obok istnieli Brzozowski, Miciński i Berent, czyli myśliciele jakby zanurzeni w historii. Wszyscy oni mieli tak, jak Wyspiański porachunki z polskim romantyzmem. Nie kto inny niż Brzozowski mówił o polskim sposobie myślenia jako *il storicismo polacco*.

Obecne moje rozważania mogłyby być zaliczone do utyskiwań powtarzających się od czasu do czasu na postęp, który zrywa z szacowną klasyczną tradycją. Kultura masowa zdaje się zagrażać wszelkiej więzi z tym, co było dawno. Ale może i tak się zdarzyć, że kultura masowa jest częścią nawiązywania kontaktu z ludźmi i zdarzeniami minionego czasu przez masy ludzkie, do niedawna pozbawione umiejętności czytania i pisania. Na pewno coś znaczą obiegowe licznym odnoszące się do starożytnej Grecji, do Średniowiecza, do Renesansu, choćby były rozpowszechniane przez obrazki w telewizji i ilustrowane magazyny. Związki kultury masowej z kulturą wysoką są bardzo zawile i mój długi pobyt w Ameryce nie usposobił mnie negatywnie do szans poezji trudnej albo trudnego malarstwa. Według klasyfikacji wybitnego pisarza rumuńskiego Constantina Noiki ludzie dzielą się jak konie na pociągowe, cyrkowe i wyścigowe. Ogromna większość to pociągowe i nie ma na to rady. Niektórzy osiągają sławę gwiazd filmowych albo słynnych sportowców i to są konie cyrkowe, ale kulturę tworzą naprawdę tylko konie wyścigowe. Ich liczba jest nieduża, ale statystycznie większa niż wtedy, kiedy stanowiła procent wśród piśmiennych otoczonych masą niepiśmiennych.

Użyłem wyrażenia „żyć się przeszłością” To na pewno przepis dla nielicznych, ich bogactwo i radość. Rzecz polega na tym, że poruszamy się wśród pytań zadawanych przez pokolenia minione, po prostu dlatego, że kondycja ludzka pozostaje ta sama, powtarzalna i niepowtarzalna. Dziwność i szczególność każdej epoki podszyta jest stałością. Stąd ciągle odkrywanie nowych warstw dawnych dzieł i dawnych biografii. Ale żeby podeprzeć moje argumenty o łączności kultury wysokiej z kulturą masową konkretnym przykładem, powołałam się na nowojorskich tak-sówkarzy, którzy lubią puszczać sobie w radio Mozarta.

**Czesław Miłosz**

CZESŁAW  
MIŁOSZ  
ur. w 1911, poeta,  
eseista, tłumacz.  
Ostatnio wydał  
nowy tom wierszy  
*Druga przestrzeń*,  
Znak 2002, oraz  
w ramach dzieł  
zebranych  
*Abecadło*, WL  
2001.



# POSTĘPY HOCHSZTAPLERKI

Ze STANISŁAWEM LEMEM rozmawia Agnieszka Fulińska

**W 1959 roku C. P. Snow napisał, że mamy do czynienia z dwiema odrębnymi, nierzadko traktującymi się nawzajem wrogo kulturami: nauką (w angielskim rozumieniu science) i humanistyką. Jak to wygląda Pana zdaniem dziś?**

Odkąd Snow ten podział przeprowadził, trochę się po obu stronach zmieniło. Był okres, kiedy nauki humanistyczne próbowały się uściślić, stosować instruktaż i kamuflaż scjencyficzny; strukturalizm miał takie pretensje. Są szkoły – u nas mało znane – zajmujące się podejściem probabilistycznym, ale to jest margines. Jednakże te wysiłki w dziedzinie humanistyki nie mają charakteru kumulatywnego, mody przychodzą i odchodzą, trochę tak jak moda mini i maxi, następując po sobie w sposób nieco kapryśny. Z drugiej strony w dziedzinie nauk ścisłych doszło do pewnego rodzaju paradoksalnego odwrotu: to, co dawniej było czystą fikcją zawędrowało na łamy pism popularnonaukowych, takich jak angielski „New Scientist”, francuska „Science et Vie”, niemiecka „Wissenschaft”. Z jednej strony nastąpiło więc takie kosmopolityczne rozbagnienie, widoczne zwłaszcza niestety w filozofii – Heidegger, Baudrillard, Foucault, Derrida, na miłość boską! – a z drugiej strony są tak śmiałe, tak zuchwałe, ude-

rzające w podstawę nauk ścisłych hipotezy, które by dwadzieścia lat temu napały zgrozą. Na przykład na okładce pisma naukowego stawia się pytanie, czy istnieje antygravitacja albo czy szybkość światła daje się przekroczyć – jednym słowem zaczyna się próbować podważać teorię Einsteina i tak dalej. W dziedzinie nauk ścisłych zderzyliśmy się ze zjawiskami, które potrafimy już opisać i zrealizować doświadczalnie, ale ich nie rozumiemy, ponieważ są sprzeczne z tak zwanym porządkiem przyczynowym. Humanista nazwałby taką sytuacją oksymoroniczną: coś jest równocześnie i czarne, i białe.

**Czy literatura, sztuka jakoś na to reaguje?**

Jest jeden taki autor, Thomas Pynchon, ze swoją *Gravity's Rainbow*, ale to nie jest właściwie ani science fiction, ani nauka, tylko takie nie wiadomo co. Tego rodzaju melanże są serwowane i cieszą się niejaką popularnością. Potem mamy amerykańską, produkowaną z metra fantastykę, która była zła, jest zła i obawiam się, że już przy tym zostanie. Z tym, że przeniosła się teraz na takie okropne brednie zwane *B-pictures*; tam są osoby z innych światów, które mają przyklejone uszy, krzywe nosy, jakieś łyse kobiety i tym podobne. Wszystko to kończy się na

STANISŁAW LEM  
ur 1921; prozaik,  
klasyk literatury  
science fiction,  
felietonista,  
publicysta;  
ostatnio ukazała  
się książka  
*Fantastyczny  
Lem. Antologia  
według  
czytelników.*

## ROZMOWA „DEKADY”

ogół mordobiciem w całym tego słowa znaczeniu i strzelaniem. Nawet nie mogę powiedzieć, czy w ostatnich latach w jakimś zakątku kuli ziemskiej zaszły zmiany na lepsze, ja ich nie dostrzegłem. Natomiast częściowe unaukowanie humanistyki i częściowe sfikcjonalizowanie nauk ścisłych łączy się w dużej mierze z tym, że mamy na świecie silny nacisk kultury masowej, i tym, że nas jest strasznie dużo. Jak ktoś chce być zauważony, to musi skoczyć z ósmego piętra i przelecieć pół kilometra przy pomocy chustki do nosa, albo stanąć w tłumie, jak to widziałem w „New Yorkerze”, i wołać: „Panie Boże! Tu jestem!” Jest takie powiedzenie: *publish or perish*. Przed wojną czy nawet jeszcze dwadzieścia lat temu plagiat lub po prostu oszustwo w nauce było czymś skandalicznym, budziło grozę, a teraz jest to niestety dość pospolite, osoby utytułowane ściągają jak mogą i przychwycone na tym nie bardzo się nawet wstydzą.

### **Jakieś ogólne zdżyczenie obyczajów? Skąd ono się bierze?**

Weszliśmy pod straszną opresję ikonosfery: telewizji, internetu i tak dalej. Jest to wygodne, ponieważ nie trzeba czytać, nie trzeba myśleć, i pakuje się do tych nieszczęsnych łepetyń ludzkich bardzo mało wartą papkę, która budzi w pewnym sensie we mnie politowanie. W zakresie beletrystyki jest podobnie: np. w piśmie „Nowa Fantastyka” taki pan Inglot drukuje poważne recenzje o tym, że twórczość, której dawniej nawet by nie traktowano poważnie, zasługuje na przystawienie do prawdziwej literatury. Jest jakaś wieża Babel, jakieś pomieszanie języków i musimy się z tym o

tyle godzić, że pojedyncze klątwy i zastrzeżenia krytyczne do niczego nie prowadzą, ponieważ wielką rzadkością obecnie jest pozbawiona argumentów *ad hominem* i inwektyw polemika literacka czy filozoficzna. Najrozsądniejszą rzeczą, jaką można zrobić – mówię o sobie oczywiście – jest nie włączyć telewizora, odgrodzić się od monitora internetowego sekretarzem, siedzieć tutaj i czytać pisma naukowe z prawdziwego zdarzenia, mając świadomość tego, że zasadniczo fronty poznania niefikcyjne wyprzedzają bardzo gwałtownie fronty prawa stanowionego.

### **Dla fantastyki naukowej to chyba zawsze było oczywiste.**

O klonowaniu i tak dalej pisałem czterdzieści lat temu w tonacji często groteskowej lub żartobliwej, ponieważ uważałem, że to są takie historyjki jak lot Münchhausena siedzącego okrakiem na kuli armatniej. A ostatnio dostałem od amerykańskiego profesora fizyki list następujący: „Właśnie przeczytałem w dziale technologicznym „New York Timesa” artykuł o wynalazku sztucznego pasażera, opatentowanego przez IBM. Od razu rozpoznałem w nim Pańskiego przyjaciela Automateusza.” W artykule opisany jest połączony z GPS sztuczny pasażer, którego się ma w samochodzie, intelektualnej rozmowy się z nim wprawdzie nie przeprowadzi, ale udziela informacji i to jest po prostu przeskok z obszaru bajki, która może mieć pewne pretensje, niewielkie zresztą, do tego, że jest trochę rozważaniem typu science fiction, a trochę filozofią życia i śmierci, do rzeczywistości technologicznej. Jak ja pisałem tę bajkę o Automateuszu, to wcale nie myślałem,

że to się kiedyś ziści w jakiejś innej postaci. To nie jest tak, że jak ktoś przepowiada jakieś zjawiska, które się potem sprawdzają, to podskakuje z radości: „A nie mówiłem!” Nie, bo tego rodzaju realizacje mają bardzo nieraz nieprzyjemną podszewkę i ponure konsekwencje.

**Czytając *Fantastykę i futurologię* odnosi się wrażenie, że Pan nie tyle nie lubi science fiction, ile rozczarował się co do jej rozwoju.**

No oczywiście, przecież są trwałe pozycje, na przykład Karela Čapka *Fabryka absolutu*, znakomity tekst, ale odosobniony i nieamerykański. Amerykanie poszli na łatwość, a w Polsce mamy już tylko wtórność. Nie trzeba się niczego uczyć, nie trzeba niczego wiedzieć, nic rozumieć, siądnę sobie i napiszę, prawda? Ta straszliwa łatwość jest moim zdaniem dość zgubna. Próbowałem stojąc w księgarni przeczytać kilka zdań z książki o Harrym Potterze, żeby się dowiedzieć, czy byłbym w stanie to pochłonąć, ponieważ wiem, że czytają to nie tylko dzieci, ale i dorośli. Otóż nie mogę, po prostu nie mogę. To jest w pewnym sensie zrozumiałe, że dość ponury świat rzeczywisty dostaje wykładnik potęgowy w postaci magii i czarnoksięstwa, ale to jest w gruncie rzeczy bardzo tanie. A to, że ta niewiasta, pani Rowling, jedzie na tym sukcesie, to jest fakt z zakresu psychosocjologii kultury, masowej naturalnie – Tolkien jest o wiele lepszy, ale nie sprzedaje się tak dobrze. Otóż pokupność, to czy coś się sprzedaje, czy nie, jest głównym kryterium, i oczywiście jest to bardzo poważny problem. Rozmawiałem kiedyś z fizykami niemieckimi w Berlinie akurat jak wyszła nowa książka

Dänikena – to taki hotelarz, który wymyślił, że kosmici przylecieli i nauczyli Egipcjan budować piramidy. Pytam: dlaczego nikt z was nie napisze torpedującego te nonsensy manifestu? Jeden z nich odpowiedział: Däniken ma milionowe nakłady, a tutaj kolega napisał właśnie to, czego pan się domaga, i miał trzy tysiące nakładu. To jest rynek, ludzie mają to, co chcą mieć i nie ma rady.

**Czyżby więc opisywany przez Pana upadek fantastyki łączył się z tym, że łatwiej jest napisać – i sprzedać, i przeczytać – bajkę pełną luk logicznych niż stworzyć spójny świat oparty np. na przesłankach naukowych?**

Tak. Żeby to było tylko lenistwo, ale to jest po prostu nawet nieuświadomione przekonanie, że publiczność wszystko kupi, że dzieci zmuszą rodziców do kupna, bo jest taka moda. Mamo, mammo, pokemon nowy! Jakieś trzydzieści lat temu spytałem moją żonę: jeżeli będzie taka moda, że kobiety mają nosić nocnik – czysty oczywiście – na głowie, będziesz nosiła nocnik? Ona się zastanowiła i powiedziała: No chyba tak. To znaczy, że modzie się musi ulegać. Nie jest to przyrząd egzekwowany sankcjami karnymi, ale jakiś jednak jest. Dlaczego? Nikt nie zmusza dzieci do czytania Harry Pottera, to jest niemożliwe, teraz nawet się rozmaici księża zaczynają gromadzić, żeby te książki palić, ale to jest najgorszy sposób oczywiście, bo materiał zakazany jest szczególnie atrakcyjny. Mnie się wydaje, że popularność Harry Pottera jest zupełnie taka, jak była kiedyś Karola Maya czy Supermana – te rozmaite bajdoły, które bezustannie się powtarzają.

## ROZMOWA „DEKADY”

**Czy zatem zagrożenie dla kultury upatruje Pan w łatwości masowego produkowania czegokolwiek i wiążącym się z tym zagubieniu odbiorcy?**

Adorno powiedział w swoim czasie, że po Oświeceniściu nie powinno się pisać wierszy, a redakcje uginają się pod nawałą wierszy. Mamy ogromne trudności z wartościowaniem, który pomysł w dziedzinie humanistyki czy fizyki cząstek elementarnych jest słuszny. Ja na przykład osobiście mam w kościach przekonanie, że tak zwany bozon Higgsa – strasznie potrzebny, ponieważ ma umożliwić powstawanie masy – nie istnieje. Nie potrafię matematycznie udowodnić, dlaczego nie wierzę, że się znajduje taki, sądzę raczej, że teoria jest dziurawa, a nie, że jedna cząstka uratuje

świat. Teorie powstania kosmosu są jak kalejdoskop, który się kręci i nieustannie przemieniają się w nim wzory. Jest straszna swoboda i bardzo mało rygoru, no i niestety rozmnożyli się oszuści i w dziedzinie humanistyki, i w dziedzinie nauk ścisłych. Tak zwana dziwna woda pewnego rosyjskiego fizyka okazała się wodą w brudnych rurkach kwarcowych. To są zwyczajne błagi.

**Bełkotliwe wykorzystywanie terminologii naukowej przez wspomnianych na początku naszej rozmowy filozofów raczej nie poprawi sytuacji.**

To są takie inkrustacje, wie Pani. W Cambridge odbywało się głosowanie, czy należy Derridzie dać doktorat honoris

STANISŁAW LEM



causa. Otóż przedtem było nie do pomyślenia, żeby o tym, czy komuś przypisać status odkrywcy nowych prądów, decydowało głosowanie. To jest jedno z ponurych zjawisk kultury masowej.

**Powiedział Pan kiedyś, że masowy czytelnik szuka w powieści wyłącznie fabuły, a nie zwraca uwagi np. na język. Równocześnie jest Pan zwolennikiem fabularności w literaturze...**

W gruncie rzeczy jestem zwolennikiem różnorodności. Fabularyzacja jest na pewno wskazana, ale na pewnym poziomie. Jak Kawalerowicz zaciągnął biednego papieża na film *Quo vadis*, to był chwyt szantażowy. Potem śmiałem się głośno czytając recenzję Marcina Hamkała, któ-

ry bodajże pisał: „Marek kocha Ligię, chce o tym porozmawiać z Petroniuszem, Petroniusz lubi Marka i chce o tym porozmawiać z Neronem, Neron kocha Nerona i chce o tym porozmawiać...” Na miłość boską! Kicz chce udawać, że nie jest kiczem i to dotyczy niestety także wypowiedzi mających pretensje do jakiejś elitarności. Mówią, że słaby jeden procent Polaków bierze do ręki książkę w ciągu roku, no i nie ma na to rady, a jednak trzeba powiedzieć, że kiedy książka była tania za PRL-u, to mieliśmy masowe nakłady Prusa, Żeromskiego, naszych klasyków. To jest awers i rewers sytuacji rynkowej. Jakaś pani pisze do mnie, że napisała książkę, i od razu widzę w pierwszym zdaniu jej listu śmierć dopełnicza. No więc oczywiście nie będę czytał książ-

STANISŁAW LEM

Fotografie Elżbieta Lempp



## ROZMOWA „DEKADY”

ki, którą pisze ktoś, kto nie umie wysławać się po polsku. Hochsztapleria zwycięża. Lepper. Ja wiem, co by zrobił w takiej sytuacji Piłsudski, ale oni nie śmiają. Na pytanie, dlaczego nikt nie pisze współczesnej powieści takiej, jaką napisał kiedyś Kaden, *Bigda* na przykład albo *General Barcz*, jest prosta odpowiedź: ponieważ to nawet nie jest radość z odzyskanego śmietnika, tylko to jest sam śmietnik bez żadnej radości.

**Jeśli chodzi o różne rzeczy, których u nas nie ma, zapytałabym o brak tradycji racjonalnej, która w Europie sięga co najmniej XVII wieku.**

Niestety, jak to pisał Gombrowicz, nasz wiek XVII był to kontredans opasłych szlachciurów. Ja szalenie lubię czytać i wracam do *Trylogii*, ale nie można powiedzieć, żeby ta narracja wspaniała przynosiła jakieś dary umysłowe, nie, to jest tylko bardzo piękne. Jak pisał Gombrowicz – zupa z blasków. No ale nie można mieć wszystkiego: i zupy z blasków, i pieczeni pożywnej. Na przykład Morsztyn, to była europejska klasa, a upadek się zaczął później właściwie, w XVIII wieku. A potem oczywiście rozgrajdolili tę Polskę i były zabory. Ale taki Prus dokonał zdumiewającego wyczynu, że napisał *Lalkę*, w której wprawdzie się mówi, że wszystko w rublach, ale nie ma się poczucia, że to jest zabór.

**Lalka jest też jedną z nielicznych naszych powieści, gdzie widać fascynację nauką.**

Geist przecież wymyślił coś, czym dzisiaj są fulereny węglowe. A tutaj czytałem u pani Tokarczuk kompletny nonsens o Geiście. Ona nic nie wie, jej się tyl-

ko wydaje, że coś wie, ona ma w głowie taki miszmasz psychologii, wszystko u niej kończy się na Jungu: anima, archetypy. Przed wojną na taką panią Tokarczuk rzuciliby się polemisci, a dzisiaj wszyscy mówią przed siebie, a spięć i zdereń praktycznie biorąc nie ma. Mnie samemu się nie chce, dlatego mam jej psuć humor, wyjaśniając, że ona napisała tu i tam nonsens, powołując się na Freuda, na Junga. Anima! Na miłość boską!

**Postmodernizm propaguje też taką zasadę, że każdy punkt widzenia jest równoważny. Po co – i jak – dyskutować w świecie, gdzie każdy ma rację?**

Lévi-Strauss twierdził, że wszystkie struktury są równowartościowe, ale jak przyszło do hitleryzmu, to jednak się zająknał, że tak nie można. Ja bym powiedział generalnie tak: idiotów i kretyków nie sięją, sami wschodzą, natomiast ludzi rozsądnych jest mniejszość. Czasem w mojej korespondencji widzę, że są ludzie rozsądni, ciekawe, że przeważnie siedzą gdzieś tam na prowincji, ale są. Natomiast żywioł miejski jest bardzo ujednolicony i bardzo rozsądnie powiedziała zdaje się pani Świda-Zięba, że mamy tak zwaną lumpenburżuazję. To nie jest żadne mieszczaństwo średniej klasy, z którego w Ameryce wyrosła warstwa wielkich nie tyle nawet znawców, tylko miliardarów, którzy stworzyli Fundusz Guggenheima i inne. U nas tego w ogóle nie ma. U nas nigdy nie było etosu mieszczańskiego.

**Skoro padło już słowo etos, to przyznam się, że moją ulubioną powieścią Stanisława Lema jest *Niezwy-***

**ciężony, przede wszystkim za postawę moralną, za taki conradowski wątek, dziś jakby też zapomniany.**

Jak ja takie rzeczy słyszę, to muszę powiedzieć: istotnie, to tak jakoś wygląda. Ale jak siadam do pisania, to nie mam żadnych założeń.

**Ale to gdzie jest w Panu? Bo jak czytam o niepisanym kodeksie, bez którego nikt nie mógłby latać, to jakbym Conrada czytała...**

Pewno, że tak. Ale to nigdy nie jest zamierzone: dziś napiszę arcydzieło godne Nobla, albo: napiszę pełne szlachetności. Nie, to są po prostu sfabularyzowane poglądy, które się żywi i na których kształtowanie pisarz ma dość ograniczony wpływ w gruncie rzeczy. No oczywiście, byłem na tym wychowany, ale to już jest moje.

**Mnie tego bardzo brakuje we współczesnej literaturze.**

Tak, to prawda. Ale ja nawet nie śmiem mówić takimi dużymi kwantyfikatorymi, że cała współczesna literatura jest taka i taka, bo to się nam wymyka. Wystarczy sobie uświadomić, że w tej chwili, kiedy rozmawiamy, na świecie wychodzi 270 000 pism naukowych, a ile wychodzi książek, to jeden Pan Bóg raczej wiedzieć. Jak czytam listy bestsellerów w amerykańskiej prasie, nazwiska autorów są mi zupełnie nieznane i oczywiście ich książki też. Z wyjątkiem jakiegoś Saula Bellowa czy jeszcze dwóch czy trzech innych autorów. Jesteśmy po prostu pogrążeni, jest to rodzaj potopu. Czy można sobie wyobrazić Noego w jego arce, który wyciągnął z tego potopu wiaderko wody i dokonywał analizy, ażeby

się przekonać, jaki jest stan wód całego potopu? Po prostu jest to niewykonalne, musimy znaleźć jakieś miejsce umocowania, pozycji osobistej odwrotu. Te głębokie podteksty, które się znajdują w utworach literackich są niesłychanie ważne, są podporą ich trwania, opornością przeciwko przemijaniu – jak w takim np. *Moby Dicku* Melville’a. A z drugiej strony na stoły księgarskie wlewa się straszliwa lawina nowych tytułów nie do ogarnięcia. Za PRL-u to było tak, że trzeba było walczyć o dostęp do najprostszej książki, żeby to do książki – do *Spiegła*, do *Heralda*, do fantastyki, a teraz jest odwrotnie, teraz jesteśmy utopieni i nasza sytuacja jest dlatego szczególnie trudna.

**Wróćmy na chwilę do samej literatury. Zawsze fascynowało mnie to, że jest ona ze swej natury deterministyczna: kiedy wybieramy kogoś na narratora, to ten ktoś musi przeżyć, chyba że jest to powieść eksperymentalna. A zarazem świat literatury może być światem losowości, przypadku.**

Miałem słabość do stochastyki, tylko brakło mi dostatecznego przygotowania matematycznego. Ale napisałem taką książkę, *Katar*, która się po angielsku nazywa *Chain of Chance*, gdzie jest ten pierwiastek czystej losowości. To jest trudna sprawa to rozdroże literackie: trzeba być podporządkowanym pewnym regułom myślenia logicznego i kauzalnego, ale się nie musi... Napisałem też takie opowiadanie, które się nazywa *Smoki prawdopodobieństwa*, gdzie pierwsze zdanie brzmi: „Jak wiadomo, smoków nie ma.” Tam jest przedstawiona paradygmatyka teorii wirtualnych cząstek,

## ROZMOWA „DEKADY”

tylko że rozdęta. Więc to jest gra czysto lingwistyczna, to nie ma żadnego desygnatu. Oczywiście, można robić tak czy owak i na tym polega różnorodność.

### **A czy w literaturze powinna istnieć granica opisywalności, przed którą zatrzymywałoby się i ja autor-skie i doświadczenia bohaterów?**

Jeśli nawet sądzę, że powinna, to powinność ta nie będzie przez nikogo respektowana, co to kogo obchodzi? Jak ja przed wojną byłem gimnazjalistą, to nie wiedziałem, co to znaczy pedofilia. Dziś wszystkie granice zostały już przekroczone. Ja mogę czegoś nie czytać, ale nie mam żadnego wpływu na to, co robią inni. Byłem przekonany w naiwności mojej, że jak się rozległa ta historia okropna o tych lekarzach i „skórach”, że Kościół zagrzmie, ale jakoś nie... Przysięga Hipokratesa – to już po prostu nie istnieje, zostało przejechane, rozmiążdżone i zamordowane. To było dawniej nie do pomyślenia. Dwudziestolecie międzywojenne to był wyjątkowy okres. Kiedy Krzysztof Kamil Baczyński zaczął pisać wiersze, miał dwadzieścia lat, nie wiedział, że szybko zginie na barykadzie, ale jakoś to poczucie konieczności szybkiego zrealizowania się w nim istniało i coś takiego na większą skalę było w dwudziestolecie. Erupcja talentów, która teraz wcale się nie powtórzyła po nowym odzyskaniu wolności. Mamy znów taką Polskę rozproszoną: kiedyś się mówiło, że Polska jest luźną federacją Komitetów Wojewódzkich partii, a teraz jest luźną federacją bardzo różnych pism – są „Kresy”, „Dekada”, „Arkuszy” – i ta kultura jest tak popychana, jak jakiś ciężarowy pojazd, który utkwiał w śniegu i chociaż go

pchają, to on nie ma tej prężności, tego wigoru, jakiejś wiary w to, że warto.

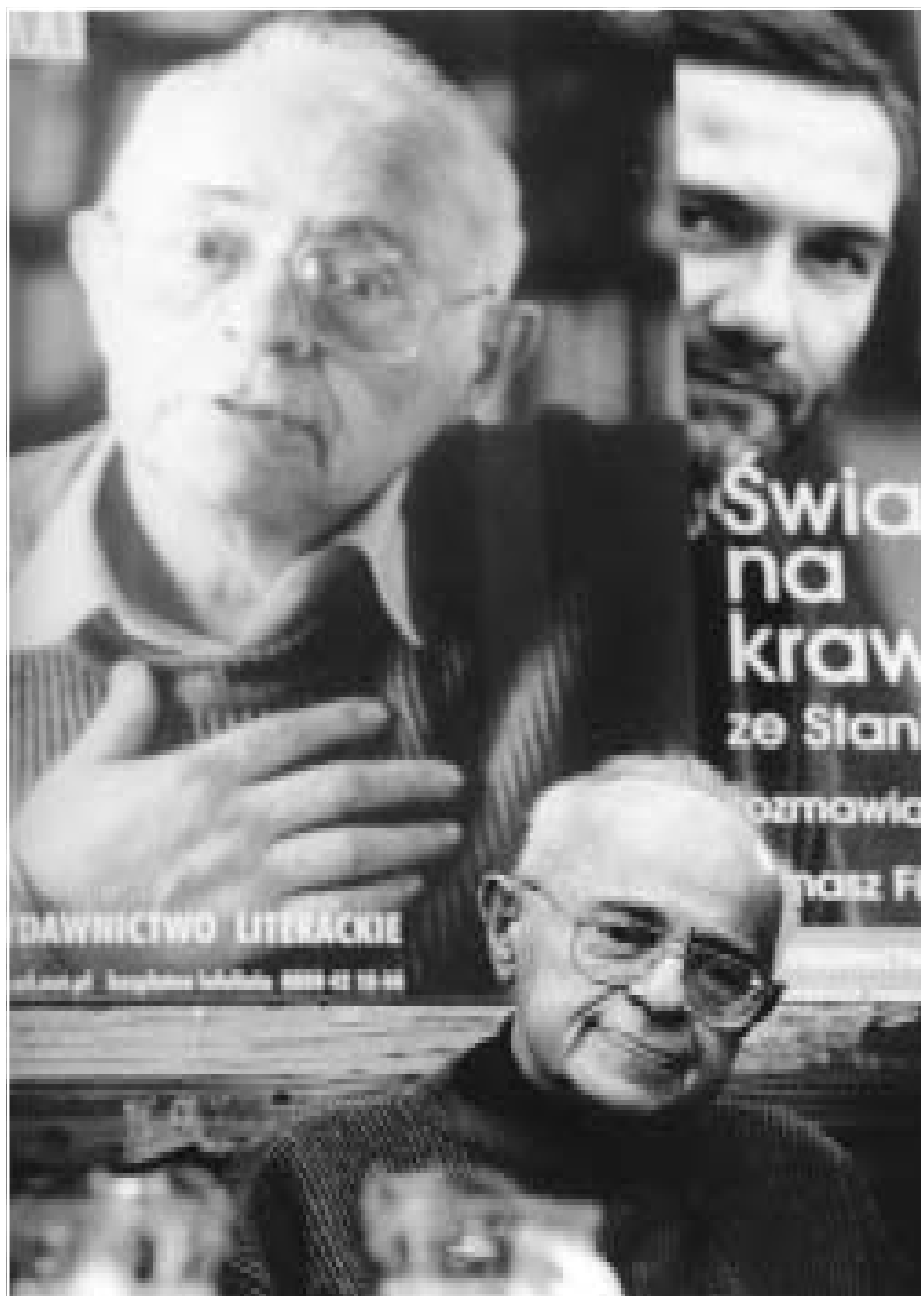
### **Czy zatem kultura powinna pełnić jakąś rolę dydaktyczną?**

Czasami, niekiedy. Ale ta dydaktyczność nie powinna wynikać z założenia dydaktycznego, tak to określe. Nie ma na przykład powieści naprawdę katolickich, takich, które byłyby jakąś klasą przodującą. Jeżeli ja znajduję się w sytuacji, że mógłbym coś bezkarnie ukraść, to nie ukradnę ani dlatego, że bym się bał kary boskiej, ani dlatego, że się boję, że ktoś będzie podglądał i pójde do kryminału, tylko po prostu nie widzę możliwości, że bym ukradł. I w tym sensie jakoś to jest we mnie zakodowane, ale to nie znaczy, że ja się czuję zniewolony tym właśnie. Dydaktyzm może wynikać też mimo woli. Pani wspomniała nazwisko Conrada. Przecież cały ten świecki etos nie jest do uzasadnienia przy pomocy jakichś funktorów i kwantyfikatorów, to jest dane. Mówią ci, którzy chwalą Harry Pottera, że tu chodzi o walkę dobra ze złem, że ta magia jest biała a nie czarna i tak dalej, ale ja wolę obywać się bez wszelkiej magii i to znowu jest predykcja, której nie potrafiłbym jakoś bardzo racjonalnie obronić, uzasadnić. To wszystko jest kwestią, wstyd powiedzieć, przyzwoitości.

### **Dlaczego wstyd?**

Bo właśnie w takich czasach żyjemy. To jest taki okropny *circulus vitiosus*, trochę to rozpaczliwe, więc trzeba czytać pisma naukowe i nic innego. I unikać francuskich filozofów.

*Rozmawiała Agnieszka Fulińska*



STANISŁAW LEM na tle plakatu

Fotografia Elżbieta Lempp



Fotografia Archiwum

# Jerzy Jarzębski

## LEM I ŚWIAT PO 11 WRZEŚNIA

A tak terrorystów na Amerykę przyszedł dla Stanisława Lema w najmniej odpowiednim momencie, zepsuł mu bowiem przygotowywane od wielu tygodni huczne i wesołe w zapowiedziach osiemdziesiąte urodziny. Zamiast toastów, wierszy i śpiewów okolicznościowych były tylko krótkie życzenia, po których wszyscy rozeszli się szybko do telewizorów, aby tam ze ściśniętym sercem obserwować tragedię nowojorkczyków. Sam jubilat o terrorystycznym ataku dowiedział się już w sali, gdzie planowano obchody urodzin. Dziennikarze zaś, którzy zbiegli się tam, aby rejestrować wspólną zabawę, pytali zgromadzonych raczej o sąd na temat wydarzeń z Atlantyku. Indagowany wówczas na tę okoliczność przez dziennikarkę Polskiego Radia, powiedziałem od razu, że amerykańska tragedia jawi mi się spełnieniem proroctw samego Lema o tym, jak będą wyglądać wojny przyszłości i jakie systemy broni zwyciężą w ogólnoświatowym współzawodnictwie. W miarę jednak dalszego rozwoju wypadków prognozy zawarte w książkach Lema zdały mi się coraz bardziej przenikliwe, a zakres tego, co należałoby w tym kontekście brać pod uwagę, coraz obszerniej-

szy. Nie będę tutaj referował owych prognoz po to, by słać głośną od dziesięcioleci zdolność Lema przewidywania przyszłości, nie tyle chodzi bowiem o współzawodnictwo o laury największego futurologa, ile o to, by wesprzeć się o pewien „projekt ogólny”, pozwalający lepiej zrozumieć, co się ze światem stało.

Nic dziwnego, że pierwsze, o co chciałoby się pytać po ataku, to militarny aspekt katastrofy. To dość złożony problem, choć jedno zdaje się oczywiste: że, mianowicie, skala i typ uderzenia zdecydowanie przekroczył wyobraźnię ludzi odpowiedzialnych za ochronę terytorium USA. Trochę zgodnie ze sławnym powiedzeniem, iż generałowie przygotowani są zawsze doskonale do prowadzenia poprzedniej wojny. Takie wojny dnia wczorajszego przewidywały uderzenia zmasowanymi siłami wojsk, użycie potężnych broni i równie potężnych ich nośników. W myśl takiej doktryny wojennej zdolni do prowadzenia współczesnych działań bojowych byli w gruncie rzeczy wyłącznie partnerzy dysponujący bardzo nowoczesną techniką, nie mówiąc już o olbrzymich środkach materialnych, potrzebnych do skonstruowania militarnego arsenału. Stąd też

konieczna w perspektywie światowego konfliktu gra o globalną dominację, o zagarnięcie bogactw naturalnych i rynków zbytu. Lem wielokrotnie przestrzegał, że wojna przyszłości może wyglądać zupełnie inaczej, a mianowicie – że broń najbardziej w perspektywie niebezpieczna to te, które pozwolą na atak po pierwsze: niejako bez wiedzy atakowanego, że taką inwazję w rzeczywistości się przygotowuje; po drugie: z użyciem mechanizmów zminiaturyzowanych, niełatwych do wykrycia, tanich w produkcji, a jednocześnie pozwalających kumulować swoją moc w miarę składania dnia drobin w większe agregaty.

No dobrze, zapytamy, ale cóż to ma wspólnego z najbardziej w historii spektakularnym atakiem na Amerykę, z zagładą tysięcy ludzi i rozbiciem w proch architektonicznego symbolu Nowego Jorku? Otóż ma, ale nie tyle na poziomie całkiem konkretnych rozwiązań technicznych, ile na poziomie całej filozofii wojny.

Lema fascynują walczące drobnoustroje – czy będą to sztuczne „owady” z powieści *Niewyciężony*, czy prototypowe bronie wykoncypowane w *Weapon Systems of the Twenty First Century or The Upside-Down Evolution*. Szczególnie te ostatnie mogą nas tutaj zainteresować, działać bowiem miały tak, by na siebie nie zwracać uwagi, przenikać poza linie obronne przeciwnika niepostrzeżenie i tam dopiero integrować się, aby dokonać niespodziewanych zniszczeń. Takich broni zapewne (jeszcze) nie mamy, ale czym innym jest terrorysta, jak nie „drobnoustrojem”, bakterią niewidoczną dla nieuzbrojonego oka, a zdolną przedzierać się na głębokie tyły wroga,

by tam tworzyć dopiero śmiertcionośne komando? Cała filozofia terroryzmu jest związana z ideą działań obliczonych na zainfekowanie atakowanego organizmu, na unikanie „siłowej” konfrontacji, w której terroryści nie mają oczywiście żadnych szans, w zamian zaś na wykorzystanie niszczycielskiego potencjału przeciwnika tak, by spowodować u niego jak największe straty i powszechny popłoch.

Terrorysta atakuje niekoniecznie w sposób spektakularny, nie zawsze porywa się na zniszczenie wielkich obiektów, zawsze jednak ma na celu destrukcję społecznego porządku i morale wroga, toczy bowiem wojnę nie wypowiedzianą i nie umiejscowioną, wojnę, w której działania mogą nie być na pierwszy rzut oka widoczne, kierują się bowiem niekoniecznie bezpośrednio przeciw ludziom, uzbrojeniu i majątkowi wroga, ale przeciw środowisku, w którym przebywa. Stąd pomysł Lema, że w przyszłych zmaganiach będzie można np. wpływać na klimat w kraju atakowanym tak, by jego przemiany kładzione były na karb naturalnych kataklizmów. Tego terroryści jeszcze nie umieją, umieją natomiast całkiem nieźle dokonywać inwazji na informatyczne sieci, rozsyłać wirusy sprawiające wrażenie produktu komputerowych maniaków, atakować giełdy i świat finansów, zapewniając sobie środki na dalszą działalność, itd. Następnym krokiem w tego typu wojnie jest rozsiewanie śmiertcionośnych bakterii, zatrucie źródeł wody lub powietrza.

Ani mi w głowie poświęcać ten tekst „straszeniu”, on jest zresztą nie tyle o terrorystach, ile o wizji świata, którą zrekonstruować można z książek Lema, i o

związkach pomiędzy jego pomysłami a dzisiejszym stanem ludzkości. Jeśli coś w tym stanie świata niepokoi i przeraża, to współistnienie rozumnych zasad funkcjonowania i organizacji społeczeństw z irracjonalizmem zbiorowych przeświadczeń, wzmagającą się rolę mitów i stereotypów. Jest tak dlatego, że człowiek jest istotą nie tylko i może nawet nie przede wszystkim racjonalną, ale uwikłaną w całą swoją przeszłość, powodowaną w takiej samej mierze rozumną analizą rzeczywistości, co ciemnymi emocjami; działającą niekoniecznie w imię własnego dobra, ale wręcz przeciwnie. Nie darmo Lem był swego czasu pilnym czytelnikiem Dostojewskiego, a przede wszystkim jego *Notatek z podziemia*. „Człowiek z lochu” jest bez wątpienia prototypem wielu Lemowych bohaterów. Ale krakowski autor konstruuje ich inaczej: kładzie wciąż nacisk na rozdwojenie wewnętrzne opisywanych istot. Roboty z *Cyberiady* zdają się na pozór kreacjami groteskowo-komicznymi, ale u podstaw tej kreacji leży chyba przeświadczenie, iż jesteśmy – w tej samej mierze my, co bohaterowie opowieści o Trurlu i Klapaucjuszu – osobliwym połączeniem tego, co nowoczesne, rozumne, oparte o naukowe podstawy, i tego, co staroświeckie, irracjonalne, sterowane przez popędy lub prymitywne żądze – władzy, bogactwa, użycia. Rozlamuje się więc bohater Lema na biologiczne ciało i mechanizm, emocję i analizę, świadomość i nieświadome popędy. W *Cyberiadzie* przeprowadzone to w tonacji buffo, ale w *Masce* na przykład już zupełnie inaczej, ze śmiertelną powagą – bo dziwaczna bohaterka tego niezwykle go opowiadania, będąc robotem obleczo-

nym zrazu w ciało zjawiskowo pięknej dziewczyny, stara się przeniknąć „prawdę” o sobie i choć tnie całkiem dosłownie powłokę, która w niej okrywa metaliczne i zaprogramowane z zewnątrz „sedno”, w rezultacie niczego konkretnego o sobie nie umie się dowiedzieć. Do ostatniej chwili prezentuje się sama sobie jako nierozzerwalny spłot obydwu czynników: chłodnego, narzuconego jej programu – i gorącej, osobistej emocji. Autor opowieści przeprowadza swoją bohaterkę przez kilka niejako sfer autoanalizy. Bada ona materialny substrat swej istoty, przechodzi przez doświadczenie miłosno-nienawistnego związku z człowiekiem, którego ma doprowadzić do śmierci, wstępuje w mit o funkcji społecznej i politycznej, a wreszcie zadaje sobie pytania natury religijnej: o granice w sobie predestynacji i wolnej woli. Wszystkie te próby prowadzą do podobnych konkluzji – o nieuleczalnym rozdarciu bohaterki na to, co przynależy do sfery ratio i na to, co emocjonalne, na to, co pochodzi z ciała, i na to, co się gnieździ w mechanice. Ale i pozbawiona ciała bohaterka jako „czysty mechanizm” jawi się podobnie niedefiniowalna, tak jakby wykołojenie ścisłego projektu jej myślenia i działania wynikało wprost ze stopnia komplikacji wewnętrznej. Kiedy przyglądamy się podobnym istotom u Lema, dochodzimy do wniosku, że one właśnie najlepiej służą jako ilustracja poglądów autora na naturę człowieka.

Ale nie na tym koniec – bo człowiek to nie tylko nader złożona wewnętrznie jednostka, ale także istota społeczna. Jako taka zmienia się, bo byt społeczny wyzwala w niej odmienne cechy – tak

jakby historia ludzkiej zbiorowości, jej myślenia i działania, narzucała jednocie maski, wikłała ją w jakieś kolektywne żywione przekonania. W opowiadaniach Lema nader często pojawiają się społeczeństwa-próbki, poddane eksperymentom socjologicznym, społeczeństwa, które zachowują się wbrew przewidywaniom, bo ich działaniem rządzą prawa zbyt skomplikowane, aby można było prognozować udatnie skutki takich lub innych operacji na określających je parametrach.

Wiąże się to nad wyraz ściśle z ideą naprawy społeczeństw, raz z parodystycznym zacięciem, innym razem z wielką powagą przedstawianą w różnych tekstach Lema. Melioracja w tych opowieściach z reguły się nie udaje – z różnych powodów, z których najważniejszy to zapewne zbyt prostactwo naprawczych pomysłów w zestawieniu z niezmierną komplikacją społecznej struktury, a także – zróżnicowanie zachodzące pomiędzy poszczególnymi typami społeczności, zróżnicowanie uniemożliwiające przewidywanie skutków zastosowanych posunięć. Tak jest w opowiadaniu *Kobyszcze*, w którym Trurl na próżno chciałby stworzyć społeczeństwo istot szczęśliwych, tak w *Dziennikach gwiazdowych*, w których Ijon Tichy wciąż nowych i innych napotyka kosmitów, a każda z ich ras czy odmian rządzi się innymi prawami, co z góry czyni wszelkie pomysły standaryzacji dobra czymś bezsensownym.

Jeśli przyświeca Lemowi jakiś parodystyczny zamysł, to wiąże się on być może z misjonarskimi zapędami, jakie mieli przedstawiciele cywilizacji amerykańskiej wobec innych ludów.

Idea, że wszystkie społeczeństwa powinny dążyć do realizacji modelu stworzonego przez ową cywilizację jest dosyć głęboko zakorzeniona w świecie zachodu. Choć już od czasów Herdera, a szczególnie Aleksandra von Humboldta, wiadomo, że kultury są po prostu różne i nadzwyczaj trudno zaprowadzić wśród nich jednolitą hierarchię, przedstawiciele zachodniej cywilizacji radzi są mniemać, że przyjęcie przez kraje Azji czy Afryki standardów świata zachodu pozwoliłoby im nie tylko poprawić sytuację ekonomiczną, ale też wychować nowe, szczęśliwsze społeczeństwo. Jest to idea nad wyraz wątpliwa, nie bierze bowiem pod uwagę odmiennych tradycji i związanego z tym odmiennego wartościowania różnych modeli życia i społecznej organizacji.

Lem w swoich pierwszych powieściach zdawał się wierzyć w pewne uniwersalne standardy społecznego bytu i moralności, co pozwalało mu określać cywilizacje Marsjan w *Człowieku z Marsa* czy Wenusjan w *Astronautach* jako opętane złem, zaś społeczeństwo Białej Planety z *Obloku Magellana* jako „dobre” czy przynajmniej podług naszych standardów racjonalne. Do dziś pamiętam wywód uczonego z tej powieści, podług którego kosmici po prostu m u s z ą ludzi przypominać. Nic dziwnego, że wszystkie trzy planetarne społeczeństwa z tych wczesnych książek niejako z konieczności poddawać się miały ocenom w kategoriach ludzkiej etyki. Niebawem stanowisko to ulegać zaczęło modyfikacji. Wątek niemożliwości uzgodnienia systemów wartości pomiędzy cywilizacjami pojawia się już w *Edenie*, gdzie – podług stanowiska Ziemiaków – dzieją się

potworne zbrodnie, a władza dokonuje okrutnej eksterminacji własnych obywateli. Próba interwencji ludzi w obronie jakiegś ponadplanetarnej moralności przynosi jednak kolejną hekatombę, z czego płynie wniosek, że jakiegokolwiek narzucanie jednej cywilizacji standardów wytworzonych w obrębie innej jest rzeczą niesłychanie ryzykowną. Ten sam wątek pojawia się w *Niezwykłym*, to samo – w inny sposób – w *Powrocie z gwiazd*, gdzie ścierają się dwie wersje cywilizacji ziemskiej. W *Fiasku* próba – za ledwie – nawiązania kontaktu (tyle że *par force*) z obcą, innoplanetarną kulturą prowadzi w efekcie do zniszczenia planety przez Ziemiaków. Wszystkie te przykłady, łącznie z klasycznym wątkiem nieporozumienia z jedynym mieszkańcem planety Solaris, mówią właściwie jedno: że istnieje mianowicie coś takiego, jak zasadnicza i gruntowna odmienność uniemożliwiająca uzgodnienie języka i wartości pomiędzy różnymi istotami czy kulturami, przy czym kultury owe mogą istnieć obok siebie, nie mieszając się i nie przejmując wzajem sposobów życia i rozumienia świata. Ten ostatni motyw pojawia się szczególnie dobitnie w *Wizji lokalnej*, gdzie na jednej planecie istnieją obok siebie dwa systemy polityczno-społeczne: bogata Luzania, w której nie tylko rozwiązano wszelkie problemy technologiczno-produkcyjne, ale też zapewniono obywatelom maksymalne bezpieczeństwo wraz z szerokim zakresem osobistej wolności – oraz prymitywna Kurdlandia, udrażniająca swych poddanych politycznym terrorem i nakazująca im żyć w warunkach urągających wprost godności jednostek. Też Lem, wypowiedzianą mimochodem w tej powieści,

jest – że jednostki w obydwu systemach mogą cierpieć podobnie, a zatem – że subiektywne poczucie szczęścia nie jest prostą pochodną komfortu życia i poziomu swobody. To właśnie sprawia, że obydwie państwa bytują przez wieki obok siebie, przy czym to wyżej technologicznie rozwinięte jakoś niekoniecznie wchłania to drugie lub narzuca mu swoje standardy. Teza owa powinna dać do myślenia tym wszystkim, którzy uważają, iż model parlamentarnej demokracji w stylu zachodnim czy wykształcony na zachodzie model rządzenia, ekonomii i trybu życia jednostek powinien prędzej czy później zostać przejęty przez wszystkie cywilizacje na świecie jako „obiektywnie najlepszy” (na tym, z grubsza biorąc, polegała teza Fukuyamy o „końcu historii”). Takie myślenie doprowadziło w wielu punktach świata do stanów zapalnych, a już na pewno: do głębokiego urażenia przedstawicieli kultur odmiennych niż euro-amerykańska.

Najbardziej jednak przenikliwą i pesymistyczną diagnozę dotyczącą sytuacji, w jaką niepostrzeżenie wchodzi ludzkość, przynosi dopiero *Katar*. Książka to niezwykle sugestywna w swej warstwie prognostycznej, mówi bowiem o takich zagrożeniach, które rodzą się w społeczeństwie przyszłości niejako bez niczyjej winy czy nawet woli. Seria zagadkowych śmierci pacjentów zakładów balneologicznych na południu Włoch powstaje przecie nie jako wyrafinowane morderstwo, ale jako produkt szeregu przypadkowych koincydencji, w wyniku których rodzi się nieszczęsny związek chemiczny odpowiadający za śmiertelną psychozę kolejnych ofiar. Do ostatecznego rozwiązania powieściowej zagadki

bohater dociera jednak zrazu poprzez doświadczenie terroru, które wydaje się być tutaj tylko nieco mniej radykalną wersją zła rodzącego się z chaosu. W swym doskonałym szkicu poświęconym powieści Przemysław Czapliński pisze:

*„Katar” ukazuje – co wydaje mi się osobną, acz nie dostrzeganą wartością utworu – nowe postaci zła. Pierwsze z nich, upostaciowane przez terrorizm, ma charakter działań premedytowanych (a więc zamierzonych jako zbrodnia), lecz równocześnie losowych, a więc nie wymierzonych w konkretną ofiarę. Jako przeciwdziałanie politycy proponują siłę równoważną: „na ekstremistyczny terror nie ma skuteczniejszego środka ponad prewencyjne likwidowanie aktywistów. Na profilaktyczny mord wprost demokracja sobie nie pozwoli, może jednak przymknąć oczy na prorządowe skrytobójstwo z ograniczoną odpowiedzialnością pod dyskretnie upośrednionym nadzorem. To już nie stary mord kapturowy, represja firmowana przez państwo, lecz konstruktywny terror per procura”.*

*Pogląd jest tak dosadny, że właściwie nie wymaga komentarza; dodać pewnie można jedno: widać tu nie tylko, jak każde zło, które się upowszechnia, pociąga za sobą metodykę prewencji, a więc zarówno poszukiwanie metody poznawczej, jak i strategii postępowania. W „prewencyjnym likwidowaniu aktywistów” uwidacznia się i to, że nowe postaci zła, powołując do życia środki zaradcze, zarażają sobą dobro – niejako zatrują ją, niwecząc jakąś część jego siły, płynącej z moralnej czystości<sup>1</sup>.*

Terror, jaki w swej powieści pokazuje Lem, jest wyraźnie odmienny od tego, który znamy z odleglejszej w czasie historii. Tamten dawniejszy kierowany był przeciwko starannie wybieranym celom: ginąć miał nienawistny władca lub członek jego rodziny, minister czy policmaj-

ster, w każdym razie przedstawiciel państwowego systemu. Terror dzisiejszy jest na pozór ślepy i bezkierunkowy: „Nowozelandzki turysta, chcąc zaprotestować przeciw porwaniu w Boliwii australijskiego dyplomaty, usiłował porwać w Helsinkach czarterową maszynę z pielgrzymami do Watykanu” – powiada się w *Katarze*. Groteskowość tego przykładu blednie, jeśli go przyłożymy do świata globalnych powiązań i współzależności. Rzeczywistość dzisiejsza polega nie tylko na niewyobrażalnym nagromadzeniu rzeczy i faktów, ale też na pomnożeniu wiążących te elementy relacji. W tej sytuacji cios wymierzony w „kogokolwiek” może jakoś tam, w drodze wielu rykoszetowych odbić, trafić w przewidziany cel. Świat globalistyczny wymaga zatem globalistycznego systemu prewencji i kontroli, jego choroby rozprzestrzeniają się bowiem błyskawicznie i obejmują cały organizm tego molocha. Lem pokazuje nam to, co stało się bijącą w oczy rzeczywistością nazajutrz po zamachu 11 września: że niemal każdy może stać się ni stąd, ni zowąd ofiarą ataku terrorystów, ale też – że każdy musi w tym świecie przygotować się do roli podejrzanego, poddać upokarzającym procedurom inwigilacji.

Ale unaocznienie niebezpieczeństw płynących z globalizacji powiązań międzyludzkich i „przepelnienia” planety to jedynie pierwszy stopień wtajemniczenia w nowy porządek, w którym z wolna trzeba się nam będzie zadowić. Drugi stopień spowija jeszcze mgła, ale widać już zarysy nowego typu zagrożeń, który w *Katarze* uosabia chemia: to wszak nieoczekiwane, losowe następstwo chemicznych reakcji doprowadza w powie-

ści do serii śmiertelnych wypadków. Terrorysta współczesny strzela więc do przypadkowych przechodniów na ulicy, wysadza się wraz z bombą w przepelnionej kawiarni, zawsze jednak jest to akt świadomy i ukierunkowany, podczas gdy chaos zabija mimochodem, poza wszelką intencją i rachubą. Powiada Czaplński:

*Jeśli więc konsekwentnie rozpatrywać krytyczność powieści Lema jako nowego obrazu zła, to polemika polegałaby na ukazaniu współczesnej cywilizacji jako producenta mechanizmów zbrodniczych i nieprecyzyjnych, działających nie jak zegar, lecz jak maszyna loteryjna, dla której ofiara to nie cel na muszce, lecz przypadkowy obiekt w polu gęstego ostrzału<sup>2</sup>.*

I dalej:

*Powieść kryminalna, powołana u swych źródeł do przywracania porządku, w wariacie Lemowym ukazała, że nie ma czego przywracać: nie istnieje metoda poznania gwarantująca wykrycie zła, nie ma społecznego mechanizmu przeciwdziałania zbrodni i, wreszcie, nie ma świata, który po chwilowym zakłóceniu przestępstwem mógłby wrócić do normy<sup>3</sup>.*

Czy jednak chaos jest u Lema jednoznacznie zły? Wydaje się, iż stosunek doń autora jest bardziej skomplikowany i niejednoznaczny. Chaos bowiem produkuje nie tylko zło, lecz i dobro, poznajemy go jako maszynę losową, z której może wyskoczyć wszystko, co tylko fizycznie możliwe. Ten wątek pojawia się u Lema często w aurze niepoważnej lub groteskowej, choć w najgłębszym ujęciu chaos jest ważny i niezbywalny jako kolebka wszelkiej zmiany, a więc i rozwoju. W miarę jednak rozwoju wydarzeń na świecie chaotyczność zdaje się pisać coraz bardziej męczyć i przerażać. Jej odbiciem najwyrazistszym staje się dla

niego internet – jako nie tylko metoda przesyłania i gromadzenia informacji, ale też jako gigantyczny labirynt, w którym nie sposób się rozeznać i wśród milionów wiadomości nieistotnych lub zgola fałszywych odszukać te, które mają jakąkolwiek wartość. Co więcej, internet obrazuje nie tylko chaos mentalny, ale i moralny, jest bowiem areną, na której każdy może wystąpić w masce, ekspozując to, co w nim złe lub perwersyjne, a łatwość dostępu do sieci połączona z anonimowością powoduje, że obok żądz poznania szaleją w niej także wszelkie niepoczciwe żądze, pleni się agresja, zwołują czciciele zagrażających ogółowi wiar religijnych czy politycznych, miłośnicy sadystycznego seksu, pedofile etc. Trzy niedawno wydane książki Lema o charakterze eseistycznym: *Tajemnica chińskiego pokoju*, *Bomba megabitowa* i – szczególnie – *Okamgnienie* coraz dobitniej wyrażają ten nowy, zdecydowanie bardziej pesymistyczny stosunek autora do chaosu, w którym powoli rozpłaszcza się struktura i hierarchia świata ludzkiej kultury, a jedynym orężem pozwalającym w pewnej mierze utrzymać go w ryzach wydaje się wszechobecna inwigilacja.

W początkach lat sześćdziesiątych taki organizm społeczny, w którym bylejakość i chaotyczność iść miała w parze z totalnym ubezwłasnowolnieniem jednostki na rzecz instytucji, kojarzył się Lemowi raczej z państwem totalitarnym w jego najwyższym stopniu rozwoju. Tak właśnie prezentuje się czytelnikowi Gmach z *Pamiętnika znalezionej w wannie* – biurokratyczna struktura dążąca do przechwycenia kontroli nad każdym atomem poddanego jej świata. Taki abso-

## JERZY JARZĘBSKI

lutyzm nie idzie jej na zdrowie, bo od wiedzy i mocy totalnej bardzo blisko do niewiedzy i niemocy – właśnie przez to, że lawiny pozyskiwanych wiadomości nie da się w żaden sposób opanować i sensownie użyć, można jedynie z ich pomocą udręczać zaplątane w trzewia Gmachu jednostki.

Gmach jako sublimacja totalitarne-go państwa tym się jednak odznacza, że w nim wszyscy działają z jakąś (polityczną, militarną) intencją, wszyscy spiskują – nieważne już, w imię jakiej władzy czy idei, bo także wszelkie wyższe motywacje ulegają w strukturze Gmachu rozpuszczeniu i zrównaniu. Monument z gówna – tak widzi go w końcu zniechęcony bohater. Ale współczesna permisywna i demokratyczna kultura globalna ma tendencję do wytwarzania podobnie grząskich i brzydko pachnących *quasi*-struktur, w których ukryte powiązania mogą łączyć wszystko ze wszystkim (np. agencje rządu USA sprzedają potajemnie broń do Iranu, by – równie potajemnie – sfinansować swe akcje w Nikaragui). W takim środowisku znakomicie rozwija się terroryzm – jako sposób prowadzenia wojny nielegalny lub półlegalny, poddany kontroli już nie parlamentów czy rządów, lecz struktur wywiadowczych, wielkich korporacji, tajnych zrzeczeń lub nawet osób prywatnych.

Trzeba dobrze zrozumieć Lema: nie jest on z pewnością chwałką ustrojów opartych o konserwatywne zasady i wzorce działania, nie poparłby bez wątplenia prawicowego stylu myślenia o społeczeństwie i wartościach. Przecież jednak nie umie przystać na świat bez moralnej sankcji, świat, w którym brak

„moralnego kręgosłupa”, czyli zbioru reguł pochodzących nie z racjonalnych rozumowań, tylko z tradycji i umów społecznych. Te reguły funkcjonują prawidłowo nie tyle wtedy, gdy stoi za nimi przymus prawny, ale wtedy, gdy są uwewnętrznione, gdy posłuszeństwo im staje się indywidualnym i społecznym odruchem. Dzisiejsze społeczeństwo globalne już takich uwewnętrznionych reguł nie słucha – może dlatego, że w kulturowym zmieszaniu uległy one relatywizacji? Może dlatego, że ludzie coraz mniej wierzą w pozaświatowe sankcje czekające grzeszników? Może wreszcie dlatego, że cywilizacje trwające w pogoni za dobrami wyższego rzędu zastąpiły cywilizacje nastawione na materialne korzyści, zabawę lub drażnienie ośrodków rozkoszy? Cywilizacja, w której normy moralne uległy atrofii, rozwija się nadal, nawet może dokonywać znaczących odkryć, ale jest wciąż zagrożona rozpadem. Antidotum na kryzys moralności zdaje się niektórym fundamentalizm – ale ten właśnie zdaje się być owocem kryzysu religii, zaraził się bowiem także etycznym indyferentyzmem, przekształcił w ideę bezkompromisowego „niszczenia niewiernych” bez pytania o winę i rację, gdzie cel ma – jak zwykle – uświęcać środki.

Choroba, jaka toczy współczesne społeczeństwo jest więc szczególnie trudna do uleczenia, ma bowiem charakter infekcji niezogniskowanej, zarażającej zbiorowości ludzkie jako całość, utajonej w strukturach socjalnych, w wiarach i systemach wartości, w urządzeniach politycznych, w kanałach przesyłu i przechowywania informacji. Nie da się zapewne zapanować nad nią w sposób tra-

dycyjny: przez edukację, wprowadzenie takich czy innych reform systemu prawa i jego egzekucji. Lem zdaje się sądzić, że będą tu w perspektywie potrzebne jakieś zupełnie nowe pomysły na opanowanie sytuacji, wcale nie koniecznie mile dla mieszkańców planety.

Skutki zagrożeń w postaci globalnego systemu nadzoru nad obywatelami Lem przewidział bardzo wcześniej. Co szczególnie smakowite, przewidział zrazu niejako bezwiednie – bo to Andrzej Stoff, jak sam autor przyznaje – zwrócił jego uwagę na szczególny charakter systemu władzy w *Powrocie z gwiazd*. Ziemia przyszłości jest tam zarządzana przez władzę dobrze przed mieszkańcami globu ukrytą, a jednocześnie wszechwiedną i dość bezwzględnie narzucającą wszystkim założony porządek, w którym miejsce naczelne zajmuje przymusowa amputacja instynktu agresji. Może więc tylko tak da się uchronić ludzi przed nimi samymi? Wizję poprawioną takiego systemu przynosi *Wizja lokalna*, gdzie nadzór nad obywatelami Luzanii przejmuje automatyczna „etykosfera”, chroniąca jednostki przed zagrożeniem i działająca na poziomie mikrocząstek, więc niejako wprzęgnięta w porządek natury. Czy tylko tak uda się ludzkości skojarzyć ideę osobistej wolności z pragnieniem bezpieczeństwa? Nie myślę tu o „etykosferze”, która – jako pomysł – zdaje się wciąż urządzeniem fantastycznym, nieziszczalnym w dzisiejszym stanie technologii. Czy może więc powstać system zapewniający bezpieczeństwo w sposób arbitralny, nie przekształcając się natychmiast w jakąś formę totalitaryzmu? Trudno na to pytanie dzisiaj odpowiedzieć, choć bez wątplenia jakieś próby

rozwiązania opisanych tu dylematów muszą być podjęte. I może nie byłoby źle, gdyby zajęci tym ludzie mieli gdzieś pod ręką – choćby jako zbiór przestróg – opowieści Stanisława Lema.

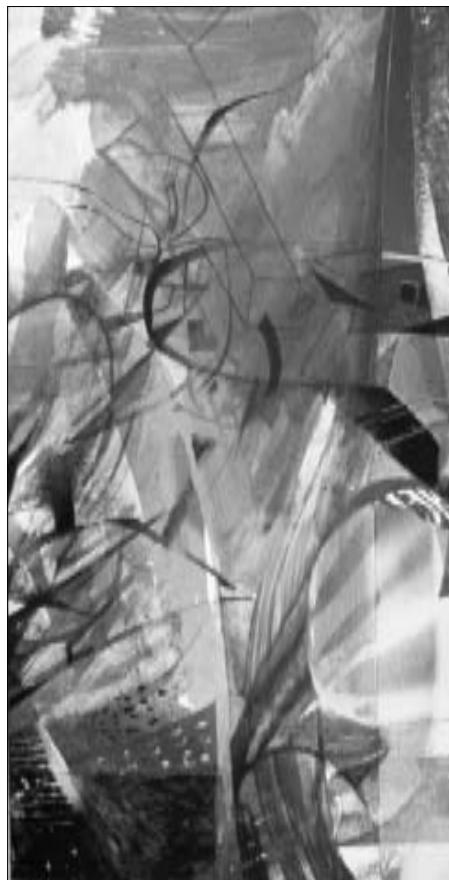
**Jerzy Jarzębski**

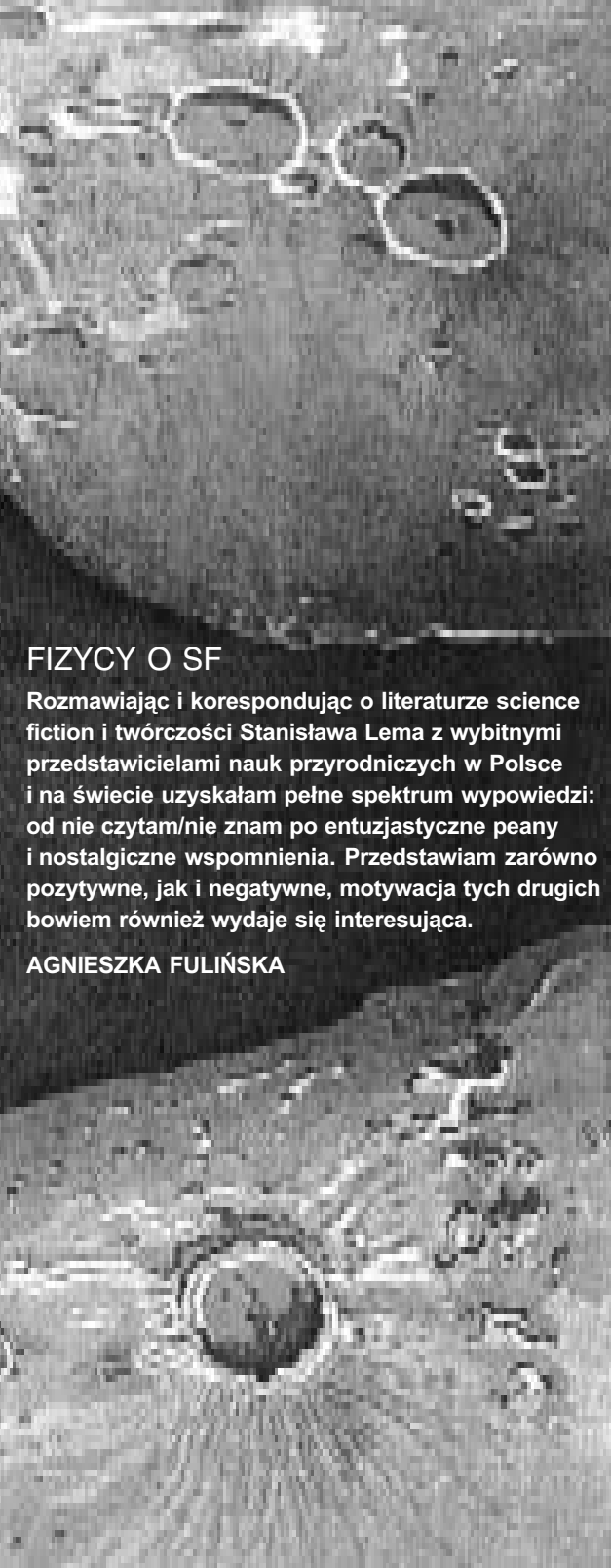
<sup>1</sup> P. Czaplński, *Śmierć chaotyczna: Katar Stanisława Lema*, w: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, Poznań 2001, s. 146-147.

<sup>2</sup> P. Czaplński, op.cit., s. 151.

<sup>3</sup> Tamże, s. 155.

**Aleksander Pieniek**, *Kompozycja katastroficzna*, fragment, 2001, akryl na papierze





## FIZYCY O SF

Rozmawiając i korespondując o literaturze science fiction i twórczości Stanisława Lema z wybitnymi przedstawicielami nauk przyrodniczych w Polsce i na świecie uzyskałam pełne spektrum wypowiedzi: od nie czytam/nie znam po entuzjastyczne peany i nostalgiczne wspomnienia. Przedstawiam zarówno pozytywne, jak i negatywne, motywacja tych drugich bowiem również wydaje się interesująca.

AGNIESZKA FULIŃSKA

### **MARCEL AUSLOOS, profesor fizyki teoretycznej w Université de Liège:**

Niestety nie czytam dużo science fiction (wolę kryminały), ponieważ mam spore kłopoty z uwierzeniem w świat fantastyczny. Mam poza tym wrażenie, że niestety w naukowych publikacjach jest czasem za dużo fantastyki! A poważnie mówiąc: czytałem trochę powieści science fiction angielskich i francuskich oraz klasykę sf, ale okropnie nie lubię łamania w literaturze praw fizyki.

Ostatnio przeczytałem książkę *Harry Potter i kamień filozoficzny* i uznałem ją za infantylną. Czytywałem też Stevena Kinga, ale czułem się trochę oszukany, bo wszędzie był ten sam schemat fabularny, a niedawno kupiłem *Tajemnice zamku Udolpho* Ann Radcliffe napisane w 1794 roku – może uda mi się wrócić do fantastyki, sięgając w głąb historii literatury. Oczywiście znam Dantego i starożytnych autorów greckich i łacińskich, u których jest sporo fantastyki, może nawet naukowej (Dedal i Ikar), chociaż nie jestem tego pewny, jako że wówczas inaczej pojmowano naukę.

### **SERGEY BEZRUKOV, biofizyk, absolwent Państwowego Uniwersytetu w Moskwie, od 1990 mieszka w USA, profesor National Institute of Health w Maryland:**

Obecnie nie czytam dużo science fiction, jako że z biegiem lat coraz bardziej interesuję się historią. Ale w młodości – w szkole średniej i na studiach – czytałem mnóstwo fantastyki. Mam wrażenie, że sf nie jest bardzo atrakcyjna dla dorosłych naukowców, przyciąga natomiast młodych czytelników i czasami sprawia, że zostają naukowcami.

Mój stosunek do Stanisława Lema jest prosty – uważam, że jest najlepszy w swojej dziedzinie. Jego wkład w science fiction jest tak wielki, jak Mariana Smoluchowskiego\* w fizykę statystyczną. Wiele lat temu jego dzieła, zwłaszcza *Solaris*, wywarły na mnie wielki wpływ. Bardziej cenię sobie sposób, w jaki Lem potrafi zająć się psychiką ludzką, niż opisy techniki przyszłości.

**ANDRZEJ BIAŁAS, profesor fizyki cząstek elementarnych w Instytucie Fizyki UJ, prezes Polskiej Akademii Umiejętności:**

Nie czytam obecnie fantastyki, bo uważam ją za nieporozumienie – „prawdziwa” fizyka jest znacznie ciekawsza. U Lema zachwyca mnie talent do tworzenia nowych słów.

**IWO BIAŁYNICKI-BIRULA, profesor w Centrum Fizyki Teoretycznej PAN w Warszawie:**

Moja styczność z literaturą fantastyczno-naukową jest minimalna. Głównym powodem jest to, iż uważam, że sama fizyka jest już w dużej mierze fantastyczna, a w dodatku jest na pewno naukowa. U Lema cenię bardziej kunszt literacki, niż otoczkę sf.

**JEROME I. FRIEDMAN, profesor fizyki wysokich energii w Massachusetts Institute of Technology (MIT), laureat nagrody Nobla z roku 1990:**

W nauce znajduję tak niezwykle cuda i tajemnice, że nigdy nie miałem czasu na czytanie science fiction.

**KRZYSZTOF FIAŁKOWSKI, profesor fizyki teoretycznej w Instytucie Fi-**

**zyki Uniwersytetu Jagiellońskiego:**

Namiętnym czytelnikiem powieści Lema byłem od dzieciństwa. Chętnie więc powiedziałbym, że miało to wpływ na wybór kierunku moich studiów, ale nie byłoby to prawdą – czytając Lema uczyłem się podziwu nie tyle dla fizyki, co dla człowieka szukającego swego miejsca w świecie. Już pierwsze książki, *Astronauta* i *Obłok Magellana* zachwyciły mnie wiarygodnością postaci bohatera-narratora i umiarem autora, który umiał zrezygnować z opisu Obcych i bezpośredniego spotkania z nimi. Znacznie później zdałem sobie sprawę, jak ponura dla samego autora była wizja trwającego przez stulecia czy nawet tysiąclecia zwycięskiego komunizmu...

Po roku 1956 mogłem porównywać książki Lema z literaturą światową i podziwiać doskonalenie przezeń warsztatu pisarskiego, poszerzanie wachlarza gatunków i dobór tematów.

Powieść *Solaris* pokazała, że science fiction może być poważną literaturą. Rzadko zdarza się, by bohater przeżywający dziwną przygodę na odległej planecie był tak wiarygodny i zrozumiały. Absurdalna z punktu widzenia fizyki koncepcja „fantomów neutrinowych” nie jest wadą utworu, lecz pokazuje, że nie należy odczytywać tej historii o niemożności porozumienia tylko dosłownie.

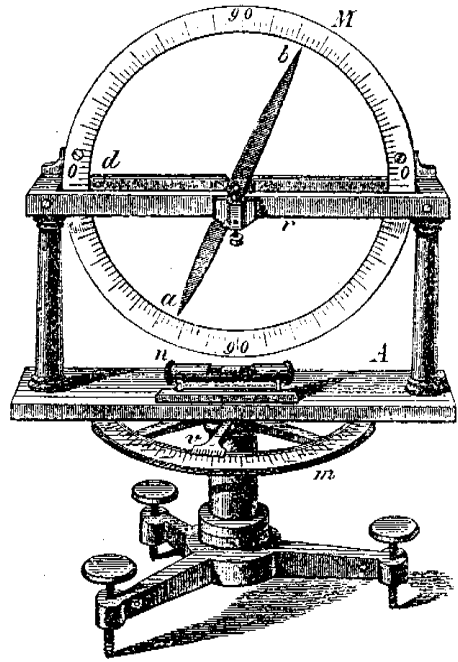
W *Niezwykniętym* Lem nobilitował podgatunek *space opera*, udowadniając, że typowa historia o spotkaniu ekspedycji z wrogą cywilizacją może być nie tylko pasjonująca, ale i głęboka. Od pierwszego zdania, jakby celowo sztampowego, wyjątkowo daleka jest droga do zdania ostatniego, zamykającego powieść tym samym słowem „niezwyknięty”. Z dwustu stron

minipowieści nie dowiadujemy się niczego o wcześniejszym życiu głównych bohaterów, a mimo to byli oni dla mnie zawsze bliżsi i prawdziwsi od wielu przedstawianych szczegółowo bohaterów wielotomowych sag.

Trzecią ważną powieścią jest dla mnie *Głos Pana*. Łatwo byłoby znaleźć dla niej analogie np. z *Andromedą* Elliota i Hoyle'a (skądinąd znakomitego astronoma), ale Lem bije na głowę konkurencję umiarem i stylem. Na historii Projektu Manhattan (konstrukcji amerykańskiej bomby atomowej) wzorowali się autorzy wielu książek, jednak tylko narrator Lema opisuje wypadki tak, jak Projekt opisywali Ulam czy Feynman. Dzięki temu czytelnik nie jest tylko biernym odbiorcą opowiadanej historii, ale może odetchnąć atmosferą „przygody intelektualnej z groźbą zagłady ludzkości w tle”.

Niemniej ważne były dla mnie opowiadania. Rozwój opowieści o pilocie Pirxie, od prostego *Testu* przez *Ananke* aż do *Fiaska* pozwala czytelnikom dojrzewać razem z bohaterem. Cykl *Cyberiady* i *Bajek robotów* nie ma sobie równych przez stworzenie groteskowego świata robotów i spojrzenie na ludzi z ich punktu widzenia, a *Edukacja Cyfrania* jest najwspanialszą znaną mi kpiną z PRL-u w całej literaturze. A jest jeszcze cykl opowieści Ijona Tichego uwieńczony *Pokojem na Ziemi*, niezwykła *Maska*, czy wreszcie zbiory wstępów i recenzji nieistniejących książek. Poza Borgesem nie znam autora, który byłby tak hojny w publikacji kilkustronicowych opracowań pomysłów fabuły. Naprawdę żal, że Lem nie napisał jeszcze choć kilku powieści wykorzystujących te pomysły. Z drugiej strony, nie ma chyba autora, do którego

tak doskonale odnosiłyby się słowa z opowiadania Izaaka Babla: „On mówi mało, ale on mówi smacznie. Jak on coś powie, chciałoby się, żeby jeszcze coś powiedział”. Nadal tego chcemy!



**ANDRZEJ FULIŃSKI, profesor fizyki statystycznej w Instytucie Fizyki UJ, członek-korespondent Polskiej Akademii Umiejętności:**

Fantastykę lubię po prostu jako rozrywkę. Sporo ludzi lubi rozwiązywanie łamigłówek lub czytanie kryminałów, bo tam rozwiązuje się zagadki. A ja mam w mojej pracy naukowej wystarczająco dużo zagadek i łamigłówek i to znacznie ciekawszych, bo takich, których rozwiązania nikt jeszcze nie zna. Każdy, kto zajmuje się badaniami, rozwiązuje zagadki, a nauka musi być fan-

tastyczną zabawą i przygodą, bo inaczej stałaby się zajęciem męczącym, frustrującym i nisko płatnym. Fantastyka pokazuje mi inne wymyślone światy, inne podejście do rzeczywistości, a więc zawodowo ma jakąś wartość – poszerza wyobraźnię. I robi to ani lepiej, ani gorzej niż np. filozofia, podróże czy chodzenie po górach. Lubię to wszystko, bo pcha mnie do tego – podobnie jak do nauki – zawsze ciekawość: co będzie za następną granicą, następnym zakrętem, w następnym książce.

Lema cenię przede wszystkim za niespotykany w fantastyce zmysł moralny. Za to, że w *Niezwykłym* główny bohater reprezentuje conradowską wierność samemu sobie i niepisanemu kodeksowi moralnemu, bez którego „nie można byłoby latać”. Jest to również u Pirxa, zwłaszcza w *Ananke* i jeszcze bardziej w *Polowaniu*, gdzie sytuacja moralna jest niemal klasycznie westernowa: Pirx ma wyrzuty sumienia, bo podstępem zabił zachowującego się po ludzku robota. Innego rodzaju, ale nie mniej istotny dylemat moralny pojawia się w *Edenie*. Takie ujęcie było wyjątkowe w ówczesnej fantastyce, która problemy moralne stawiała bardzo płytko, jeżeli w ogóle, np. przeciwstawiając artystę czy humanistę technologom i wojskowym. Najmniej pod tym względem poruszyła mnie *Solaris*, którą nieszczególnie lubię i nie rozumiem, dlaczego powszechnie jest tak bardzo ceniona.

Bardzo natomiast lubię *Bajki robotów* i *Cyberiadę* za igraszki językowe i naukowe, z których najpiękniejsza jest ta o smokach prawdopodobieństwa – fantastyczna parodia niektórych prac z fizyki teoretycznej czy matematycznej.

**KS. MICHAŁ HELLER, profesor filozofii i kosmologii, zatrudniony na Wydziale Filozoficznym PAT w Krakowie oraz w Watykańskim Obserwatorium Astronomicznym, członek Papieskiej Akademii Nauk w Rzymie. Zajmuje się kosmologią relatywistyczną, podstawami fizyki i filozofią nauki; autor licznych książek popularyzujących kosmologię i filozofię nauki:**

Science fiction czytam rzadko, bo od tego typu literatury wymagam, żeby była bardzo dobra. Jeżeli jest tylko dobra, staje się dla mnie nudna i często banalna. W teoriach fizycznych, z którymi mam kontakt w mojej pracy, otwierają się przede mną tak fantastyczne możliwości, że są one nie do wyobrażenia dla najlepszych pisarzy science fiction. Oni zwykle tylko powielają te pomysły nauki (rozszerzając je i modyfikując, co najwyżej), które już zostały spopularyzowane. W praktyce naukowej mam ponadto możliwość manipulowania „rzeczywistością fizyczną” w stopniu niemożliwym do zrealizowania w literaturze. Modele matematyczne nie tylko opisują świat, lecz również go modelują, tzn. struktury matematyczne, używane do budowy modelu, „naśladują” strukturę świata. Manipulując strukturami matematycznymi, lub wymyślając nowe, mogę... tworzyć wszechświaty. Mając do dyspozycji takie fascynujące rzeczy, po co sięgać do książek science fiction?

Kiedy jednak sięgam? Kiedy oprócz zabawy w wyobraźnię autor ma mi coś do powiedzenia – i to coś więcej niż tylko to, że życie jest „egzystencjalnym dramatem”.

Lubię powieści Lema, bo zwykle ma

## FIZYCY O SF

on mi w nich coś do powiedzenia. Często są to wręcz filozoficzne rozprawki. Tym cenniejsze, że filozofia nie jest w nich wyłożona „kawa na łąkę”, lecz samemu trzeba ją sobie odczytać. Albo samemu domyśleć. I wtedy to wygląda jak rozmowa z autorem. To lubię.

**MAREK HOŁYŃSKI, specjalista w dziedzinie grafiki komputerowej, autor jednej z pierwszych w Europie książek na ten temat (*Sztuka i komputery*, 1976), w latach 80. profesor Massachusetts Institute of Technology (MIT) i Uniwersytetu Bostońskiego oraz współpracownik firmy Silicon Graphics, obecnie dyrektor ds. rozwoju strategicznego w firmie ATM S.A.:**

Czytywałem kiedyś dużo fantastyki. Były to przeważnie pozycje dziś uznane za klasykę tego gatunku: Asimov, Tolkien, Dick, Lem. Obecnie robię to rzadko, choć z przyjemnością przewertowałem cały cykl książek o Wiedźminie.

Z racji zawodu czułem się zobowiązany do czytania utworów, w których było coś na temat komputerów. Szybko jednak zrezygnowałem, bo denerwowały mnie niecisłości i uproszczenia. To jest zwłaszcza nie do zniesienia w robionych na ich podstawie filmach. Jacyś nastoletni geniusze w sekundę pokonują wielostopniowe zabezpieczenia w centrach superkomputerowych, a wysportowane blondynki z doktoratami cybernetyki wygłaszają kwestie, które rozbawiłyby byle studenta pierwszego roku informatyki na najgorszym prowincjonalnym uniwersytecie.

Książki Lema odbierałem zawsze z podziwem dla jego wyobraźni, wiedzy i

humoru. Podziwiam go wiernie do dziś za trzeźwość umysłu, dar opowiadania i niebanalne przemyślenia. Także w swoich rozlicznych wystąpieniach mówi zwykle barwnie, używa chwytliwych porównań i po paru minutach ma publiczność w kieszeni.

Z niektórymi wypowiedziami Lema nie zawsze się zgadzam, jak choćby z jego opiniami na temat internetu. Możliwe jednak, że nie zauważam w nich drugiego dna – próby posiania fermentu intelektualnego czy ożywczego sprzeciwu wobec dominującej mody.

**JERZY KARZMARCZUK, absolwent fizyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, obecnie profesor informatyki Université de Caen we Francji:**

Podczas wykładu wygłoszonego na Uniwersytecie Jagiellońskim Lem wspominał sarkastycznie o pisarzach i popularyzatorach, którzy biorą na warsztat pewną dziedzinę wiedzy i gwałcą jej spójność przez arbitralne odcięcie części jej wniosków. Po wykładzie zapytaliśmy, jak to było z *Obłokiem Magellana* i Teorią Względności, którą tam wykorzystał (dziękując fizykom za konsultacje), ale i pogwałcił. Lem szybko przywołał nas do porządku. Fantastyka to nie podręcznik, a element Nieznanego stanowi w tej branży literackiej istotny paradygmat. Odkryłem wtedy c+złowieka o dwóch osobowościach, żelaznego racjonalistę z *Summy Technologiae* i *Dialogów*, oraz twórcę, który potrafił grać na impresjach, który doceniał pozanaukową fantastykę Ursuli LeGuin, a także nieco schizofreniczną inwencję Philipa K. Dicka.

Nie były to dwie osobowości „rozcięte” jak u bohatera *Pokoju na Ziemi*, ale rów-



## FIZYCY O SF

Czego (puli probabilistycznej Wszechświata?) frapuje Lema od ponad czterdziestu lat. Ale więcej niż jego eseje dają mi opowiadki: *Formuła Lymphatera*, historia o zbroju Gębonie, kawałki *Głosu Pana*. O trudnościach z definicją osobowości, o teleportacji czy kopiowaniu człowieka Lem pisał w *Dialogach*. A świat idzie naprzód i dziś np. wiemy, że informacji kwantowej nie da się kopiować, teleportacja MUSI zniszczyć oryginał, co nie odpowiada na Lemowskie pytania dotyczące identyczności, ale „zmienia rozdanie”. Jakież pole do popisu dla autorów sf!

W latach 90. górę ostatecznie wzięła osobowość racjonalna i w *Tajemnicy Chińskiego Pokoju* Lem napisał, że publikowanie prac futurologicznych w sosie sf było pomyłką. Nie zgadzam się z tym. Wizja literacka jest potężnym motorem i to dzięki fantastyce wielu młodych dociera do niego. Spośród tłumu futurologów i analityków nauki wybieram tych, którzy wykazali, iż są nie tylko analitykami, ale inspiratorami, twórcami, sami potrafią modelować pewne aspekty świata, rzeczywistego albo nie. W dzisiejszym zalewie informacyjnym publiczności są zawsze do tyłu, ale kultura pozostaje nieredukowalną, samoistną kategorią, niesymulowalną, jak pisał sam Lem, i potrzebną jako element wartościowania informacji.

Niezależnie więc od tego, co sam Mistrz o sobie myśli, dla mnie jest i pozostanie w pierwszym rzędzie niepowtarzalnym PISARZEM.

**DANUTA KISIELEWSKA, profesor fizyki na Wydziale Fizyki i Techniki Jądrowej Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie:**

Science fiction czytałam już jako dziecko, czytam i pewnie będę czytała. Tak naprawdę to fantastyka, nie tylko naukowa, jest jednym z moich ulubionych gatunków literackich, przede wszystkim dlatego, że pozwala całkowicie oderwać się od nie zawsze miłej rzeczywistości. Dziecku potrzebny jest świat baśni – piękny, mądry, ciekawy, sprawiedliwy. To zostaje, choć nie każdy się od tego przyznaje. Oprócz codziennej szamotaniny, ambicji i walki wszyscy potrzebujemy bajek dla dorosłych. Oczywiście szukamy w tych książkach czegoś więcej niż zapomnienia i ukojenia. Odkrywamy elementy filozofii, poznania świata i człowieka. Często szukamy pomocy w rozwiązywaniu dylematów, które w świecie rzeczywistym za bardzo związane są z konkretnymi sytuacjami. Dlatego może nie przeszkadzają mi manipulacje naukowe, czasem nawet pseudonaukowe. Ja nie po to czytam fantastykę, żeby się nauczyć fizyki, natomiast niefachowców każda popularyzacja – nawet daleko posunięta – może tylko zachęcić i pomóc im odkryć nowe pola zainteresowań.

Z kolei futurystyka – w dobrym wydaniu – z czasem nierzadko staje się rzeczywistością. Jak twierdzi mój wnuc, miłośnik książek Juliusza Verne'a: kiedyś była to fantastyka, a dziś zostały fajne książki przygodowe. Myślę, że odbiór twórczości Lema przez następne pokolenia w warstwie przygodowo-futurystycznej będzie podobny.

Książki Lema odegrały w moim życiu ciekawą rolę, „dojrzywały” ze mną. Najpierw przyciągały fantazją i przygodą. Potem odkrywałam w nich bliskie mi przemyślenia filozoficzne, rozważania na temat biologicznych i humanistycznych

konsekwencji rozwoju cywilizacji. Wreszcie w chwilach trudnych uczyły mnie, żeby nie rezygnować do końca, a w stosunku do siebie i świata zdobyć się na trzeźwą ocenę, a nawet ironię. Za to dziękuję Lemowi.

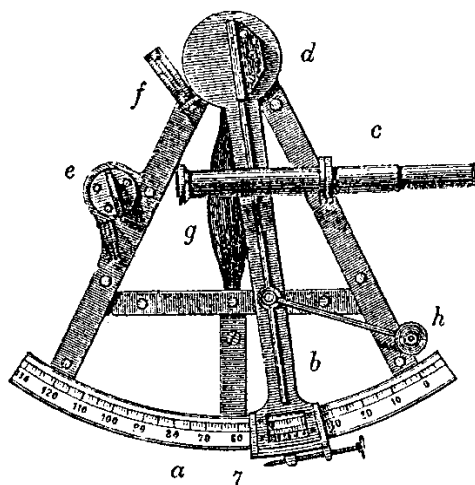
**MACIEJ KOLWAS, profesor optyki laserowej w Instytucie Fizyki PAN w Warszawie, prezes Polskiego Towarzystwa Fizycznego:**

Czytałem zawsze dużo fantastyki, najchętniej klasyczną science fiction; bardzo cenilem zwłaszcza braci Strugackich – fantastyka radziecka była zresztą ogólnie ciekawa. Fantasy też trochę czytywałem, ale z mniejszym entuzjazmem, nieszczęśliwie interesowała mnie również fantastyka typu *Gwiezdnych wojen*, gdzie zatraca się podstawowy pierwiastek przygody typu wyzwania intelektualnego inspirowanego nauką i możliwościami ludzi. Książki science fiction były dla mnie bardzo ważne w młodości – to typ literatury, która pobudza wyobraźnię, a więc dla osób ze skłonnością do zainteresowania się fizyką może stanowić inspirację, podniecie intelektualną. Młodość lubi książki przygodowe, a w sf jest przygoda i wyzwanie, na dodatek oparte na założeniach naukowych.

Lem był pisarzem mojej młodości, zaczytywałem się nim przede wszystkim w latach 60. Miał doskonałą wyobraźnię rozwoju nauki, genialne wyczucie tego, co nazywamy fizyką, a przy tym po prostu doskonale się go czytało. W jego powieściach futurystycznych były treści, które wydawały się całkowitą fantastyką – te wojska rozpadające się na drobne elementy, by w stosownym miejscu i momencie utworzyć potrzebny do walki

element makroskopowy. A teraz przecież nanotechnologia jest uważana za technikę niedalekiej przyszłości.

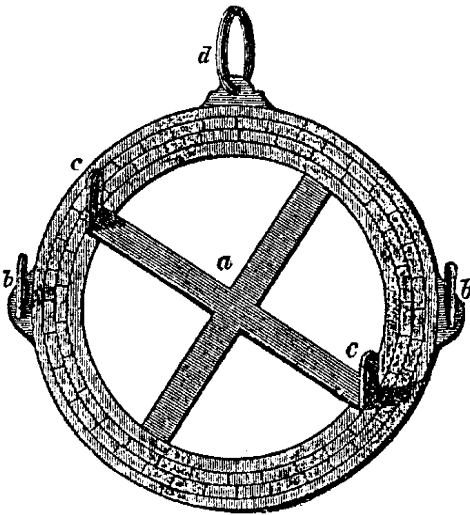
Geniusz Lema polega między innymi na tym, że w jego twórczości można znaleźć bardzo różne nurty: od klasycznej przygody w *Astronautach* (a przecież naukowcem zostaje się również po to, żeby poczucie przygody było zawsze obecne), przez thriller w *Solaris* po pesymistyczną *Maszkę*.



W *Głosie Pana* autor przewidział cechę badań naukowych, a może nawet własność wszechświata, którą teraz widzimy znowu coraz wyraźniej – że nigdy niczego nie można do końca odkryć, że im głębiej badamy, im bardziej podstawowe pytania zadajemy, tym więcej nowych aspektów i własności badanego zagadnienia się pojawia. Do tego odpowiedź, jaką dostajemy, bardzo zależy od zadanego pytania. Każde dobrze postawione pytanie daje nieco inną odpowiedź, mimo że – co bardzo ważne – istota rzeczy (Głos Pana) przecież się nie zmienia.

**ANDRZEJ KRZYWICKI**, profesor fizyki teoretycznej w Université de Paris XI:

Fantastykę czytam bardzo rzadko. Znam kilka klasycznych pozycji: Wellsa, Huxleya, przejrzałem parę nowszych publikacji, aby towarzyszyć synowi, ale to za mało, żeby móc się długo rozwodzić. Nie czytam science fiction, bo ten typ literatury nie pobudza na ogół mojej wyobraźni. Powinienem może dodać, że z upływem lat czytam ogólnie mniej fikcji, a więcej dzienników, wspomnień, biografii itp. Świat rzeczywistych zdarzeń wydaje mi się wystarczająco zagadkowy i zdumiewający, więc nie odczuwam potrzeby przenoszenia się wyobraźnią do innej galaktyki.



Muszę wyznać ze skruchą, że nie czytałem powieści ani opowiadań Lema. Czytam natomiast jego felietony w „Tygodniku Powszechnym”. Zawarte w nich sądy dotyczące nauki są sędziami inteligentnego amatora.

**MICHAIL LEVINSHTEIN**, profesor fizyki w Instytucie Fizyki i Techniki im. A. F. Ioffego w Petersburgu i Politechniki Petersburskiej; autor opublikowanego tomu opowiadań wspomnieniowych pt. *Duch fizyki rosyjskiej*:

Od czasu do czasu czytam science fiction, chociaż dwadzieścia lat temu czytywałem znacznie więcej. Nie sądzę, żeby jej czytelnicy – naukowcy różnili się zasadniczo od czytelników nie parających się nauką.

Znam twórczość Lema, najbardziej cenię sobie jego opowiadania. Przez całe życie powtarzałem sobie niezliczoną ilość razy znakomity żart Lema: „Jak pokonać elektrosmoka? Należy stworzyć ogólną teorię zwalczania elektrosmoków, której smok księżycowy będzie wypadkiem szczególnym, bardzo łatwym do rozwiązania.”

**GREGOIRE NICOLIS**, profesor chemii fizycznej i fizyki teoretycznej w Université Libre de Bruxelles, członek belgijskiej Akademii Królewskiej i Europejskiej Akademii Nauk:

Dawniej czytywałem science fiction, zwłaszcza takich autorów jak Gamow, Hoyle i Asimov, ale niestety nie znam twórczości Lema. Najbardziej podobały mi się w fantastyce próby wyobrażenia sobie i opisanie, jak prawa natury działałyby w zadanych warunkach ekstremalnych – przy zachowaniu rzetelności naukowej. Pozwala to pisarzom pokazać pewne możliwości, które nie są oczywiście w standardowych warunkach, gdzie pożądaný rezultat jest trudno widoczny, między innymi przez to, że przesłania go mnóstwo innych zjawisk. Tak tworzone

„wzorce” są przydatne dla celów edukacyjnych.

**JERZY NIEWODNICZAŃSKI, profesor fizyki na Wydziale Fizyki i Techniki Jądrowej Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, prezes Państwowej Agencji Atomistyki:**

Lubię science fiction, w szczególności tę, która mówi nie o tym, co się dzieje na innych planetach, ale raczej o tym, jaka jest przyszłość nas, Ziemi. Najbardziej interesuje mnie śledzenie scenariuszy naszej przyszłości, może dlatego, że zawsze lubiłem bajki (choć nie przepadam za fantasy), a to są takie bardzo prawdopodobne bajki. Także jako fizyk wolę czytać o przyszłości nas tutaj na Ziemi, natomiast nie bardzo lubię wizje życia w innych miejscach wszechświata, zwłaszcza jeżeli są w nich zawarte zupełnie abstrakcyjne, fizycznie niemożliwe rozwiązania. Akurat u Lema tego jest mało, Lem raczej chodzi po ziemi; jest lekarzem z wykształcenia, ale to jest porządne przyrodnicze wykształcenie i on nie łamie za bardzo praw natury.

Mam dwie ulubione książki Lema: jedna to *Dzienniki gwiazdowe*, bardzo dowcipne pamiętniki Ijona Tichego z jego podróży, które są doskonałą rozrywką, a drugie to *Opowieści o pilocie Pirxie*. Natomiast mniej mnie przekonują jego filozoficzne dywagacje – wprawdzie niektóre są również bardzo interesujące, ale nie jestem takim wielkim ich fanem, żebym dla nich rzucił inną lekturę. Lubię publicystykę Lema, jego artykuły i felietony w „Tygodniku Powszechnym” i innych czasopismach. Staram się zawsze je czytać i choć się zżymam na niektóre wątki, to zazwyczaj się z Lemem zga-

dzam, w większości jego myślenie jest równoległe z moim.

**MAREK SARNA, docent astrofizyki, dyrektor Centrum Astronomicznego im. Mikołaja Kopernika PAN w Warszawie, koordynator uczestnictwa Polski w budowie wielkiego, dziesięciometrowego teleskopu SALT (Southern African Large Telescope) w Republice Południowej Afryki:**

Obecnie nie czytam dużo fantastyki; ogólnie w lekturze ograniczam się do poezji czy krótkich haseł ze słowników i encyklopedii i nie wynika to z braku czasu, ale raczej z irytacji tym, co jest pisane. Czytywałem jednak i Lema, i innych autorów. Było to dawno temu (w szkole podstawowej), a fantastyka była prozą, która spowodowała, że przestałem być analfabetą literackim. Mam więc do niej podejście dość osobiste, wynikające z tego, że to właśnie fantastyka i moje niedowiarstwo rozbudziły we mnie zainteresowania naukowe: nie dowierzałem faktom fizycznym/astronomicznym opisywanym w powieściach Lema czy innych autorów. Zacząłem więc czytać literaturę fachową, podręczniki itd. Od tego zaczęła się moja fascynacja nauką (astronomią), która trwa do dzisiaj.

Odkrywanie prawd o Wszechświecie jest o wiele bardziej ekscytujące niż jakikolwiek pomysł z powieści science fiction. Nie odczuwam więc już potrzeby sięgania po ten typ literatury.

Mój stosunek do Lema wyraziłbym tak: po ponad trzydziestu latach, odkąd miałem w ręku jego powieści i opowiadania, niektóre z nich pamiętam do dziś. Za dwie rzeczy: pomysły (*Niezwyknięty*) i kreowaną atmosferę (*Solaris*). Zupełnie

## FIZYCY O SF

świadomie przez te wszystkie lata unikałem oglądania adaptacji, czy to filmowych, czy innych, powieści Lema. Nie chciałem stracić tego, co zostało z nich w moim umyśle po zakończeniu lektury.

**RYSZARD TADEUSIEWICZ, profesor informatyki, rektor Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, przewodniczący Konferencji Rektorów Polskich Uczelni Technicznych, członek-korespondent Polskiej Akademii Umiejętności:**

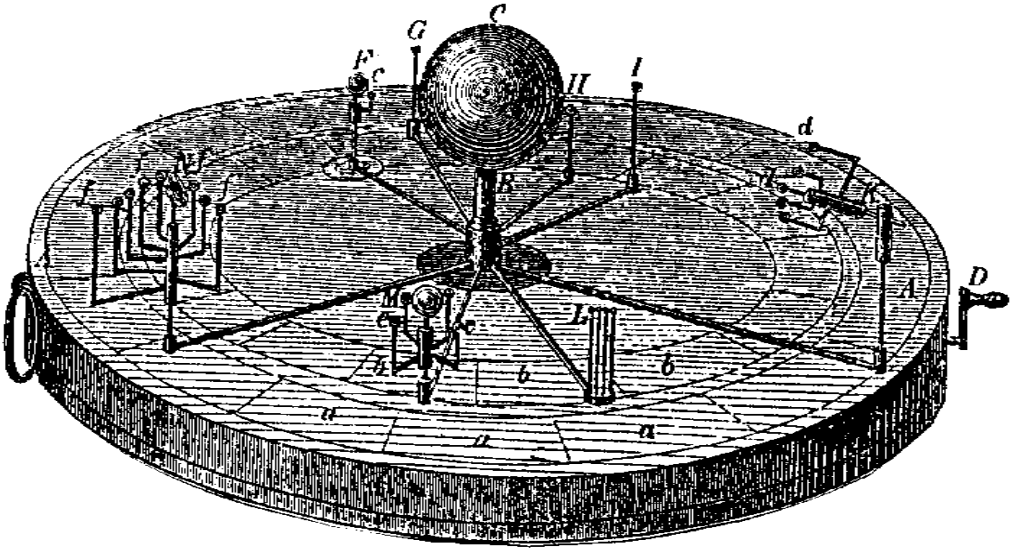
Moje zamiłowanie do fantastyki zaczęło się w szkole średniej: interesowałem się naukami ścisłymi i techniką, ale uczęszczałem do klasy humanistycznej z dużą ilością łaciny i historii, a minimalną dawką nauk przyrodniczych, co rekompensowałem sobie pochłanianiem wszelkiej literatury związanej z nauką i techniką. W ten sposób odkryłem science fiction, która pobudziła moją wyobraźnię. Oczywiście wiedziałem, że fantastyka może inspirować pewne odkrycia techniczne, ale na pewno nie opisuje stanu rzeczywistego, niemniej wizje kreślone przez twórców były tak frapujące, a wyzwania tak pociągające, że pochłaniałem prawie wszystko, co mi wpadło w ręce.

Prawdziwym odkryciem były dla mnie książki Lema. Pierwszą było bardzo stare wydanie *Astronautów* z fantazyjnym wizerunkiem rakiety na okładce, na gazetowym, podłej jakości papierze. Przeczytałem je kilka razy, bo doszedłszy do ostatniej strony zaczynałem od początku. Potem zacząłem szukać innych rzeczy tego autora, przeczytałem chyba wszystko, co wyszło spod jego pióra, no i zarówno w szkole średniej, jak

na studiach i potem, kiedy stawiałem pierwsze kroki w nauce, było to dla mnie z jednej strony źródłem wspaniałej rozrywki – do dziś wśród najbardziej ulubionych, doszczętnie zacytanych książek na mojej półce stoją *Dzienniki gwiazdowe* i *Opowieści o pilocie Pirxie*, do których wracam jak do chłodnej łąki, żeby odpocząć po wyczerpujących wyprawach w krainę nauki – a jednocześnie uderzyła mnie głębia przemyśleń Lema. Pamiętam, że gdy pisałem pracę magisterską, ukazała się *Summa technologiae*, łącząca nurt niezbeletryzowanej fantastyki wizjonerskiej z bardzo głęboką refleksją nad naturą cywilizacji i rolą techniki jako motoru rozwoju. To, że zająłem się biocybernetyką, że w pracy magisterskiej budowałem elektronicznego psa, co wówczas wydawało się dziwactwem, w dużej mierze było inspirowane przez fantastykę, a książki Lema w szczególności, bo uwierzyłem, że jest w nich ładunek bardzo interesujących i przyszłościowych możliwości. Jeśli chodzi o informatykę, potwierdziło się to co do joty.

Zawsze czułem podziw dla wiedzy Lema na temat nauk ścisłych. Będąc z wykształcenia lekarzem zdołał poznać elementy nowoczesnej matematyki, fizyki, techniki i wykorzystywać je w sposób taki, że jakkolwiek ma się świadomość, że pewne wizje roztaczał nieprofesjonalista, to jednak trudno go przyłapać na ewidentnym błędzie.

**WOJCIECH ŻUREK, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, od roku 1979 przebywa w USA, profesor fizyki i astrofizyki teoretycznej w California Institute of Technology (CalTech) i Los Alamos National Labo-**



**ratory, autor publikacji w najbardziej prestiżowych czasopismach naukowych, m. in „Nature” i „Science”:**

Bardzo lubię książki Lema i ciągle je czytam (a zacząłem w szkole podstawowej, w latach sześćdziesiątych). Fascynował mnie więc od dawna, chociaż tak naprawdę science fiction nie lubię (oprócz Lema). Nie jestem pewien czemu – trochę denerwuje mnie pretensja do naukowości, która się w wielu tego typu dziełach pojawia. U Lema jest zwykle inaczej. Zresztą ciężko go tak naprawdę sklasyfikować jako sf. Najlepiej znam te „Lemy” w stylu *Cyberiady* i *Dzienników Gwiazdowych* (Podróż Czternasta, ta o kurdach, ośmiolach i sepuleniu to mój osobisty faworyt). Jest tu troszkę satyry na naukę, trochę komentarza społecznego, trochę futurystyki. No i bardzo lubię te jego igraszki z językiem.

Poza tym to od dawna jestem przekonany, że Lem pisał – oprócz świetnej, ale bardziej „normalnej” science fiction

typu *Solaris* – również bardzo ciętą i dobrze zakamuflowaną satyrę polityczną. Nie wiem, od kiedy zacząłem go tak czytać (na pewno od ogólniaka) i nie mam pojęcia czy „autor miał to na myśli”. Ale czytanie w ten sposób ponad dwadzieścia lat temu o systemie nawadniania, który zalal całą planetę i teraz trzeba udawać, że właśnie tak powinno być i że to ewolucja naturalna powinna się dostosować i dorobić obywatelom skrzela (Podróż Trzynasta), było wielką przyjemnością...

\* Marian Smoluchowski (1872-1917) – najwybitniejszy polski fizyk (a także wybitny alpinista), przez wielu współczesnych sobie postrzegany jako pewny kandydat do Nagrody Nobla, w 1917 r. wybrany rektorem UJ nie zdążył objąć tej funkcji. Po jego przedwczesnej śmierci Albert Einstein napisał: „Los zbyt wcześnie przeciął jego wspaniałe osiągnięcia jako uczonego i wykładowcy, do nas należy pamiętać o jego przykładzie i pracach!”

\*\* *Bajka o maszynie cyfrowej, co ze smokiem walczyła* ze zbioru *Bajki robotów*.



Jacek Dukaj

SF PO LEMIE

Przeciętnemu czytelnikowi na hasło „polska fantastyka” przychodzi na myśl Stanisław Lem, poza nim Andrzej Sapkowski i, być może, Janusz A. Zajdel. Czytelnik bardziej zorientowany skojarzy zapewne nazwiska Rafała Ziembkiewicza czy Marka Oramusa; i to wszystko. Pada więc pytanie: jak właściwie wygląda ta fantastyka? I tu zaczynają się problemy, ponieważ mamy do czynienia z tworem tak amorficznym i niejednorodnym, że wszystkie uogólnienia będą ułomne a nazwiska niezbyt reprezentatywne.

Analogicznie, każda odpowiedź na pytanie o historię i kondycję polskiej literatury mainstreamowej musi być obszerna i skomplikowana: jest to zbiór indywidualności, które łączy tylko tyle, że piszą w języku polskim i są zanurzone w polskiej kulturze. Fakt, że pewien ich podzbiór pisze o światach nie istniejących, nie czyni go automatycznie homogenicznym i żadne zdania bezwzględnie uogólniające (że polska fantastyka jest taka i taka) nie mogą być w tej sytuacji prawdziwe. Tak samo jak w głównym nurcie, można jedynie odnajdywać pewne trendy, autorów narzucających wzorce, szukać elementów wspólnych.

\*

Ostatnimi laty często słyszy się krytyków wyrażających zdumienie, iż najmniej kompleksów w próbach opisu polskiej współczesności przejawia właśnie fantastyka. Rzecz w tym, że polska fantastyka nie musiała wykształcać po temu żadnych nowych metod, narzędzi i konwencji: w opisywaniu i diagnozowaniu rzeczywistości przez fantazję posiada trzydziestoletnią praktykę i po prostu

kontynuuje tradycję rozwiniętą w latach 70. i 80. przez tzw. **sf socjologiczną**.

Niektórzy mówią wręcz o fenome- nie polskiej sf socjologicznej, mając na myśli jej popularność, żywotność i po- ziom najlepszych dokonań – w porów- naniu z sf zachodnią czy większości kra- jów wschodnioeuropejskich jest to bez wątpienia fenomen.

Sf socjologiczna nie zajmowała się budowaniem antyutopii czy dystopii, nie była to prosta kontynuacja metody Or- wellowskiej czy Zamiatinowskiej; ewen- tualna dystopijność wizji stanowiła efekt uboczny. Podstawowym wyzwaniem, przed jakim stawali autorzy, była próba opisu/analizy danych aspektów życia w gierkowskim i pogierkowskim PRL-u. Z powodów tyleż cenzuralnych, co kon- wencjonalnych, opis ten musiał być za- wsze alegoryczny, przy czym zadziwia- jące jest, na jak cienką warstwę alegorii godzili się cenzorzy: czasami wystarczy- ło po prostu zamienić Polskę na kraj/pla- netę przyszłości, udziwnić nazwy i na- zwiska, wstawić parę fantastycznych gadżetów – i niemal każda krytyka oka- zywała się już do przełknięcia.

Ta wymuszona-niewymuszona ale- goryczność dawała autorom swobodę wyjaskrawiania, ekstrapolacji i projekcji nie do pomyślenia w prozie realistycz- nej. Możliwe (konieczne!) były fanta- styczne obrazy „PRL-u do kwadratu”, „PRL-u za sto lat”, „PRL-u zwycięskie- go”, „PRL-u w ostatecznej degeneracji” etc. Człowiek najbardziej jest do siebie podobny nie na fotografii, lecz w umie- jętej karykaturze.

Niekwestionowanym liderem w tym nurcie był Janusz A. Zajdel. Jego doro- bek jest na tyle duży – ilościowo, pod

względem rozległości tematycznej, jak i jakości najlepszych dokonań – że usta- nowił on tu, może nie wzorzec, ale z pew- nością punkt odniesienia dla wszelkich późniejszych realizacji tej konwencji. Zajdel (zmarły w 1985 roku inżynier-ra- diolog) prawie we wszystkich swych powieściach – w tym chyba najwybit- niejszych: *Paradyzji* (pierwotnie *Trzecie dno*; Iskry 1984) i *Limes inferior* ( Iskry 1982) – pozostawał wierny dominują- cemu schematowi fabularnemu: sche- matowi demaskacji. Droga bohatera (bo- haterów) przebiegała w nim od spokoj- nej, acz ignorującej warunki życia w spo- łeczeństwie mniej lub bardziej jawnie totalitarnym, egzystencji – przez podej- rzenia, bunt, do stanu pełnej wiedzy o mechanizmach władzy i prawdzie przez nią ukrywanej. Czasami fasada kryła prawdę o położeniu społeczeństwa w sensie jak najbardziej dosłownym, jak w *Paradyzji* (tzn. czy nadal lecą do odległej gwiazdy, czy już wylądowali na plane- cie), i drogą do niej była wówczas fizy- ka, prawa natury, których zataić, ani za- fałszować się nie da; czasami zaś, jak w *Limes inferior*, odkrywano tożsamość prawdziwych władców: kosmicznych okupantów, dla których ziemscy władcy stanowili zaledwie parawan i bufor. Stopień represyjności i „peerelowatości” przedstawionego społeczeństwa był zmienny, w późniejszych utworach para- lela socjalizmu nie była już dosłowna – dzisiaj niektórzy odczytują Argoland z *Limes* także jako (niezamierzoną?) kary- katurę społeczeństwa kapitalistycznego.

Schemat demaskacji systemu/świa- ta w procesie gorzkiego dojrzewania bo- hatera wykorzystywali także m. in. Maciej Parowski w *Twarzą ku ziemi* (Czytelnik

1982), Mirosław P. Jabłoński (w *Schronie*, [Głob 1987], *Trzech dniach tygrysa* [Iskry 1987] i innych utworach), Ryszard Głowacki w *Algorytmie pustki* (Iskry 1988), Rafał Ziemkiewicz w swych wczesnych opowiadaniach, po części także Marek Oramus w *Sennyh zwyciężcach* (Czytelnik 1982); schemat zapożyczali zresztą autorzy tworzący sf w innych konwencjach, jak np. Ziemiański w *Wojnach urojonych* (Iskry 1987) – trudno zakreślić granicę wpływów sf socjologicznej.

Utwory późniejsze częściej przyjmowały stan opresji za oczywisty. Bohater poszukiwał tu już nie wiedzy o otaczającej go rzeczywistości, co raczej swojego w niej miejsca i ewentualnych sposobów zmiany tej rzeczywistości; pytania stały się bardziej egzystencjalne niż epistemiczne. Nad wszystkim unosił się duch fatalizmu, dekadencji. Takie są m. in. powieści *Dzień drogi do Meorii* Marka Oramusa i *Wybrańcy bogów* Ziemkiewicza, wydawane z poślizgiem już po krachu systemu<sup>1</sup>.

Edmund Wnuk-Lipiński, drugi polski praktyk sf socjologicznej, w swej trylogii o Apostezjonie (*Wir pamięci*, Czytelnik 1979; *Rozpad połowiczny*, Czytelnik 1988; *Mord założycielski*, Iskry 1989) zajmuje się nie tyle demaskacją samego systemu, co opisami różnorodnych mechanizmów społecznych właściwych dla ustroju totalitarnego, w kolejnych częściach trylogii coraz bardziej dosłownymi. Jest to obraz panoramiczny, obejmujący bodaj wszystkie warstwy społeczne i kilka etapów rozwojowych państwa (do upadku reżimu włącznie). Jest to zarazem fikcja o najcieńszej pokrywie sf: autor, co prawda, inkrustuje opowieść mnóstwem fantastycznych gadżetów, są to jednak

operacje dla konstrukcji świata prawie bez wyjątku neutralne i Apostezjon zachowuje wysoki stopień podobieństwa do późnych demoludów. Osobiście spośród utworów Wnuka-Lipińskiego największym sentymentem darzę krótką, humorystyczną fabularyzację teorii rewolucji: opowiadanie *Dialog przez rzekę* („Fantastyka” 2/85).

Perspektywa socjologiczna i zainteresowanie mechanizmami władzy tudzież regułami przemian społecznych w szczytowym okresie (końca lat 70., początku 80.) były w polskiej sf tak powszechne, że trudno wymienić znaczącego autora, który w ogóle nie uległby tej tendencji. Oprócz wyliczonych powyżej, takie akcenty pojawiały się także w utworach Wiktora Żwikiewicza, Bohdana Peteckiego (mam na myśli jego twórczość dla dorosłych, znany jest on bowiem głównie jako twórca sf młodzieżowej<sup>2</sup>), Andrzeja Zimniaka, Marcina Wolskiego, Zbigniewa Prostaka...

W latach 80. trend stopniowo tracił na sile, nigdy jednak do końca nie znikając – przeszedł on moim zdaniem w żywy w ostatniej dekadzie nurt political fiction. Gdy opadły okowy totalitaryzmu, uruchomione zostały naturalne mechanizmy demokratyczne i Polska upodobniła się pod tym względem do świata zachodniego, środek ciężkości przesunął się ku polityce i gospodarce. Wówczas też można już było pisać otwartym tekstem. Najdobitniejszym przykładem, omal znakiem zmiany epoki w polskiej sf, jest powieść Ziemkiewicza *Pieprzony los katarzyniarza* (SuperNowa 1995), równie ognista i bezkompromisowa, co jej tytuł, osadzona w Polsce bliskiej przyszłości i opisująca (z goryczą idealisty ostatkiem

sił broniącego się przez zalewem cynizmu) potajemny rozbiór Polski, odbywający się w scenografiach *hi-tech* i *virtual reality*, a zawiniony głównie przez te same, fatalne, odwieczne wady Polaków (polskiej elity politycznej), co rozbiory XVIII-wieczne. Po *Losie* nastąpił bardziej już wyważony i dociekliwy *Walc stulecia* (SuperNowa 1998); swoją wizję prezentował też Ziembkiewicz w opowiadaniach. *Political fiction*, w mniej lub bardziej czystszej postaci (czasami po prostu jako „sf zaangażowaną politycznie”), uprawiali także: Tomasz Kołodziejczak (dylogia *Dominium Solarne* [Kolory sztandarów, SuperNowa 1996, *Schwytany w światła*, SuperNowa 1999] i opowiadania), Konrad T. Lewandowski, Marcin Wolski, a w pojedynczych opowiadaniach – wielu innych autorów.

\*

Z opisem kolejnego trendu jest większy kłopot, nawet z nazwą trzeba być ostrożnym. Określenie „**fantastyka rozrywkowa**”, przerzucane z wrogimi intencjami od zwolenników do przeciwników owego nurtu, przeszło ewolucję podobną do tej, jaka miała miejsce w recepcji terminu *political correctness*: zrodzone z szyderstwa, przyjęte za dobrą monetę, funkcjonuje już w nazbyt wielu kontekstach. Co do przyczyn pojawienia się tego trendu również snuć można rozmaite przypuszczenia: że była to klasyczna kontestacyjna reakcja na seriozną, zaangażowaną sf socjologiczną; że tak powracała tęsknota za dawną „sf pomysłu i przygody”; że próbowano się w ten sposób upodobnić to komercyjnej fantastyki zachodniej; że był to przejaw alergii wobec dominującego w polskim ma-

instreamie pustego formalizmu; czy wreszcie, że korzenie tkwią w sporze personalnym z redaktorem działu polskiego ówczesnego jedynego czasopisma fantastycznego, „Fantastyki”, Maciejem Parowskim. Być może każda z tych przyczyn miała swój udział w ukształtowaniu się tego nurtu; rzeki powstają ze zlania się wielu drobnych strumieni.

Nurt ten miał swój program<sup>3</sup> i instytucjonalną reprezentację w postaci Klubu Tfurcuf. Byli z nim związani m. in.: Rafał Ziembkiewicz, Tomasz Kołodziejczak, Konrad T. Lewandowski, Feliks W. Kres, Jacek Piekara. Spośród tego grona właściwie tylko Ziembkiewicz miałby rzeczywiście duże kłopoty z przypisaniem się do „fantastyki rozrywkowej”: ciężko znaleźć taki jego tekst, którego fabuła nie stanowiłaby zaledwie pretekstu dla przedstawienia kwestii daleko ważniejszych. I, wbrew pozorom oraz zapowiedziom samych autorów, nie wszystkie i chyba nawet nie większość tekstów pisanych pod tym hasłem stanowiła jeno puste ćwiczenia z atrakcyjności literackiej w ramach konwencji. Dobrym przykładem jest tu ewolucja twórczości Kołodziejczaka, który, nigdy nie porzucając formuły *space opera* (epickiej sensacji w kosmosie dalekiej przyszłości), stopniowo nasącał ją treściami głębszymi.

Niezależnie od Klubu Tfurcuf istniała (a właściwie wciąż istnieje; o Klubie również nie należy mówić w czasie przeszłym) silna trójca wrocławskich pisarzy uprawiających taką fantastykę: Eugeniusz Dębski, Andrzej Ziemiański, Andrzej Drzewiński. Zwłaszcza ten pierwszy posiada tu imponujący ilościowo dorobek: sam jego cykl powieści o przygodach detektywa Owena Yatesa li-

czy sobie siedem tomów. Za samodzielnego lidera owego trendu uważany był przez niektórych Jacek Sawaszkiewicz. Autorzy ci bliżsi już byli fantastyce rozrywkowej w dosłownym rozumieniu – utwory takie jak *Zabójcy szatana* (Andrzej Drzewiański, Andrzej Ziemiański *Zabójcy szatana*, KAW 1989) nawet nie próbowały aspirować do czegokolwiek ambitniejszego niż kolorowy komiks prozą. Choć sprawności warsztatowej (zwłaszcza Sawaszkiewiczowi) faktycznie nie sposób odmówić.

Pozostaje specyfiką polskiego rynku książki, iż tak rozumianą „rozrywkowość” wybiera się jako program literacki. Rynek jest tu zbyt płytki, by wygenerować w każdej konwencji naturalną piramidę utworów i twórców. Książki składające się na szeroką jej podstawę importujemy z Zachodu; rodzimi pisarze czują się zobowiązani tłumaczyć z podobnej twórczości – skoro nie tłumaczą jej pieniądze.

\*

Najsłabszy, efemeryczny trend pojawił się na początku lat 90. Określa się go nazwami „**fantastyka religijna**”, „**fantastyka klerykalna**” – chociaż tę drugą już do węższej klasy utworów i/lub w znaczeniu pejoratywnym. Początek trendu to czas mocnego wejścia Kościoła w politykę, co wywołało nastroje i ruchy antykościelne. Fantastyka pokazała tę opozycję w kilku głośnych opowiadaniach. Jedna z antologii komponowanych co kilka lat przez Wojtkę Sedeńkę, *Czarna msza* (Rebis 1992), miała w zamierzeniu zaprezentować tę tendencję – fantastyka nie poszła jednak w tym kierunku. Zainteresowania autorów skiero-

wały się ku religii w ogóle, metafizyce, nie zaś ziemskim uwikłaniom instytucjonalnych reprezentantów duchowego porządku rzeczy. Z tych dociekań poczęły się utwory już to łączące sztafaż sf z manifestacjami sił nadprzyrodzonych, już to bezpośrednio przedstawiające królestwa transcendencji. W sumie mowa tu zaledwie o kilku autorach (Ziemkiewicz i jego *Jawnogrzesznicy* [Fenix 3/90], Marku S. Huberacie i jego *Karze większej* [„Nowa Fantastyka” 7/91], Oramusie i *Święcie śmiechu* [SuperNowa 1995], opowiadaniach Macieja Żerdzińskiego czy nawet Jacku Inglocie i *Quietusie* [Zysk i S-ka 1997]); trend nie zaowocował więcej niż czterdziestoma tekstami.

\*

Bije go pod tym względem na głowę **fantasy**. Obok powieści Anny Borkowskiej *Gar’ingawi, wyspa szczęśliwa* (Wydawnictwo Literackie 1988), która stanowi klasę sama dla siebie, czy baśni typowo dziecięcych<sup>4</sup>, za pierwsze sygnały fantasy w polskim wydaniu należy uznać pochodzące z początku lat 80.: *Twierdzą Trzech Studni* Jarosława Grzędowicza<sup>5</sup>, późniejsze opowiadania Jacka Piekary, Krzysztofa Kochańskiego i Feliksa W. Kresa<sup>6</sup>. Trend jednak na dobre przybrał na sile dopiero z wejściem na scenę Andrzeja Sapkowskiego z jego *Wiedźminem* („Fantastyka” 12/1986). Kres, Sapkowski, Brzezińska i Białołęcka – oto jest polska fantasy.

Odbiór fantasy w Polsce w ogóle jest nieco skrzywiony poprzez to, że najpopularniejszy jej autor tworzy raczej post-fantasy niż fantasy *per se*; trudno bowiem wskazać utwór Sapkowskiego, w którym świat przedstawiony nie byłby wzięty w

nawias ironii, a same elementy składowe tego świata – podebrane z setki innych utworów, fantasy i nie fantasy. Tutaj nie wymaga się od czytelnika zawieszenia niewiary, autor od początku daje znaki, że sam w wykreowaną przez siebie rzeczywistość nie wierzy; tekst oczekuje nie naiwności dziecka, lecz przymrużenia oka dorosłego.

Z tego grona najbardziej „klasyczną” fantasy tworzy Ewa Białołęcka: skierowane raczej do młodzieży, skupiające się na relacjach uczuciowych, nie zaś systemach magii czy konfliktach polityczno-militarnych opowiadania, tworzą cykl, otwarty *Tkaczem Iluzji* („Nowa Fantastyka” 8/94; opowiadanie te zebrane zostały w formie quasi-powieści: *Tkacz Iluzji*, SuperNowa 1997). Jest to zarazem fantasy najbliższa baśni, z największym obszarem niedomówienia.

Trylogia Anny Brzezińskiej – z której na razie znamy dwa tomy: *Zbójceki gościnnie* i *Żmijową harfę* (SuperNowa 1999; SuperNowa 2000) – wyróżnia się na tle polskiej, ale i światowej fantasy, trzema rzeczami: staranną stylizacją (Sapkowski stylizuje już na stylizacje, poza tym nie stara się utrzymać jednorodności językowej); oddaniem realiów quasi-średniowiecza nie tylko w scenografii, ale przede wszystkim w mentalności postaci (co jest w fantasy naprawdę rzadkością); oraz walką z niewolącymi gatunek schematami fabularnymi: bohaterowie nie są tu głębsi od czytelnika i próbują „przechytrzyć konwencję”.

Jeśli jednak miałbym wskazać autora, który jest twórcą naprawdę oryginalnej fantasy, byłby to Feliks W. Kres. To pisarz bardzo nierówny, jednak jedy-ny w Polsce, o którym można rzec, iż

pozostaje w swej wyobraźni niepodległy wobec tradycji gatunkowych. Wszyscy inni cierpią, w mniejszym lub większym stopniu, na chorobę toczącą fantasy od dziesięcioleci: kalkomanię. Zdawałoby się wręcz, iż „oryginalna fantasy” to oksymoron, że można jedynie permutować z góry dane elementy. Otóż Kres, w swym cyklu opowieści o Szererze<sup>7</sup>, ma odwagę jednak fantazjować od podstaw.

Oprócz tej czwórki mamy w Polsce wielu innych autorów próbujących sił w fantasy; po sukcesie Sapkowskiego jest to ulubiony gatunek debiutantów. Opowiadania (a teraz i powieści) trudno zliczyć; wydawnictwa są zasypywane masyzynopisami. Z tej prawie jednolitej masy wyróżnia się jeszcze paru twórców: Artur Szrejter, Jacek Komuda, Konrad T. Lewandowski<sup>8</sup>, Mirosława Sędzikowska.

\*

Istnieją wszakże pisarze (i ci zazwyczaj są najciekawszy), których nie sposób przypisać do konkretnego trendu lub przynależący po trochu właściwie do wszystkich – jak Rafał Ziemkiewicz, jedna z najsilniejszych osobowości polskiej fantastyki, który, do kompletu, popełnił także należąca do nurtu „słowiańskiej fantasy” powieść *Skarby stolinów* (Ancher 1993).

Na pewno taką osobowością był też Adam Wiśniewski-Snerg, twórca m. in. *Robota* (Wydawnictwo Literackie 1973) z jego metafizyczną teorią Nadistot, *Wędług lotra* (Wydawnictwo Literackie 1978) i *Nagiego celu* (Czytelnik 1980), dopadła go jednak najstraszliwsza nemezys pisarzy sf: uwierzył we własne naukowe fikcje.

Osobną drogą szedł też Marek Ora-

## JACEK DUKAJ

mus. Piszę w czasie przeszłym, bo właściwie zarzucił on już beletrystykę na rzecz krytyki literackiej. Indywidualistą, aż do granicy ekscentryzmu, był Wiktor Żwikiewicz<sup>9</sup>, zakochany w języku i obrazy ponad wszelkie abstrakcyjne fantazje. Nie dadzą się również sprowadzić do konwencji fantastyki religijnej – Marek S. Huberath ze swoim *Gniazdem światów* (SuperNowa 1999); czy rozrywkowej – Jacek Sawaszkiewicz, autor *Kroniki Akaszy* (Wydawnictwo Poznańskie 1981, 1982, 1984, 1986). Zapisali się w pamięci czytelników pojedynczymi książkami m. in.: Jerzy Grundkowski z *Annapolis* (Wydawnictwo Literackie 1983), Jacek Natanson ze *Złotym Brighton* (Wydawnictwo Literackie 1986); czy Marek Baraniecki, Krzysztof Kochański ze swoimi opowiadaniem. Samotnie idzie też Marcin Wolski, tworzący niezmordowanie swoje humorystyczne i/lub historyczne fikcje, a pamiętany głównie za diaboliczną groteskę *Agent Dohu* (Wydawnictwo Literackie 1988).

Musi też paść pytanie o wpływ Lema. Wpływ ten, owszem, jest: negatywny. Tzn. widać go nie w kontynuacjach, naśladownictwach (bo i jak tu naśladować Lema?), ale w prawie zupełnym braku klasycznej sf spekulatywnej, opartej na naukach ścisłych i futurologii, tzw. *hard sf*. Cień mistrza jest długi i głęboki, nic nowego w nim nie wyrośnie.

\*

Jak wygląda polska fantastyka dzisiaj i jaka będzie jej przyszłość? Króluje bez wątpienia fantastyka, może nawet nie tyle na skutek zmiany preferencji fantastyków, co przyciągnięcia czytelników nie identyfikujących się wcześniej z fanta-

styką. Kryzys rynku książki utrudnia wszelkie eksperymenty i zniechęca wydawców do stawiania na oryginalnych debiutantów. Wprawdzie na łamach czasopism poświęconych fantastyce („Nowej Fantastyki”, „Fenix”) wciąż pojawia się wiele nowych nazwisk, wszystko kończy się jednak na jednym-dwóch opowiadaniach; trudno nawet zacząć dyskusję o jakości tej prozy, skoro autorzy nie mają okazji (chęci?) rozwinąć swojej pasji. Chlubne wyjątki: Maja Lidia Kossakowska, Wojciech Szyda – przynajmniej coś gna ich do pióra. Także z fali owej wtórnej fantastyki nie wyłaniają się żadne pisarskie indywidualności (chyba że wliczyć tu Brzezińską).

Może należy po prostu poczekać na wzbudzenie kolejnego ożywczego trendu? Bo jeśli chodzi o **cyberpunk** w Polsce, to skończył się on, zanim na dobre się zaczął. Czas cyberpunku (na świecie, a zwłaszcza w USA, bez których kultury jest on niemożliwy do pomyślenia) to lata 80.; do Polski przeciekł on w latach 90., kiedy na Zachodzie wyewoluował już w coś nazywanego „postcyberpunkiem”, a rozmaicie definiowanego. Bardziej trudno zresztą wskazać polskie utwory cyberpunkowe, właściwie przychodzi na myśl jedynie *Manipulatrice* Grzegorza Wiśniewskiego („Nowa Fantastyka” 11/94). Co prawda, niezorientowani krytycy obdarzają tym mianem m. in. *political fiction* Ziembkiewicza, ponieważ wykorzystuje się tam *virtual reality* – podług tej logiki byłbym w prawie zwać kryminałem każdy utwór, w którym popełnione zostaje morderstwo.

Nie chciałbym kończyć w minorowym tonie. Nie jest źle. Pisze się i dyskutuje. Ogólna recesja i kłopoty na ryn-

JACEK DUKAJ  
prozaik młodego  
pokolenia, pisze  
prozę sf; ostatnio  
wydał *Czarne  
oceany*; mieszka  
w Toruniu.

ku książki (wysokie ceny, niska sprzedaż, bałagan w hurtowniach) nie dotykają fantastyki ani bardziej, ani mniej. Jedne czasopisma padają (jak „Fenix”), inne powstają (jak „Science Fiction”). Od czasów PRL-u i przydziałów papieru na książki oraz odgórnie ustalanych honorariów to jedno się w fantastyce nie zmieniło: wciąż jest to literatura powstająca prawie wyłącznie ze szczerzej fascynacji i potrzeby serca.

Z powodu ograniczeń objętościowych, jak i naturalnej konieczności selekcji, pominąłem wiele tytułów i autorów, którzy, zapewne, zasługują na uwagę; oczywiście pominąłem także twórczość własną.

Stosowanego tu w odniesieniu do sf i fantasy terminu „gatunek” używa się jako synonimu „konwencji”.

### Jacek Dukaj

<sup>1</sup> Obie ukończone w roku 1988 ukazały się, odpowiednio, w latach 1990 i 1991. Analogiczne opóźnienie należy odliczać od dat wydania wszystkich wymienianych tu książek z lat 80.

<sup>2</sup> Który to podgatunek nie ma w Polsce wielkiej tradycji: poza Peteckim, wskazać można jedynie Martę Tomaszewską (m. in. cykl o Tapatikach), Jerzego Broszkiewicza, pojedyncze tytuły Macieja Wojtyzki (*Synteza*), Alfreda Szklarskiego (*Sobowtór profesora Rawy*) czy wreszcie Zajdla (*Lalande 21185*). W latach 60., podział na sf dla dzieci/młodzieży i dla dorosłych nie był tak ostry. Istnieje przekonanie – o zmiennym natężeniu – iż fantastyka jest z definicji literaturą dla młodzieży. Obecnie tę niszę zdaje się wypełniać klasyczna fantastyka – nie znaczy to bynajmniej, iż jest ona pisana pod takiego czytelnika, lecz ów czytelnik najczęściej – statystycznie – po nią właśnie sięga.

<sup>3</sup> Pisał w jubileuszowej antologii Klubu Tfurcuf (*Robimy rewolucję*, Prószyński i S-ka 2000) Tomasz Kołodziejczak: „chcieli[śmy] pisać nienaganną warsztatowo, atrakcyjną dla czytelników fantasty-

kę, a o rzeczach ważnych opowiadać w ramach konwencji, a nie poprzez zatarcie jej tożsamości”.

<sup>4</sup> Niepewna jest tu pozycja m. in. powieści Doroty Terakowskiej.

<sup>5</sup> „Odgłosy” z roku 1982; jeszcze bardzo widoczne były tu naleciałości sf socjologicznej, podobnie w prawie równieśniczej *Historii Ziemi* Ziemkiewicza.

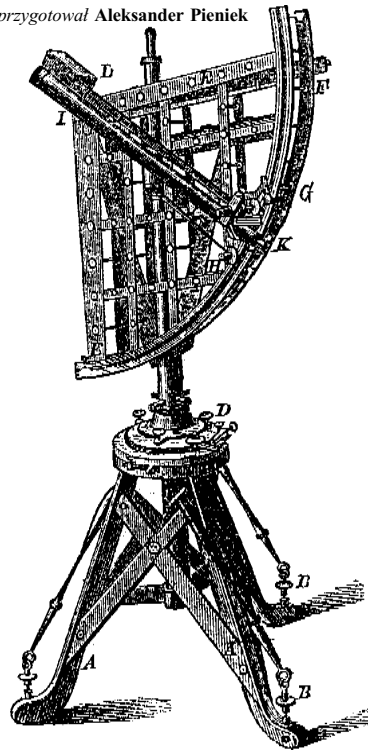
<sup>6</sup> Wiele z tych „pierwszych opowiadań” ukazało się w antologii *Rok 1984* (z typowym poślizgiem wydanej przez Almapress w roku 1988), gdzie fantastyka zaszufładowana była jeszcze jako podklasa *science fiction*.

<sup>7</sup> Trudno rzec, ile właściwie i jakich tomów się nań składa: Kres nieustannie przerabia swe utwory, łączy, dopisuje, zmienia wydawców, część rzeczy ukazuje się w odcinkach w prasie... Na pewno wart jest uwagi *Król Bezmiarów* (pierwsze wyd. 1992), wielokrotnie już wznawiany.

<sup>8</sup> Mam tu na myśli jego *Most nad Otchłanią* (SR 1995), nie zaś sztamkowy cykl o Ksinie.

<sup>9</sup> M. in.: *Druga jesień* (Wydawnictwo Poznańskie 1982), *Imago* (KAW 1985).

Winiety przygotował Aleksander Pieniek



Agnieszka  
Fulińska

FANTASTYCZNE HYBRYDY

*Jeśli tłumaczyć zajścia niezwykle sposobem empirycznym – uzyskamy Science Fiction; jeśli ‘spirytystycznie’, a szerzej: kontrempirycznie – mieć będziemy Horror Story czy Fantasy, przy czym między Science Fiction a Fantasy utworom ‘wolno’ oscylować.*

S. Lem, *Fantastyka i futurologia*

L iteratura fantastyczna od niemal samych swoich początków podzieliła się dość wyraźnie na dwa podstawowe podgatunki: science fiction i fantasy, różniące się przede wszystkim fabularnym czasem (umowna dalsza lub bliższa przyszłość vs umowna przeszłość), przestrzenią (Ziemia lub wymyślone miejsca sytuowane w naszym wszechświecie vs wymyślone światy niezależne od rzeczywistego) i motywacją (nauka vs magia, przy czym określenie magia jest tu umowne i odnosi się do sfery doświadczeń i wyjaśnień pozaempirycznych). Ścisły podział, odwołujący się przede wszystkim do wzorców, jakie dla science fiction stworzyli Herbert George Wells i Jules Verne, dla fantasy zaś Lord Dunsany, Robert E. Howard i wreszcie J. R. R. Tolkien, nie utrzymał się zbyt długo. Przede wszystkim autorzy science fiction dość szybko wpadli na pomysł, bardzo fabularnie płodny, że literacka eksploracja kosmosu może prowadzić do odkrycia planet zamieszkałych przez istoty bardzo do ludzi podobne (całkowite odejście od antropomorfizacji na dłuższą metę prowadzi w ślepy zaułek – z powodu niemożności nawiązania kontaktu – w którym po *Niezwykłym Stanisławie Lema* nie ma już czego szukać), ale znajdujące się na wcześniejszym etapie rozwoju historycznego, skądinąd przebiegającego bardzo podobnie do

ziemskiego. Jednocześnie autorzy fantasy zaczęli myśleć o bramach między równoległymi światami, pozwalając swym bohaterom mniej lub bardziej swobodnie poruszać się między różnymi czasoprzestrzeniami. Krytykom przysporzyło to jedynie kłopotów, bardzo trudno jest bowiem w wielu przypadkach zdecydować, czy mamy do czynienia z science fiction z elementami fantasy, czy też na odwrót – niektórzy przychylają się do nazywania wszystkich tych gatunkowych hybryd wspólnym mianem science fantasy. Zapewne spory te nie mają wielkiego praktycznego znaczenia, można co najwyżej starać się wyróżnić te powieści, w których nadrzędnym światem jest ten przynależący do jednego z gatunków, warto natomiast przyjrzeć się samemu zjawisku bliżej, zwłaszcza że jest jednym z dominujących wśród tego, co we współczesnej fantastyce najciekawsze i chętnie eksplorowane również przez jej komercyjne odmiany, bo czymże innym jak nie hybrydą nowoczesnej techniki i średniowiecznego feudalizmu i kodeksu rycerskiego jest świat filmowych *Gwiezdnych Wojen*?

#### SAM WŚRÓD CZAROWNIC

W wydanej w 1963 roku powieści *Świat czarownic* amerykańska autorka pisząca pod pseudonimem Andre Norton wprowadziła motyw wyrzutka z ziemskiej społeczności, który za sprawą szczęśliwego spotkania przenosi się – bez możliwości powrotu: to cena, jaką płaci za ocalenie życia – w magiczny, pseudośredniowieczny świat, dla którego dzięki przyniesionemu z naszej czasoprzestrzeni sposobowi myślenia staje się

zbawcą. Świat ten bowiem zagrożony jest przez przybyszów z jeszcze innej bramy: wysoce stechnicyzowaną kulturę, równie obcą człowiekowi z Ziemi, jak i mieszkańcom jego nowej ojczyzny, nie mniej o mechanizmie działania nieco łatwiejszym do rozszyfrowania dla przybysza, obytego z nowoczesną techniką ziemską.

Powieść ta ustanowiła istotne kanoony, do których chcąc nie chcąc musiały się odwoływać – próbując lub krytycznie – późniejsze hybrydy, zwłaszcza te, w których dominuje fantasy (świat akcji jest przede wszystkim światem fantasy). Przede wszystkim jest to szok kulturowy: bohater, który przyjąłby bez zastrzeżeń nowe warunki i od początku czułby się wśród nich jak w domu, musi wydać się nieprawdopodobny po uczącym się wszystkiego, łącznie z językiem i obyczajami, Simonie Tregaracie. Po drugie: przeciwstawienie dwóch sposobów myślenia, poznawania świata i podporządkowywania go sobie, jakie reprezentują nauka i technika oraz magia. Starcie dwóch światów u Norton jest właśnie starciem tych dwóch typów poznania, całkowicie niekompatybilnych – przechylić szalę w tym konflikcie może tylko ktoś, kto poznał i zrozumiał zasady rządzące oboma światami.

Najciekawszą wariacją bezpośrednio na ten temat – choć z odwróconej perspektywy: świat nadrzędny jest światem przyszłości i nauki – stworzyła jedna z najwybitniejszych autorek zarówno klasycznej science fiction, jak i fantasy, Ursula LeGuin. W tzw. cyklu haińskim ukazała dzieje kilku wypraw eksploracyjnych, nie spod znaku podboju kosmosu jednak, ale z czasów znacznie później-

szych, kiedy ziemscy kolonizatorzy występują w roli archeologów i etnologów poszukujących zachowanych na różnych planetach społeczeństw nieskażonych ziemską techniką.

Pojawia się tu znany z klasycznej sf motyw pytania o prawo człowieka do ingerencji w inne kultury i ich obyczaje, echo kontrowersji, jakie zaczęły budzić w XX wieku m. in. badania antropologiczne tzw. kultur pierwotnych, nie mówiąc już o dokonywanym głównie w poprzednich stuleciach podboju zamieszkiwanych przez nie terenów. Najznakomitszą powieścią tego cyklu jest *Świat Rocannona*, opowieść o etnologu, który z odległych planet zwozi dzieła sztuki do muzeum, i w trakcie tej pracy staje wobec dylematu moralnego znanego wielu jego rzeczywistym kolegom po fachu (nie na darmo autorka wychowywała się w domu wybitnego antropologa): pewien cenny eksponat ma tak wielkie znaczenie dla miejscowego rodu arystokratycznego, że jedna z jego przedstawicielek decyduje się na podróż na inną planetę, byle tylko odzyskać klejnot. Niestety nie wie – nie posiada bowiem wystarczającej wiedzy o obowiązującej w tym świecie fizyce podróży międzyplanetarnych – że nie powróci do swoich czasów, nie spełni tak naprawdę misji, w której wyruszyła...

Model zaproponowany przez Norton znalazł wielu kontynuatorów, spora jednak część powieści opartych na podobnym pomysłem wyjściowym – przenosiny bohatera ze świata „rzeczywistego” w równoległy magiczny – nie odwołuje się do motywów stricte science fiction; w większości przypadków przenosiny te spełniają tylko funkcję zawiązania intry-

gi, zupełnie jak w inicjującej ten gatunek klasycznej powieści dla dzieci – *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu* (1900) Franka L. Bauma, w której mała Dorota z Kansas zostaje przeniesiona do magicznej krainy Oza przez trąbę powietrzną, czy w innej powieści dla dzieci, *Niekończącej się historii* (1979) Michaela Ende, gdzie rolę bramy między światami spełnia książka. Nawet najciekawsza realizacja modelu chwilowego przechodzenia do innego świata, *Kroniki Thomasa Covenanta Niedowiarka* (pierwszy tom 1977) pióra Stephana Donaldsona, opowieść o śmiertelnie chorym człowieku, który tylko podczas pobytów w „drugim świecie” odzyskuje zdrowie, choć sam nie do końca wierzy w prawdziwość tych powtarzających się przenosin, nie rozwija wątków charakterystycznych dla mieszania gatunków fantastyki.

Motyw przechodzenia między światami został też twórczo wykorzystany przez Rogera Zelaznego w cyklu *Amber*, gdzie czasoprzestrzenie rozmaitych cywilizacji (w tym także naszej, realistycznie opisywanej Ziemi) są tworem ludzi władających potężną magią Prawdziwego Świata.

### ODNALEZIONE KOLONIE

Nieco inaczej ten sam motyw wygląda w jednym z najlepszych cykli opisujących zderzenie zaawansowanej techniki z feudalnym światem pseudo-średniowiecza, który zatrzymał się na tym etapie między innymi ze względu na to, że cywilizacja oparta na magii – w tym przypadku jest to raczej tzw. czynnik *psi*, czyli zdolności parapsychologiczne, niż klasyczna magia – nie wymaga dynami-

zmu, w przeciwieństwie do cywilizacji naukowej, w której postęp jest nie tylko potrzebny, ale wręcz nieunikniony. Mowa tu o serii *Darkover* Marion Zimmer Bradley, autorki słynnej przede wszystkim z feminizujących adaptacji legend arturiańskich; serii, której początki są o rok wcześniejsze od *Świata czarownic*, ale najważniejsze tomy ukazywały się od drugiej połowy lat 60. aż do śmierci autorki w 1999 roku.

Z punktu widzenia chronologii twórczości Bradley cykl rozpoczęły dwie wydane w tym samym 1962 roku powieści usytuowane gdzieś pośrodku opisanych dziejów planety nazywanej przez jej mieszkańców Darkoverem (w „rzeczywistości” Cottman IV), położonej na obrzeżach uniwersum znanego rozproszonym po wielu planetach Ziemiomom. W miarę jak powieści przybywało, coraz wyraźniejsza stawała się sugestia, że mieszkańcy Darkoveru nie przypadkiem przypominają przybyszów; wreszcie w roku 1972 autorka, niemal na życzenie miłośników serii, napisała tom, który w wewnętrznej chronologii wykreowanego świata zajmuje pierwsze miejsce, nosi zaś znamienity tytuł *Rozbitkowie na Darkoverze* i opowiada o statku, który rozbił się na planecie o atmosferze zbliżonej do ziemskiej, nadającej się do kolonizacji, ale znajdującej się na samym skraju map – statku, który dość szybko został uznany za zaginiony, a planeta za niezamieszkałą. Wspomina również o kontakcie rozbitków z istotami rozumnymi zamieszkującymi planetę, którego szczegóły, choć nie skutki, autorka zdołała do końca utrzymać niedopowiedziane, pozostawiając je domysłem czytelników. Przez wiele lat Bradley uzupełniała tę

historię, prowadząc ją przez różne meandry aż do ponownego „odkrycia” Darkoveru przez kolonizatorów i opisując konsekwencje tego zdarzenia: wzajemną wrogość (zwłaszcza nowych przybyszów wobec nie-ludzkich mieszkańców planety, zasiedlających głównie tereny dla człowieka i tak niedostępne, ale także wobec „zacofanego” społeczeństwa feudalnego, w którym bardzo ważną, choć niekoniecznie dominującą, rolę spełniają kobiety), próby współpracy, zagrożenia, jakie nowoczesna technika niesie dla ekosystemu i struktur społecznych, możliwości, które przybyszom daje inna, bliższa temu, co w literaturze skłonni jesteśmy uznawać za czynnik paranormalny lub magiczny, technika.

W *Darkoverze* obecny jest, podobny jak u Le Guin, czynnik etnologiczno-ekologiczny, zasadnicza różnica polega jednak na tym, że cywilizacja Darkoveru wykształciła „technikę” i broń całkowicie odmienną od ziemskiej, ale co najmniej równie potężną, zdolną przeciwstawić się ewentualnym najeźdźcom, bardzo cenną jako oferta handlowo-przetargowa, a przede wszystkim trzymającą w szachu kolonizatorów. Ponadto jest to kultura znająca zasady dyplomacji, utrzymująca śladowe i niekoniecznie przyjazne stosunki z innymi mieszkańcami planety, wreszcie uwikłana w konflikty i intrygi międzypaństwowe – a nawet międzykulturowe – na własnej planecie, która jest na tyle różnorodna, że pozwoliła na daleko idące różnicowanie między zamieszkującymi ją ludźmi (analogiczne zresztą do ziemskiego: pustynia generuje inny styl życia, a co za tym idzie inne obyczaje, niż surowe zimy panujące bliżej biegunów, nie

mówiąc o wąskim pasie klimatu umiarkowanego). Wszystko to sprawia, że kolonizatorzy zmuszeni są zrewidować swoje pierwotne plany i potraktować tę pozornie zacofaną zgubioną kolonię na prawach przysługujących światom o pełnym statusie dyplomatycznym w obrębie post-ziemskiego imperium. Wspólne interesy i wspólne zagrożenia, jakie wyłaniają się w toku historii, sprawiają, że technika ziemiska i para-technika darkoveriańska przestają być sobie wrogie i zaczynają współpracować na zasadzie komplementarności.

### ŚWIAT POST-POSTINDUSTRIALNY

Jednym z popularnych w fantastyce nurtów od bardzo dawna był lęk przed postępującą industrializacją społeczeństw i technicyzacją życia codziennego, połączony nierzadko z futurystycznymi wizjami wojny nuklearnej i upadku nowoczesnej cywilizacji. Część rozwiązań fabularnych pokazuje wprawdzie w następstwie takiej czy innej katastrofy powrót do organizacji społecznej sprzed rewolucji przemysłowej – jak chociażby *Kantyczka dla Leibowitza* Waltera J. Millera czy trylogia *Wielkoziemie* Seana McMullena (w obu przypadkach przetrwałnikami cywilizacji są wykształcone grupy społeczne wzorowane na porządku średniowiecznym, u Millera są to bowiem mnisi, u McMullena – bibliotekarze), niemniej brak tu motywacji baśniowo-magicznej charakterystycznej dla fantastyki, a więc wbrew pozorom nie dochodzi do mieszania gatunków. Inaczej rzecz się ma z jednym z najsłynniejszych cykli fantastyki, *Diuną* Franka Herberta.

Akcja pięciotomowej sagi rozgrywa się w świecie, którego cywilizacja rozwinęła się po totalnej wojnie wypowiedzianej przez ludzi maszynom, zwłaszcza komputerom, które w ewolucji swojej coraz bardziej zaczynały zagrażać dominacji człowieka, ich konstrukcja została więc zakazana, a ludzie musieli poszukać we wszechświecie czegoś, co mogłoby zastąpić dotychczasową technikę. Nauka istnieje zatem jedynie w porządku fabularnym *Diuny*, świat akcji zaś jest bliższy realiom fantastyki, jako że kodeks wojenny i przede wszystkim organizacja społeczna oparte tu są na feudalnym porządku, a elementy pozornie techniczne, np. bardzo zaawansowane możliwości lotów międzyplanetarnych – na pozbawionym osiągnięć nowoczesnej techniki złożeniu czynnika *psi* i działania pewnej niesłychanie rzadkiej, występującej na jednej planecie, tytułowej *Diunie*, substancji narkotycznej. Jest to zatem świat, w którym nie ma ani magii, ani nauki *sensu stricto*, a feudalowie mieszkają w zamkach, co nie przeszkadza im latać statkami kosmicznymi z planety na planetę.

Naukowa ocena tej wizji, podobnie jak i darkoveriańskiej współpracy nauki i *psi* w powieściach Bradleya zapewne wypadłaby marnie, nie ulega jednak wątpliwości, że w obu przypadkach, a w *Diunie* w szczególności, mamy do czynienia z potężnymi wizjami społecznymi i ekologicznymi – właściwie w sadze Herberta najbardziej naukowe jest podejście do ekosystemu planety, którym zachwiać może drobna zmiana, a to z kolei może mieć niewyobrażalne skutki na międzyplanetarną skalę. W świecie, w którym nauki techniczne zostały skazane na banicję przez świętą wojnę z komputera-

mi, zachowanie równowagi i utrzymanie źródła potęgi cywilizacyjnej okazuje się zależne między innymi od inżynierskiego myślenia.

### MASZYNY JAK(O) BOGOWIE

Hybrydyzacja gatunków fantastycznych daje właściwie nieograniczone możliwości, niemniej wśród istniejących utworów tego typu dość wyraźnie widać dominację modelu fantasty z elementami rzeczywistej bądź bardziej niż rzeczywistości zaawansowanej techniki w tle. Wynika to zapewne z tego, że stworzenie koherentnej wizji opartej istotnie na naukowych przesłankach jest znacznie trudniejsze, a przemieszanie jej z realiami świata rządzącego się innymi prawami, wymaga przeanalizowania ogromnej mnogości możliwych konsekwencji dla obu porządków. Dlatego zapewne największy sukces odnoszą te powieści, które nie skupiają się na analizie konkretnych technologii czy konkurencyjnych dla nich systemów magicznych czy psychotronicznych, ale kładą nacisk na społeczny wymiar kreowanych wizji. Tu właśnie jest miejsce dla jeszcze jednej klasy fantastycznych hybryd: tych, gdzie świat opisywany jest wprawdzie światem futurystycznej techniki, ale żyjący w nim ludzie zapomnieli o tym lub o tym nie wiedzą.

Z sytuacją taką mamy do czynienia np. w cyklu *Długiego Słońca* pióra Gene Wolfe'a, którego świat trudno byłoby jednoznacznie porównać z jakąkolwiek epoką w dziejach Ziemi (są tu elementy starożytne, renesansowe, a w mniejszym stopniu średniowieczne), akcja rozgrywa się bowiem na gigantycznym statku zbu-

dowanym niegdyś dla kolonizatorów nowych galaktyk przez bardzo zaawansowaną cywilizację technologiczną – której zmityzowani przedstawiciele oraz programy komputerowe tworzą dziwaczny pantheon rozpadającego się społeczeństwa – i przez tę cywilizację rzuconych w przestrzeń wszechświata, samowystarczalnych jak świat czy planeta, ale sztucznych, kryjących w swych wnętrznościach pozostałości po dawnej technice, równie nieczytelne dla bohaterów jak intencje przemienionych w ich świadomości w bóstwa stwórców i ich maszyn.

\* \* \*

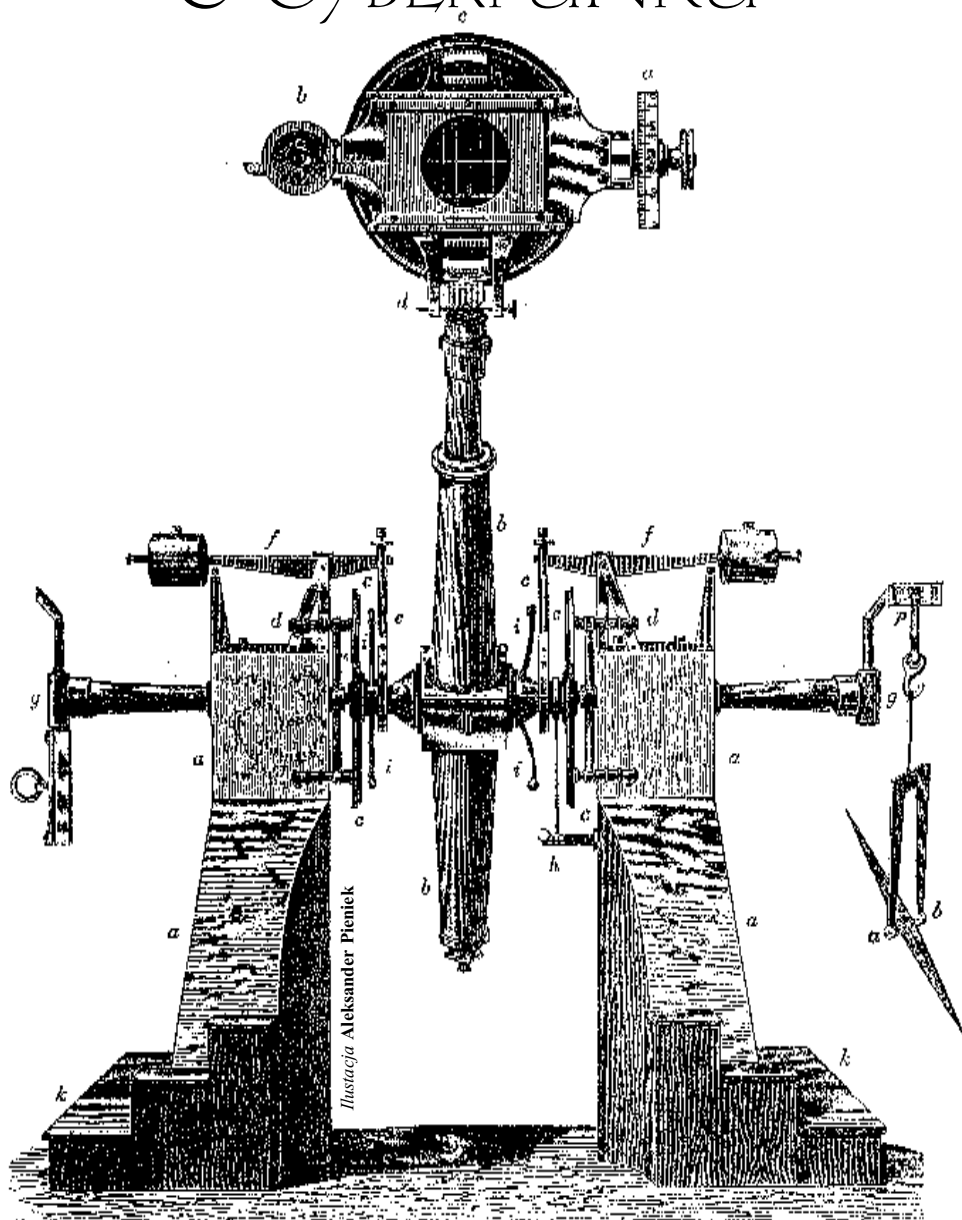
Jak widać, międzygatunkowe oscylacje dozwolone przez Stanisława Lema mogą przybierać rozmaite formy i dotyczyć różnych elementów fabuły i świata, a wszystko to dlatego, że jak czytamy w rozwinięciu słów przytoczonych jako motto: *Wolno dlatego, ponieważ w fantastyce, zwanej naukową, hipotezy, na których się utwory stawia, bywają jak guma naciągane, aż uzyskują wreszcie stan fantastyczności całkowicie kontrempirycznej. Zwyczajowo nie mówi się wtedy: 'To bzdura, trzeba ją do kosza wrzucić', lecz, jeśli tekst prezentuje jakiegokolwiek wartości estetyczne: 'To nie Science Fiction, lecz Fantasy.'*

Część najwybitniejszych hybryd będzie jednak zawsze zapewne opatrywana obiema etykietami: fantasty i science fiction, a to dlatego, że wśród czytelników fantastyki istnieją spore grupy tych, którzy *lubią tylko sf lub tylko fantasty* – jedni i drudzy zaś lubią utwory hybrydyczne, przypisują je zatem akceptowanemu podgatunkowi.

**Agnieszka Fulińska**

AGNIESZKA FULIŃSKA  
absolwentka  
krakowskiej  
polonistyki,  
dziennikarka  
Polskiego Radia  
Kraków  
i pracownik  
Instytutu  
Polonistyki UJ,  
tłumaczka m. in.  
fantastyki  
naukowej.

# Andrzej Świech TANIA PRAWDA O CYBERPUNKU



Ilustracja Aleksander Pieniek

W latach 80. grupka zapaleńców, m.in. Bruce Sterling, Rudy Rucker i John Shirley, założyła pismo „Cheap Truth” i zaczęła publikować w nim teksty wymierzone w główny nurt sf, krytykując zastołość i powielanie schematów w tej literaturze. Próbowali też zaproponować własne wprawki literackie – z tego właśnie narodził się cyberpunk. Samo słowo jednak pierwszy raz zostało użyte przez „tradycyjnego”, choć mniej znanego amerykańskiego autora Bruce’a Bethke, który napisał krótkie opowiadanie o takim właśnie tytule. Prawdopodobnie to właśnie posłużyło Gardnerowi Dozois do stworzenia terminu określającego nowy gatunek w literaturze, który pojawił się w roku 1984 dzięki Williamowi Gibsonowi i jego powieści *Neuromancer* – niedługo potem „Biblii” cyberpunka. Choć powieść powielala nawet niektóre sformułowania z wcześniejszych opowiadań tego autora (szczególnie *Wypalić Chrom*), została okrzyknięta kamieniem milowym i przełomem w sf. Opowiada historię komputerowego włamywacza, który działa na polecenie sztucznej inteligencji i ma ją uwolnić. Pomaga mu w tym dziewczyna z wszczepionymi chirurgicznie okularami lustrzanymi i obosiecznymi ostrzami pod paznokciami oraz jego dawny, zmarły nauczyciel istniejący jako kłębek pamięci ROM. *Neuromancer* zawiera w sobie dużo więcej – powieść ta zdefiniowała cyberpunka, stała się czystym, idealnym przykładem gatunku i niedoścignionym wzorem. To dość pobieżne i niepełne przedstawienie powieści nie ukazuje więc samej istoty kierunku. To, co w nim najważniejsze można najlepiej określić stwierdzeniem F. Rot-

tensteinera: „High tech & low life<sup>1</sup>”, czyli jako dominację wysokiej technologii nad warunkami życia. Wysoka technologia to cały sztafaż tekstów cyberpunkowych, pełnych najnowocześniejszych, najczęściej jednocześnie wszczepionych, gadżetów, poprawiających naturę<sup>2</sup>, wprowadzanych w ciało do granic technofetysyzmu. Stanowi to człon cyber, a niski poziom życia łączy się z elementem „punk”. Nie jest to jednak bunt ideologii lat 70. – punk tutaj znaczy raczej poruszanie się na granicy prawa, uderzanie w system, życie na krawędzi. Cyberpunk sprowadza sf do poziomu ulicy<sup>3</sup>, dlatego też jego bohaterami nie są naukowcy, elita, ludzie wyjątkowi, lecz złodzieje, prostytutki i płatni zabójcy. Ten obraz stechnicyzowanego, mrocznego świata trzeba jeszcze uzupełnić o wielką sieć informacyjną, przedstawiającą dane w sposób graficzny (ich uzyskanie jest często celem fabuły), w której poruszają się bohaterowie. Nazywa się ją cyberprzestrzenią, siecią, C-space (od *cyberspace*). Akcja zwykle dzieje się w ogromnych miastach, w świecie rządzoneym przez ponadnarodowe korporacje, najczęściej w slumsach<sup>4</sup> i półświatku przestępczym. Tak pokrótce można powiedzieć o cyberpunku na podstawie najważniejszej książki, jaka w jego ramach powstała.

Cyberpunk to jednak nie tylko Gibson, drugim popularnym autorem jest Bruce Sterling (znany też jako Vincent Omniaveritas). Urodzony w 1954, poza pisarstwem zajmuje się też dziennikarstwem i krytyką literacką, a także w przeciwieństwie do Gibsona – jest znawcą i fascynatem sieci, gdyż guru cyberpunka pisząc „Biblię”... nie widział nawet komputera na oczy. Sterling zade-

## ANDRZEJ ŚWIECH

biutował w 1977 r. powieścią *Involution Ocean*. Inne jego ważne utwory to: *The Artificial Kid*, *Schismatrix* i *Święty płomień*. Opracował też uznaną za kultową *Mirrorshades: A Cyberpunk Anthology*. Poza tym opublikował mnóstwo esejów, artykułów w wielu pismach sf. Jak wspomniano na wstępie, już na początku lat 80. wraz z Johnem Shirleyem szydził w wydawanym przez siebie fanzinie z głównych nurtów literatury sf (smoki, kosmiczne opery etc.) i w dużym stopniu przyczynił się do ukształtowania cyberpunka. Sam Gibson również pisał dalej cykl zapoczątkowany *Neuromancerem*, nazwany *Trylogią Ciągu* – w jego skład wchodzi *Graf Zero* i *Mona Lisa Turbo*. Oprócz tego napisał kilka innych powieści osadzonych mocno w stworzonym przez siebie świecie, m.in. *Światło wirtualne*, *Idoru* i, *All tomorrow parties*.

Z innych autorów cyberpunkowych wymienić należy Waltera Jona Williamsa (*Okablowani* – hacker kontra megakorporacja; *Voice Of The Whirlwind* – klon usiłuje się dowiedzieć co stało się z jego oryginałem), Pata Cadigana (*Synners* – hackerzy kontra śmiertelny wirus komputerowy), Toma Maddoxa (*Halo*) czy wspomnianego już Johna Shirleya (*Heatseeker*, *Eclipse*).

W Polsce, gdzie scena sf trzyma się bardzo mocno, niestety niewielu pisarzy sięga do nurtu cyberpunkowego. Wyjątkami są tu Rafał Ziemkiewicz (*Pieprzony los katarzyniarza*, *Czerwone dywany, odmierzony krok*, *Walc stulecia*) i Jacek Dukaj (*Irrehare*). Najbardziej spektakularnym i jednocześnie najbardziej „Gibsonowskim” przykładem polskiego cyberpunka jest na pewno opowiadanie Grzegorza Wiśniewskiego *Manipulatrice*. Sama

się stała się zresztą tematem wielu opowiadań, wielu autorów również korzysta z możliwości, jakie oferuje, żeby wspomnieć tu tylko *CyberJoly Drim* Antoniny Liedtke, czy *Bombę Heiselberga* Andrzeja Ziemiańskiego lub *Schizis. Teoria światów równoległych* Emmy Popik.

Nie można tu również pominąć nestorów, jak Janusz Zajdel z jego *Relacją z drugiej ręki* (tekst o elektronicznym Chrystusie oddającym życie za świat wewnątrz komputera). Swoiście cyberpunkowe są również teksty autorów takich jak Janusz Pąckiński (*Możliwość wnikańia*, w którym bohaterowie prawie przechodzą przez zasłonę dzielącą ich od prawdy, że są jedynie programami komputerowymi). Nie można odmówić również pewnych cech cyberpunka Aleksandrowi Bukowieckiemu z jego *Serenitą i Ferty* – tekst ten także w pewien sposób nawiązuje do nieprawdziwości naszych odczuć i łatwości, z jaką można oszukać ludzkie zmysły. W rzeczywistości tego opowiadania można wejść do „snu”, by przeżyć coś, co sobie zamyśliły – na przykład noc z dwoma tytułowymi, wirtualnymi kurtyzanami. Nie można również nie docenić *American dream*, gdzie autor poddaje ciekawy, acz skądinąd ostatnio popularny pomysł Ameryki jako gigantycznego, komputerowego oszustwa – Stany Zjednoczone są tu snem i niczym więcej.

Cyberpunk to zjawisko, które należy traktować dwojako. Jest najostrzejszą odmianą literatury sf ukształtowaną w połowie lat 80., lecz również subkulturą, która wytworzyła się na bazie tejże literatury w USA. Styl ten przeniknął także do filmu. Sztandarowymi pozycjami są: *Blade Runner* (wizja świata zgodna z re-

gułami cyberpunkowymi) i *Johnny Mnemonic* (na kanwie opowiadania Gibsona). Można zaliczyć tu też: *Dziwne dni* (o handlarzu nagraniami ludzkich przeżyć), *Kosiarz umysłów* (niepełnosprawny umysłowo dzięki lekom i rzeczywistości wirtualnej staje się geniuszem), *TekWar* (walka o narkotyk przyszłości), *Terminator* (cyborg kontra człowiek) i, oczywiście, *Matrix* (świat jest tylko iluzją rzeczywistości). Najbardziej zgodnym z regułami i poetyką cyberpunka wydaje się być jednak nieznanany szerzej, niskobudżetowy film *Tetsuo. The Ironman*, będący swego rodzaju manifestem cyberpunkowym. W ten sam nurt wpisuje się też film *Ghost in the Shell* (elektroniczny bandyta szuka dla siebie ciała – tytułowej skorupy), który stał się żelazną pozycją w kanonie cyberpunkowym.

Nurt ten wpłynął również na muzykę i stanął u podwalin ruchu techno, który, podobnie jak literatura, wyrósł przede wszystkim ze zmęczenia dotychczasowymi formułami – muzycznymi i obyczajowymi. Jest to muzyka technokratów – syntezatory, samplery<sup>5</sup> i komputer pozwalają wykreować świat dźwięków w pełni oddający szum informacyjny oraz zgiełk technicyzacji<sup>6</sup>. Powstawanie tej muzyki nieodłącznie związane jest z nowymi technologiami, a tworzenie jej nie wymaga już żmudnej nauki gry na instrumentach, ale używania wszelkich osiągnięć elektroniki, dzięki której każdy, kto tylko ma pomysł i wiedzę, dotyczącą rozwiązań technologicznych, może być twórcą. Zafascynowanie techniką jest również widoczne w strojach fanów bawiących się na masowych imprezach, takich jak osławiona „Love Parade” w Berlinie.

Nie da się jednak ukryć, że w tym wszystkim cyberpunk nieco się rozmył, zatarły się granice i pojawiają się problemy, przy każdej próbie definicji gatunku. W Stanach Zjednoczonych zaistniał już nowy kierunek – nazwany postcyberpunkiem. Jego głównym przedstawicielem jest Neal Stephenson, ze swoimi powieściami *Diamentowy wiek* i *Zamieć*. Postcyberpunk ma w założeniu kontynuować idee nurtu, o których mówi się, że zbyt szybko się wypalił i zaczął powielać schematy. A może to po prostu sieć nie okazała się tak romantyczna, jak chciał Gibson?

### Andrzej Świech

<sup>1</sup> F. Rottensteiner: *Science fiction – przypadek trudny, ale nie beznadziejny*, [w:] „Polonistyka”, nr 1/2000, s. 15 – 20.

<sup>2</sup> Wszczępy obejmują wszystko – od wspomnianych wyżej okularów, będących połączeniem zegara, noktowizora i kilku innych gadżetów, po zestawy wszczepiające narkotyki w odpowiednich momentach lub nawet tytanowe kości.

<sup>3</sup> Takiego sformułowania używa w swoim tekście T. Tkaczyk, *Przyswoić Chrom*, [w:] „Feniks”, nr 5/2001.

<sup>4</sup> Co nie oznacza tylko slumsów „ziemskich”.

<sup>5</sup> Sampler – urządzenie, które potrafi stworzyć z dowolnego fragmentu nagrania nowy instrument, którym będzie można grać tak jak np. gitarą.

<sup>6</sup> Łukasz Badula, *Prawdziwe oblicze technokratyzmu*, <http://www.ha.art.pl/muzyka/techno.html>

Małgorzata Wyka, z cyklu *Rojenia*, fotografia



# KRZYSZTOF LOSKA

## MIĘDZY NAUKĄ A FANTASTYKĄ – NARODZINY FILMU SCIENCE FICTION

Film fantastycznonaukowy należy do gatunków z łatwością rozpoznawalnych przez publiczność. Widzowie zaliczają zwykle do tej kategorii wszystkie opowieści rozgrywające się w odległej przyszłości, na obcych planetach, jednak science fiction – w przeciwieństwie do westernu czy horroru – nie posiada stałego zespołu konwencji, zbioru reguł, sposobów przedstawiania, określonego stylu czy specyficznych struktur narracyjnych. W istocie film fantastycznonaukowy jest gatunkiem pogranicznym, a nawet paradoksalnym, gdyż wymyka się wszelkim próbom jednoznacznego opisu, podania definicji o charakterze normatywnym. Wielość form i schematów fabularnych, jakie wykorzystuje tego typu kino – od westernu przez film wojenny po horror – sprawia, że problematyczne staje się nawet określenie tożsamości gatunkowej.

Pisząc o science fiction, przyjmujemy zwykle pewne założenia, poszukujemy kryteriów pozwalających określić przynależność gatunkową, cech konstytutywnych mających zapewnić stabilność granic, jednak szybko przekonujemy się, że statyczne modele gatunku w żadnym razie nie są w stanie wyjaśnić specyfiki filmu fantastycznonaukowego, umożliwiają jedynie przedstawienie charakterystycznej ikonografii (statki kosmiczne, roboty itp.) oraz ułatwiają wyliczenie najczęściej spotykanych motywów fabularnych (wyprawa ratunkowa, podróż w czasie czy spotkanie z obcą cywilizacją). Jeśli jednak chcemy uniknąć pobieżnego opisu czy arbitralnych rozstrzygnięć, musimy wziąć pod uwagę szereg czynników określających kontekst sztuki filmowej, nie tylko płaszczyznę historyczną czy ograniczenia techniczne, ale również uwarunkowania ekonomiczne.

ne i polityczne oraz czynniki społeczno-kulturowe, które wpływają na kształt kina gatunkowego. Dlatego też przystępując do krytycznego przeglądu filmów zaliczanych do kategorii fantastyki naukowej, powinniśmy sobie uświadomić, że zasadniczą właściwością nie jest tu bynajmniej niezmiennosc norm czy wzorców, ale pewna ewolucja, rozwój, który cechuje się zmiennością, odstępstwem od reguł oraz przenikaniem się i krzyżowaniem różnych formuł gatunkowych, co tłumaczy obecność w filmach sf elementów komicznych (*Moja macocha jest kosmitką, Marsjanie atakują*), mających swoje źródła w fantastyce grozy (*Obcy, Odwieczny wróg*), czy odwołujących się do poetyki filmu detektywistycznego (*Łowca androidów, Przybysze*).

W określeniu tożsamości gatunkowej nie pomogą również odniesienia do ustaleń poczynionych na gruncie literaturoznawstwa, gdyż powieści science fiction opierają się na realistycznych spekulacjach na temat możliwej przyszłości, u podstaw których leży dostępna wiedza na temat świata oraz naukowe metody badawcze [Heinlein, Eco, Malmgren], podczas gdy filmy fantastycznonaukowe z rzadka jedynie odwołują się do naukowego paradygmatu, korzystając raczej z konwencji opowieści gotyckich, fantastyki przygodowej, poetyki komiksu. Nie znaczy to wszelako, że musimy zgodzić się z kontrowersyjną tezą Johna Baxtera, który stwierdził przed laty, że o ile literatura sf opiera się na racjonalności, logice i porządku, o tyle filmy science fiction promują irracjonalizm, brak logiki i chaos poznawczy. Wystarczy bowiem przywołać takie dzieła, jak *Kierunek Księżyc*, *Rakieta XM*, *Misja na*

*Marsa czy Czerwona planeta*, by uświadomić sobie problematyczność owego nazbyt jednowymiarowego spojrzenia.

Możemy zauważyć, że pierwsze filmy science fiction odwoływały się do stereotypów fabularnych zaczerpniętych z powieści przygodowych, czego znakomitym przykładem były obrazy Georges'a Mélièsa – *Podróż na księżyc* (1902), *Tunel pod La Manche* (1907), *Zdobycie bieguna* (1912) – czy wczesne ekranizacje powieści Juliusza Verne'a (m.in. *20.000 mil podmorskiej żeglugi* z 1905). Nie bez znaczenia były również wpływy konwencji gotyckiej – choć postać wampira czy wilkołaka została zastąpiona przez potwora z kosmosu. Podstawowa różnica tkwiła jednak w sposobie tłumaczenia niezwykle zdarzeń: o ile opowieści niesamowite odwoływały się do czynników nadprzyrodzonych, o tyle w fantastyce naukowej naruszenie porządku musiało mieć racjonalne uzasadnienie. Science fiction, podobnie jak horror, zajmuje się *nieznanym*, ale w sposób sugerujący naukowe (bądź pseudonaukowe) podejście, skupiając się na pozornie niemożliwych wydarzeniach, które przedstawiane są nam jako możliwe, dzięki pojawieniu się nowych odkryć naukowych (wehikuł czasu, urządzenie do teleportacji, napęd umożliwiający podróż z prędkością światła itp. – zazwyczaj jednak intryga fabularna była celem samym w sobie, zaś problem naukowy ustępował miejsca sensacyjnej akcji).

Z kolei motyw podróży kosmicznych jest nie tylko pochodną opowieści fantastyczno-przygodowych, ale może być postrzegany jako przeniesienie idei „pogranicza”, swoiste przedłużenie wester-

nowego motywu podboju Dzikiego Zachodu (na co zwróciła niegdyś uwagę Vera Graaf), jako że pogranicze – podobnie jak odległe planety – jest obszarem nowych, nie odkrytych jeszcze możliwości, pozwala na odrzucenie dawnych zwyczajów czy podważenie norm obyczajowych (*Odległy ląd*), ale i budowę nowego ładu, gdyż jest równocześnie wyrazem wiary i nadziei, optymistycznym spojrzeniem na przyszłość (*Kontakt*), nie pozbawionym przy tym romantycznych podtekstów (stąd, często podkreślany przez krytyków, nostalgiczny wymiar zarówno westernów, jak i opowieści science fiction). Nierzadko wiąże się to z motywem „ziemi obiecanej”, realizacją marzenia o życiu w lepszym świecie, jednak znacznie częściej prowadzi to do konieczności konfrontacji z Nieznanym.

Bardzo często wyróżników gatunkowych poszukiwano w tematyce utworu, wyliczając podstawowe motywy fabularne fantastyki, jak opowieści o cudownym wynalazku, wyprawie badawczej czy spotkaniu z obcą cywilizacją, a choć w ostatnim okresie widać pewną nieufność krytyki wobec wszelkich definicji opartych na wyznaczniku tematycznym, to jednak nadal popularnym sposobem opisu gatunku pozostaje przedstawienie głównych schematów narracyjnych: począwszy od scenariusza inwazyjnego (a więc opowieści o najeźdźcach z kosmosu, które znamy z *Wojny światów*, *Inwazji porywaczy ciał* czy *Dnia niepodległości*), przez scenariusz katastroficzny (groźba zagłady świata w wyniku uderzenia komety czy meteorytu, klęski żywiołowej, wojny nuklearnej itp.) oraz obraz społeczeństwa przyszłości (z wyraźną skłon-

nością do spojrzenia apokaliptycznego, toteż przewaga dystopii i antyutopii w rodzaju *Metropolis*, *THX 1138*, *Zielonej pożywki*, *Ucieczki Logana*, 1984), po opowieści o związku człowieka i maszyny, u źródeł których leży mit o Golemie (*Łowca androidów*, *Projekt Forbina*). W każdym przypadku istotną rolę odgrywa pytanie o kondycję człowieka w świecie przyszłości, o sens ludzkiego istnienia, o odpowiedzialność za wykorzystanie niebezpiecznych wynalazków, choć musimy zauważyć, że odpowiedzi, których udzielają filmy science fiction bywają zwykle powierzchowne i stereotypowe, co sprawia, że potencjał tkwiący w gatunku pozostaje wciąż niewykorzystany (mamy też i wyjątki, jak *Gattaca*, poruszająca problem konsekwencji inżynierii genetycznej). Możemy również zauważyć, że science fiction przedstawia społeczeństwo przyszłości z dzisiejszego punktu widzenia, skupiając się raczej na krytyce istniejącego porządku oraz ostrzeżeniu przed możliwymi skutkami rozwoju nauki i techniki.

Spróbujmy jednak spojrzeć na film fantastycznonaukowy z odmiennej perspektywy, nie tyle teoretycznej, ile raczej historycznej, pozwalającej na uchwycenie przemian w obrębie gatunku, momentu krzyżowania się różnych poetyk i konwencji stylistycznych, nie porzucając wszelako nadziei na uchwycenie specyfiki kina science fiction (rezygnując jedynie z esencjalistycznych czy normatywnych definicji). Mimo że pierwsze filmy fantastyczne powstawały na początku ubiegłego stulecia, to jednak świadomość przynależności gatunkowej, a wraz z nią krytyczna refleksja pojawiły się stosunkowo późno. Nieliczne dzieła

z okresu międzywojennego były równocześnie przykładami tekstów pogranicznych, mieszających różne konwencje gatunkowe – komedii, musicalu, horroru, melodramatu – o czym przekonujemy się oglądając *Rok 1980*, *Paryż śpi*, *Aelitę* czy *Niewidzialny promień*.

Zasadniczą cechą filmów science fiction z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych było specyficzne spojrzenie na naukę i jej rolę w kształtowaniu nowego świata, choć równocześnie trzeba zaznaczyć, że stosunek wobec przemian technologicznych nie był wcale jednoznaczny. Optymizm nierzadko szedł w parze z krytyką możliwych zastosowań nowych wynalazków. Fantastyka naukowa była ucieleśnieniem marzeń o przekształceniu społeczeństwa, rodzaju ludzkiego, materialnej rzeczywistości, o przekraczaniu ograniczeń cielesnych. Filmy z tego okresu opowiadały o pokonywaniu przeszkód, odległości dzielącej nas od innych światów, ludzi, kultur, stąd przemożna obecność urządzeń technicznych, pozwalających na przewyżczenie owego dystansu – począwszy od ekranów telewizyjnych i wideofonów przez tunele transatlantyckie po statki kosmiczne. Kino samo w sobie było związane z warunkowaniami technicznymi, stając się przykładem „inwazji maszyny w dziedzinę sztuki” – jak pisał Tadeusz Peiper. Wpływ modernistycznej idei maszynizmu był szczególnie widoczny w rosyjskich, niemieckich czy brytyjskich produkcjach science fiction, które często wcielały w życie wizjonerskie idee Wielkiej Awangardy. Kino – zgodnie z postulatami Jalu Kurka czy Peipera – przestało być odbiciem świata istniejącego, a stało się sztuką zdolną urzeczywistnić

nasze wyobrażenia, ukazującą świat nowy, nierealny, posiadający własną logikę i prawa.<sup>1</sup>

Film fantastycznonaukowy był zapowiedzią radykalnej zmiany, przeczuciem nowego porządku świata, ale równocześnie wynikiem przyspieszenia technologicznego, uprzemysłowienia, ideologii większej wydajności. Ucieleśnieniem postulatów nowoczesności, a zarazem ostrzeżeniem przed negatywnymi konsekwencjami rozwoju był radziecki film *Aelita* (1924) Jakowa Protazanowa – w warstwie wizualnej odwołujący się do konstruktywizmu oraz futuryzmu, zaś w płaszczyźnie fabularnej do idei marksistowskich. Przeświadczeniu o nieuchronności zmian, nastawieniu na budowę nowego ładu, towarzyszą tu obawy dotyczące przyszłości. Bohaterem *Aelity* – podobnie jak zapomnianego dziś *Śmiertelnego promienia* (1925) Lwa Kuleszowa – jest młody inżynier, oddany sprawie rewolucji, nie dziwi więc fakt, że jednym z podstawowych tematów jest konflikt osobistych pragnień i publicznych obowiązków, który towarzyszy budowaniu nowego ładu społecznego. W filmie Protazanowa odnajdziemy zarówno elementy satyry politycznej, antyutopii, jak i pewne schematy fabularne melodramatu (uwodzicielska, zmysłowa postać tytułowej bohaterki, władczyni Marsa), które odgrywają istotną rolę w innym głośnym dziele z lat dwudziestych, *Metropolis* (1926) Fritza Langa, przedstawiającym wizję świata przyszłości.

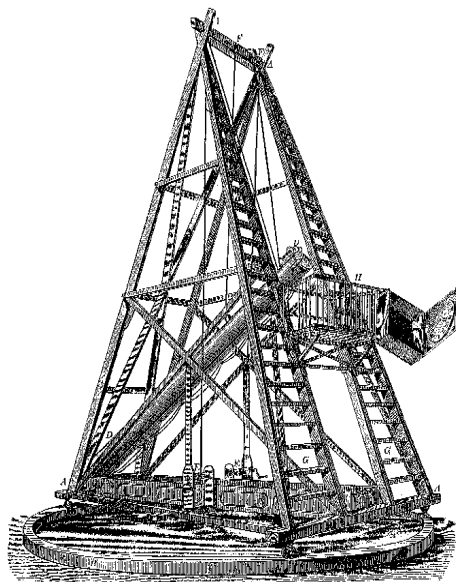
Modernistyczny kult maszyny, fascynacja techniką ujawniają się u Langa z większą siłą niż w filmach radzieckich, z tym, że rozwojowi technologicz-

nemu towarzyszy postępująca alienacja i dehumanizacja społeczeństwa. Mechaniczna regularność i funkcjonalność wprowadzają nie tylko porządek, ale i odbierają człowiekowi jego indywidualność, wyjątkowość, czyniąc go częścią składową Wielkiej Maszyny. *Metropolis* przedstawia zasadniczą sprzeczność rozumu i uczucia, rozdźwięk między rozwojem naukowo-technicznym i duchowym. Lang dekonstruuje w istocie nadzieję na stworzenie technologicznego raju, ukazując proces dehumanizacji społeczeństwa, toteż nawet w sposobie przedstawiania rzeczywistości widać wyraźną tendencję do odrealnienia techniki („efekt obcości” powstaje w wyniku filmowania przedmiotów i urządzeń technicznych z niezwykłych punktów widzenia). W *Metropolis* odnajdujemy również prototyp Miasta-Molocha, który powielony zostanie w dziesiątkach innych filmów science fiction, miasta odzwierciedlającego „estetykę maszyny”, gdzie mechaniczna regularność i funkcjonalizm dominują nad pierwiastkiem ludzkim.

Do schematów fabularnych fantastyki naukowej odwołuje się również późniejszy film niemieckiego reżysera, *Kobieta na Księżycu* (1929), opowiadający o przygotowaniach do podróży na księżyc, której celem są nie tyle odkrycia naukowe, ile eksploatacja złóż mineralnych (przede wszystkim złota), co pozwoliłoby później przejąć władzę nad Ziemią. W warstwie wizualnej dostrzegamy niezwykłą, by nie rzec fetyszystyczną wprost fascynację Rakietą, jej zdolnością do pokonywania odległości, toteż można zgodzić się z krytykami piszącymi o uwypukleniu roli filmowego *decorum*,

nadmiernym zainteresowaniu wizualnymi ozdobnikami, fascynacji szczegółem, niemal dokumentalistycznej pasji w przedstawianiu procesu konstrukcji kosmicznego pojazdu. W istocie rzeczy losy postaci schodzą na dalszy plan, gdyż opowieść skupia się na przedmiotach, nie na ludziach, jednak film kończy uścisk pary bohaterów, sugerujący nadzieję na odzyskanie człowieczeństwa, przywrócenie równowagi między pierwiastkiem ludzkim a technicznym.

Romantyczny wymiar technologii dostrzegamy również w filmie *F.P. 1 nie odpowiada* Karla Hartla (1932), będącym opowieścią o pilocie, który nie może znaleźć miejsca do lądowania, jednak podstawowym tematem kina science fiction okresu międzywojennego było przewyżczanie odległości, co widać szczególnie w *Tunelu* Kurta Bernhardta z 1933 (oraz w brytyjskim remake’u z



Ilustracja Aleksander Pieniek

1935 w reżyserii Maurice'a Elveya). Film, będący ekranizacją powieści Bernharda Kellermanna, opowiada nie tylko o budowie tunelu przez Atlantyk, który połączyć ma Europę z Ameryką, ale i o nadziei na stworzenie nowego, lepszego świata. Sukces całego przedsięwzięcia jest równocześnie urzeczywistnieniem marzeń, zwycięstwem ludzkiej myśli nad przeciwnościami losu (wybuch podziemnego wulkanu, powódź, pożary itp.). Ale triumf techniki ma również wymiar bardziej osobisty: zjednoczeniu narodów towarzyszy bowiem przewyciężenie problemów małżeńskich głównego bohatera, a zarazem konstruktora tunelu.

Wiarę w postęp oraz nadzieję na powstanie nowego ładu znajdziemy również w *Roku 2000* (1936), najsłynniejszym brytyjskim filmie fantastycznonaukowym, zrealizowanym przez Williama Camerona Menziesa (na podstawie książki Herberta George'a Wellsa), z tym że droga ku przyszłości wiedzie tu przez wojnę i zniszczenie. W płaszczyźnie obrazowej widać wyraźny wpływ estetyki Bauhausu, do współpracy zaproszono wielu znanych przedstawicieli Wielkiej Awangardy: Waltera Gropiusa, Ferdinanda Légera, László Moholy-Nagy'a, odwoływano się też do architektonicznych projektów Le Corbusiera. Film Menziesa, którego fabuła osnuta jest wokół historii dwóch rodzin, opowiada o zmięczeniu i narodzinach cywilizacji, o dwóch możliwych sposobach wykorzystania techniki: będącej narzędziem władzy, podboju i zniszczenia bądź też narzędziem pozwalającym na budowę nowego, sprawiedliwego systemu społecznego, utopijnej rzeczywistości.

Optymistyczną wizję świata – technologicznego raj – znajdziemy również we wcześniejszym o kilka lat filmie *Rok 1980* (1930), jednak obraz przyszłości jest tu znacznie bardziej jednowymiarowy – świat pozostał w gruncie rzeczy niezmieniony, rządzą nim te same wartości i cele, jedynie życie uległo przyspieszeniu, miasta rozrosły się, zaś transport drogowy ustąpił miejsca powietrznemu. W filmie Davida Butlera mamy jednak wprowadzony charakterystyczny motyw filmu fantastycznonaukowego, mianowicie podróży w czasie – bohater, trafiony piorunem, przenosi się do roku 1980 (choć wszystko to nie jest dziełem przypadku, ale częścią eksperymentu naukowego), jednak cała opowieść utrzymana jest w tonacji komedii romantycznej, uzupełnionej „numerami” wokalnno-tanecznymi. Mamy w gruncie rzeczy do czynienia z futurystycznym musicaliem, w którym mieszają się rozmaite konwencje gatunkowe, podobnie jak w głośnym *Niewidzialnym promieniu* (1936) z Belą Lugosim i Borisem Karloffem, w którym klasyczne elementy filmu grozy (motyw szalonego naukowca) połączone zostały z motywami fantastycznonaukowymi (cudowny wynalazek) oraz konwencją fabularną kryminału (morderstwo, poszukiwanie sprawcy, a wreszcie jego ujęcie). W istocie jednak zasadnicze znaczenie ma napięcie między dwoma wymiarami nauki – demonicznym (niszczycielska moc wynalazku Rukha) i uzdrowicielskim (postawa dr Beneta). Ostrzeżenie przed możliwymi skutkami rozwoju nauki było również podstawowym tematem francuskiego filmu *Paryż śpi* (1926), którego bohater skonstruował urządzenie pozwalające kontrolować ludzkie

zachowania. Film René Claira był nie tylko opowieścią o wpływie techniki na człowieka, ale równocześnie ogólną krytyką procesu mechanizacji i racjonalizacji świata. W podobnej tonacji utrzymane są też inne filmy, przedstawiające wizerunek *człowieka faustowskiego*, za wszelką cenę dążącego do postępu wiedzy, poznania niedostępnych obszarów, pragnącego odkryć tajemnicę stworzenia: *Frankenstein* (1931), *Wyspa doktora Moreau* (1932), *Dr Cyklops* (1940).

Niestety, od połowy lat trzydziestych można było zauważyć stopniowy odwrót filmowej fantastyki od jej naukowych korzeni, zaś wizjonerski wymiar science fiction ustąpił miejsca przygodom komiksowych super-bohaterów: *Flash Gordon* (1936), *Flash Gordon na Marsie* (1937), *Buck Rogers* (1939), *Przygody kapitana Marvela* (1941), *Dick Tracy* (1941), *Batman* (1943), *Superman* (1948), *Kapitan Viedeo* (1950). We wszystkich przypadkach mieliśmy do czynienia z serialami filmowymi adresowanymi do młodzieżowej widowni, w których elementy fantastycznonaukowe splatały się z konwencjami westernu, filmu detektywistycznego i przygodowego. Fabuła opierała się na ustalonym wcześniej schemacie, stąd przewidywalność i powtarzalność tego typu historii, opowiadających zwykle o samotnym herosie walczącym ze Złem. Popularność filmowych seriali skończyła się jednak na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, wraz z rozwojem telewizji.

Nowy okres w dziejach science fiction rozpoczął się w 1950. kiedy to na ekranach kin pojawiły się dwa dzieła nawiązujące do klasycznego paradygmatu filmowej fantastyki, a mianowicie

motywu wyprawy badawczej. *Kierunek Księżyc* był utrzymaną w paradoksalnej poetyce opowieścią o przygotowaniach do pierwszej podróży kosmicznej, jednak fascynacja technicznymi szczegółami wpłynęła niekorzystnie na warstwę fabularną, niezbyt pomysłową, ubogą w dramatyczne zwroty, pozbawioną wiarygodnych postaci. W odmiennym stylu utrzymana była *Rakieta XM*, gdzie drobiazgowość opisu szła w parze z sensacyjną akcją, co sprawiło, że film Kurta Neumanna można by dziś zaliczyć do nurtu *space opera*.<sup>2</sup> Szczególnie udane były sekwencje rozgrywane na Marsie, sfilmowane w sepii (film był czarno-biały), gdzie bohaterowie odkrywają pozostałości dawnej cywilizacji.

Jednak wiara w postęp naukowo-techniczny czy optymistyczne spojrzenie w przyszłość dość rzadko obecne były w filmach z lat pięćdziesiątych, do wyjątków należą: *Podbój kosmosu* (1955), *Dramat w kosmosie* (1958) czy *Niebo wzywa* (1959). W tym okresie pojawiła się bowiem cała seria filmów opowiadających o najeźdźcach z kosmosu, o spotkaniu z obcą cywilizacją, groźbie zagłady ludzkości. Wszystko to było odbiciem ówczesnej sytuacji politycznej, bo choć filmy science fiction przedstawiają pewną wizję przyszłości, to ich treści powiązane są z teraźniejszością, odzwierciedlają ogólne tendencje społeczno-kulturowe swoich czasów. Nurt katastroficzny był co prawda obecny od dawna, czego przykładem jest zapomniany dziś obraz Abla Gance'a *Koniec świata* (1930) – opowieść o komecie, która zmierza w stronę naszej planety, grożąc całkowitą zagładą – jednak w kinie lat pięćdzie-

siątych dominującą rolę odgrywa lęk przed atakiem z zewnątrz, stąd popularność takich filmów, jak *Przybysz z innego świata* (1951), *Najeźdźcy z Marsa* (1953), *To przybyło z kosmosu* (1953), *Wojna światów* (1953), *Zemsta z kosmosu* (1956). Fabuła filmowa stanowiła zwykle odbicie zimnowojennej paranoi, będąc wyrazem lęku przed groźbą nuklearnej zagłady (*Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia*, 1951) oraz możliwością komunistycznej infiltracji (*Inwazja porwaczy ciała*, 1956).

Atak z kosmosu miał postawić przed ludzkością nowy cel: zjednoczenie wszystkich narodów, porozumienie zwaśnionych obozów, zbudowanie nowego ładu, ale mimo tych ambicji realizatorzy często ograniczali się do banalnej historii (pełnej melodramatycznych wątków), schematycznego rysunku postaci oraz stereotypowego obrazu kosmity: obcy atakujący Ziemię często pozbawieni byli jakichkolwiek ludzkich odruchów i dążyli jedynie do ubezwłasnowolnienia mieszkańców naszej planety. Stanisław Lem w *Fantastyce i futurologii* wyróżnił kilka zasadniczych typów inwazji: siłową (militarną), psychiczną, opiekuńczą, testową oraz krypto-inwazję. Dwa pierwsze warianty są dość często realizowane w filmach science fiction: bezpośredni atak z kosmosu lub desant kilku statków widzimy w *Wojnie światów* czy *Najeźdźcach z Marsa*, zaś „atak psychiczny”, czyli opanowanie umysłów ludzi, sterowanie nimi, odnajdziemy w *Wiosce przeklętych* (1960). Motyw inwazji opiekuńczej spotykamy w *Dniu, w którym zatrzymała się Ziemia* (obcy statek ląduje w Waszyngtonie, aby rozbroić armie całego świata),

wreszcie z krypto-inwazją mamy do czynienia w *Inwazji porwaczy ciała*.

Filmy fantastycznonaukowe lat pięćdziesiątych dość często nawiązywały do poetyki horroru, z tą jednak różnicą, że pojawienie się potwora było zwykle umotywowane racjonalnie: gigantyczne pająki, mrówki, kraby, ośmiornice czy jaszczurki powstawały najczęściej w wyniku działania promieniowania radioaktywnego bądź też były skutkiem eksperymentów naukowych, jak to miało miejsce w *Bestii z głębokości 20 000 sążni* (1953), *Potworze z Czarnej Laguny* (1954), *One* (1954), *To przybyło z głębi morza* (1955) czy *Ataku potwornych krabów* (1957). Wszelako potwór w filmach science fiction pozbawiony był zazwyczaj cech indywidualnych, zaś źródłem zagrożenia nie była zwierzęca strona natury ludzkiej, ale raczej możliwość „wypadku”, błędu naukowego. Mimo że niektórzy krytycy zwracali uwagę na moralną odpowiedzialność człowieka za „sprowadzenie potwora”, zrodzonego w wyniku mutacji popromiennej, to jednak filmowa fantastyka w istocie nigdy nie zajmowała się jednostkowymi wykroczeniami przeciw nakazom moralnym.

Scenariusz inwazyjny możemy w zasadzie potraktować jako swoisty wariant filmu katastroficznego, bowiem zagłada Ziemi może być spowodowana innymi czynnikami aniżeli najazd kosmitów, najczęściej są to klęski żywiołowe (*Dzień, w którym Ziemia stanęła w ogniu*, 1962), uderzenie komety lub meteorytu (*Zderzenie światów*, 1951) wojna nuklearna (*Pięcioro*, 1951, *Dzień końca świata*, 1956, *Ostatni brzeg*, 1959) czy niewłaściwe wykorzystanie śmiertelniego wynalazku (*Krakatit*, 1948). Filmy należące do tej kate-

gorii są wyrazem lęku przed przyszłością, podważają ideę nieograniczonych możliwości rozwojowych rodzaju ludzkiego, stanowią ostrzeżenie przed zgubnymi skutkami naszej działalności. W pewnym sensie pokłosiem katastroficznych filmów science fiction są pesymistyczne wizje przyszłości, jakie znamy z późniejszych dystopii i antyutopii w rodzaju *Zielonej pożywki* (1973) i *Ucieczki Logana* (1976).

Widzimy więc, że filmy fantastycznonaukowe wyrażają zarówno nadzieje, jak i obawy związane z możliwymi skutkami rozwoju nauki, ich celem jest nie tylko oswojenie *nieznanego*, ale przedstawienie wydarzeń, które mogą mieć miejsce w niedalekiej przyszłości. Science fiction opiera się w gruncie rzeczy na poznaniu *uniezwykłym*, które dopuszcza istnienie zjawisk niezgodnych z obecnym stanem wiedzy (podróże kosmiczne, spotkanie z innymi cywilizacjami). Z drugiej strony filmowa fantastyka pozwala na stworzenie wrażenie obcości rzeczy, które dobrze znamy, podważając zarazem nasze poczucie pewności i bezpieczeństwa, przedstawiając wyobrażeniowe zdarzenia rozgrywające się w rzeczywistości, znanej nam przetrzeni.

**Krzysztof Loska**

<sup>1</sup> Zob. T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 228. J. Kurek, *O filmie artystycznym i stosowanym*, „Kino dla wszystkich” 1927, nr 56, s. 4.

<sup>2</sup> Termin *space opera* został wprowadzony przez Wilsona Tuckera w 1941. Wskazuje na odmianę fantastyki naukowej, w której zasadniczą rolę odgrywają podróże międzygwiazdne, wojny w kosmosie, wielkie imperia galaktyczne. Współcześnie nurt ten kojarzony jest z filmami w rodzaju *Gwiezdnych wojen*, *Star Trek* czy *Żołnierzy kosmosu*.

### Sprostowanie

Przykro nam, że z winy Redakcji w poprzednim numerze „DL” wydrukowano omyłkowo niewłaściwą wersję fragmentu rozmowy z Jerzym Axerem „Glosy do *Quo vadis*”. Wersja zaakceptowana przez autora brzmiała:

„Co do obawy przed beletryzacją świętości, to wydaje mi się ona mniej istotnym czynnikiem wewnętrznej cenzury niż podjęta z pełnym przekonaniem decyzja wsparcia najkorzystniejszej dla autorytetu Stolicy Apostolskiej, bezkonfliktowej wizji początków gminy. Świat chrześcijański jest pozbawiony nie tylko wyrazistych konturów, ale także mocno zarysowanych postaci i to tak dalece, iż prawnicy krytycy we Francji sugerowali (jak to przypomniał ostatnio Jarosław Krawczyk), iż Żyd Sienkiewicz – za żydowskie pieniądze – rozmyślnie próbował skompromitować temat. Ten karykaturalny sąd, będący echem ówczesnych sporów we francuskim świecie intelektualnym, uświadamia nam natomiast, iż w *Quo vadis* pisarz nie eksploatował nadmiernie konfliktu między społecznością żydowską w Rzymie a chrześcijanami, uznawanymi przez nią za heretyków. Jest tu jednak scena wizyty rabinów u Nerona, w której oskarżają oni chrześcijan (słowami Tacyty), że są „nieprzyjaciółmi rodu ludzkiego, nieprzyjaciółmi Rzymu”. Główne świadectwo składa natomiast Chilon Chilonides, który wprawdzie jest oficjalnie Grekiem, ale dla współczesnych Sienkiewiczowi Polaków mógł być Żydem (rabinom przedstawia się jako pół-Żyd). Ten agent i zdrajca doznający efektownej przemiany i umierający na krzyżu to świadectwo niezwyklej intuicji Sienkiewicza, a zarazem bardzo efektowny sposób udramatyzowania obrazu gminy chrześcijańskiej. Dzisiejszy historyk zawodowy (Ewa Wipszycka) cofa się wprawdzie przed kategorycznym stwierdzeniem, że po pożarze Rzymu Żydzi, podobnie jak to miało miejsce w późniejszych prześladowaniach, wskazywali „własnych heretyków” prześladowcom, ale jest to możliwe”.

Autora i Czytelników przepraszamy.

**Redakcja**



Urodziny STANISŁAWA LEMA

*Fotografie Elżbieta Lempp*



**ESEJ**

Henryk **Markiewicz**  
**KRAKOWSKIE TEMATY**  
**W POWIEŚCI I NOWELI POLSKIEJ**  
CZĘŚĆ II

Niemal w całości rozgrywają się w Krakowie zdarzenia wojennej powieści Juliusza Kadena Bandrowskiego *Łuk* (1919). Początkowe jej rozdziały zapowiadają jakby zbeletryzowaną kronikę życia miasta w tych latach: odtworzył tu pisarz wrażenie, jakie wywołuje zamach w Sarajewie, pożegnanie wyruszającego na front 13. pułku „krakowskich dzieci”, początkową ekscytację patriotyczną i samarytańską, kwesty na rzecz Skarbu Wojennego Legionów. Dalej jednak nurt narracji zwraca się do opisu przemian psychologiczno-moralnych bohaterki, Maryśki Miechowskiej; od czasu do czasu jednak wplata w nie Kaden migawki ukazujące w ironicznym oświetleniu redakcję kilku dzienników, Biuro Patriotycznych Wydawnictw (powieściowy pseudonim Biura Wydawnictw NKN), „posiedzenia sejmowe” w Magistracie (tj. obrady Koła Polskiego). Obok postaci fikcyjnych pojawiają się rzeczywiste, pod własnymi nazwiskami, bez nazwisk w ogóle, lub ukryte pod nazwiskami zmyślonymi. A więc np. z mroku Floriańskiej bramy wylania się Sieroszewski, „mały, wartki człowieczek, w niebieskim płóciennym mundurze, z czapką na czubku siwej głowy”, niosąc na ramieniu „duży, ciężki gwer” (*Łuk*, Kraków 1981, s. 60); w redakcji „dużego dziennika mieszczańskiego” siedzi znany, niegdyś głośny literat, który „już od lat dawno milczał, nic nie pisząc, prócz nielicznych złośliwych krytyk” (s. 283), a teraz odżegnuje się w ogóle od literatury – z jego jąkania się łatwo wywnioskować, że chodzi tu o Irzykowskiego; profesor Kałuski zjadliwie charakteryzuje członków prezydium „zebrania sejmowego”:

*Widzi pani ten stary cybuszek z pianką?... To Tarnowski!... A to jajko przeklute, świszczące, z tymi szarymi odgniotami, jakby mu się brudna słomka do skorupy przyczepiła?... To Jaworski!... A ten rekin czarnooki?... To Abrahamowicz (s. 468).*

Krakowski koloryt nadają *Łukowi* krótkie, lecz liczne wstawki opisowe, lokujące rozmowy i zdarzenia w realiach topograficznych miasta. Widoki te są starannie dopracowane stylistycznie: wyszukana metaforyka zmierza ku ich dynamizacji, uwydatnia nastrojotwórczą urodę, konkretyzuje barwą, światłem, geometryzacją kształtów:

*Wieże [Kościola Mariackiego] widać było przez słońce niby przez welon srebrzysty, lekkie zda się z prochu i pyłku utkane, wbite w przestrzeń tak po prostu... Na drugim końcu ulicy w czerwonej czapie starych dachówek, z zielonym guzem u szczytu, błyszcząca wieża Floriańska, jak srebrny zrąb, przebitą ametystowym cieniem św. Floriana ulatującego wiecznie z siwych kamieni... Jedna strona ulicy obrzucona była tysiącem błysków, druga tonęła w parnych mrokach upału. Stare ciosane pochyło szkarpy domów zdawały się łagodnie łączyć budowle z ziemią łukiem mądrej, wytrawnej cierpliwości (s. 58).*

Kaden przy tym opisuje nie tylko Śródmieście (Rynek, Mały Rynek, ul. Floriańska, Kanonicza, Planty), ale i okolicę spoza pierścienia Plant (Salwator, Park Krakowski, Park Jordana, wiadukt kolejowy przy ul. Blicha).<sup>1</sup>

Jakby finał dla tła historycznego *Łuku* stanowi pierwszy rozdział *Generała Barcza* (1923), gdzie Kaden ukazał entuzjazm oswobodzonego od Austriaków Krakowa (z sarkastyczną uwagą generała Dąbrowy – Kraków cieszy się, że go „ta heca tak tanio kosztuje”). Z kolei jako

## HENRYK MARKIEWICZ

autor cyklów *Miasto mojej matki* (1925), *W cieniu zapomnianej olszyny* (1926), *Nad brzegiem wielkiej rzeki* (1927) zapoczątkował międzywojenny nurt opowieści autobiograficznej, w znacznej części usytuowanej w krakowskim środowisku – inteligenckim lub proletariackim. Tu należą: *Przylądek Dobrej Nadziei* (1931) i *Rubikon* (1935) Zygmunta Nowakowskiego, *Burza nad brukiem* (1932) i *Pluton z Dzikiej Łąki* (1937) Michała Rusinka, *W imię młodości* (1934) Mieczysława Smolarskiego, *Ma lat 22* (1936) Tadeusza Peipera, a poniekąd także *Korzenie* (1937) Stefanii Zahorskiej. Po latach, już na emigracji londyńskiej powstała przynależna tu tematycznie powieść Ferdynanda Goetla *Nie warto być małym* (1959). (Jak widać – począwszy od dwudziestolecia liczba utworów zasługujących tu na uwzględnienie znacznie wzrasta, stąd też ich omówienie stać się musi bardziej summaryczne). W rodzinnych sytuacjach przedstawionych w wymienionych tu utworach trudno dopatrzeć się lokalnej specyfiki; szkoła przyuczająca młodych bohaterów, na ogół bezskutecznie, do politycznego lojalizmu i moralnego konformizmu (choć wśród nauczycieli zdarzają się także szczerzy patrioci i przyjaciele młodzieży), jawi się raczej w swych cechach rozpowszechnionych w całej Galicji. Często jednak autorzy włączają w tok opowieści charakterystyczne krakowskie wydarzenia i postacie: Kaden – sprowadzenie zwłok Mickiewicza (datując je mylnie na rok 1891) i napiętą atmosferę wyborów w roku 1897, defiladę sokołów w parku Jordana, przedstawienie *Kościuszki pod Raclawicami* w Teatrze Miejskim, Nowakowski – pogrzeb Wyspiańskiego i demonstrację pierwszoma-

jową z płomiennym przemówieniem Ignacego Daszyńskiego, Goetel – warszawskich radykałów i społeczników Steckich (Bujwidów), skłóconych z Krakowem „urzędniczym, księżowskim i profesorskim”, a także przywiązanego do ksiązek i miasta żydowskiego antykwariusza Taffeta (autentyczne nazwisko dynastii antykwariuszy z ulicy Szpitalnej), Smolarski – działalność organizacji studenckich, Peiper – (w groteskowym nieco ujęciu) musztrę oddziałów strzeleckich na Błoniach i ich manewry pod Mogilanami, Zahorska – dyskusje polityczne w Jamie Michalika w przededniu wybuchu wojny, Rusinek – wymarsz z Oleandrów, wojenne demonstracje uliczne i płądrowanie sklepów, starcie z policją i wojskiem austriackim w lutym 1918. W *Plutonie z Dzikiej Łąki* znalazły się też plastyczne opisy nabożeństwa Bożego Ciała w Rynku i odpustu na Emausie. W powieściach Rusinka zaznaczyła się też wyraźniej krakowska topografia – ulica św. Jana odtworzona szczegółowo, choć zakamuflowana jako ulica św. Antoniego w *Burzy nad brukiem*, Błonia i ich okolica – w *Plutonie z Dzikiej Łąki*.

Szczególną wrażliwość na widoki miasta przejawia bohater Peipera Juliusz Ewski. Z upodobaniem wpatruje się w starą architekturę ulicy Grodzkiej, kopiec Kościuszki, Wawel (zauważa przy tym, że zupełnie dobrze zrósł się z całością mur fortyfikacyjny; „wspaniale wyglądają stąd krawędzie jego załomów wbite w zieleń traw, jak dziób potężnego okrętu oblewane przez zielone fale” – *Powieści. Ma lat 22. Krzysztof Kolumb odkrywca*, Kraków 1977, s. 181).

Ewski obserwuje uważnie i przy-

chylnie również Kraków współczesny: przygląda się wystawom sklepowym przy ulicy Grodzkiej, i deptakowi na linii AB w Rynku:

*Było już po 6-tej i najszerszy w mieście trotuar zapelnili przeróżni spacerowicze, dziewczęta w wiosennych strojach, gimnazjaliści we wciętych mundurkach, oficerowie austriaccy ustawieni rzędami pod ścianami domów, łyskiem oczu i szabel towarzyszący każdej efektowniejszej postaci kobiecej, cywile różnego wieku uśmiechnięci, roześmiani, rozgadani, zaczępli (s. 45).*

Z pobliskich Wołkowic (tj. Wadowic) przyjeżdża do Krakowa młodzianka Mikołaj Srebręmpisany z powieści Emila Zegadłowicza *Zmory* (1935). Doznania jego są jednak zupełnie odmienne: z pierwszego pobytu zapamiętał tylko menażerię cyrku Barnuma na Błoniach i *Czwórkę* Chełmońskiego w Muzeum Narodowym. Oglądany za drugim razem Wawel przygnębia go i odstręcza:

*Ohydne podwórze koszarowe, odrapane, czerwone budowle jak rzeźnie – katedra – groby królewskie – smutek, opuszczenie – poczucie wstydu i wstętu – śmierć (Zmory, Kraków 1957, s. 331).*

Kraków międzywojenny najwcześniej wprowadził do powieści Jalu Kurek w książce *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordował Amundsena* (Kraków 1926), nazywając go „najsmutniejszym miastem Polski”. „Miasto nas truje. Miasto nas zabija. Nikt nie czytuje poezji, czyta się tylko gazety – oto jest dramat miasta Krakow” (s. 20) – skarży się egocentrycznie narrator. Ale dostrzega także w Krakowie znamienne dla wielkiego miasta wyobcowanie i osamotnienie jednostek:

*Ulice Krakowa rosną w oka mgnieniu.*

*Nie można już poznać i odróżnić ludzi płynących w tym i tamtym kierunku. Stajemy się coraz bardziej oddalonymi od siebie. Mieszamy się do niepoznania w tłumie. (s. 25)*

Pod autentycznymi nazwiskami wzmiankuje Kurek w swej powieści o kilku znanych postaciach ówczesnego Krakowa, jak Ignacy Chrzanowski, Leon Chwistek, Jan Matyjasik, redaktor „Głosu Narodu” i zarazem sympatyk młodej poezji.

Na inwazję nowości w życie Krakowa ze wstrętem patrzy także bohater powieści Jana Wiktora *Zwariowane miasto* (Poznań 1931). Ze „świętymi pamiątkami przeminionych wieków” kontrastują tu nowe domy „podobne do dorobkiewicza, który wtargnął w dostojną przeszłość i rozpycha się brutalnie, wyrzaskując fasadą o swoim bogactwie” (s. 6). W miarę rozwoju akcji wizja powieściowa przekształca się w groteskową fantasmagorię, uwydatniającą wszechwładztwo techniki i reklamy, pogoń za sensacją i skandalem, komercjalizację sztuki, jako cechy wielkiego miasta; wszystko to w luźnym tylko związku pozostawalo z rzeczywistością ówczesnego Krakowa. Rozpoznać go można w *Zwariowanym mieście* głównie dzięki postaci buńczucznej i krzykliwego młodego poety awangardowego, którą nie bez podstaw łączono z Jalu Kurkiem. Migawkowo pojawia się tu również Peiper – „hetman nowoczesnych kierunków”, gdy przy stoliku kawiarnianym, „ukoronowany wieńcem poetów”, „cudownym gestem podkreślał ważniejsze słowa, deklamując je po mistrzowsku” (s. 37).<sup>2</sup>

Artystą jest także Cyprian Fałn, *alter ego* Zegadłowicza z jego skandalizującej powieści *Motory* (1938). Przebywając w

## HENRYK MARKIEWICZ

klinice prof. Tadeusza Tempki (wyraźnie tu sportretowanego) wskrzesza w swych wspomnieniach młodzieńcze ekscytacje poetyckie i chłopomańskie, dzielone z Antosiem Zwadowskim (tj. Waśkowskim), mieszkanie w „domu fantazyjnym, projektowanym w stylu romantyczno-gotycko-pajęczno-kapryśno-wenecko-krakowskim przez mistrza Talowskiego” (*Motory*, Łódź 1988, t. 1, s. 84), romans z panią Ho (tj. Stanisławą Wysocką) reżyserującą jego pierwszą sztukę w teatrze krakowskim, a także jej drastyczną opowieść o ostatnich dniach Wyspiańskiego.

Do kręgu ludzi sztuki należy również malarka Klara z powieści *Przygoda w nieznanym kraju* (Kraków 1933) Anieli Gruszeckiej – Kraków jest głównym tematem jej impresjonistycznego malarstwa, marzy się jej taka oto artystyczna synteza zabytkowego wyglądu miasta:

*Wieże, ceglane gotyckie mury i w kamieniu kute obramienia okien; szkarpy wnurzone głęboko w cień ulicy; strome spadły dachów kościelnych; bochniaste mury klasztorne; barokowe, jasno-wyniosłe okrągłowniękie fronty, kopuły; ostrołukie ganki pod kolumnami rosnącymi prosto z bruku podwórza – i na tym wszystkim kolor gorących i cichych godzin południowych. Na jednych barwach cienie nasycone niebieskością nieba, na innych jednolita polewa słońca* (s. 170-171).

Z myślą o tym obrazie patrzy Klara na stare miasto ze wzgórza świętej Bronisławy, ale również Kraków nowoczesny zyskuje jej aprobatę:

*Filigran wież i kopuł zasłoniły, zasuwając się przed nie szeregami, kompleksy nowych domów, pudeł bezdachowych, wielkich, spokojnych, nieprzerwanymi rzędami okien patrzących na świat, zestawionych jak pociągi*

*gotowe do ruszenia, czy już w ruchu. Mogłyby zmiążyć tamto stare miasto, ale miały inne cele przed sobą. Sens w pełnej sile rozwinięty, pewny, panujący trzymał je nastawione na inną treść: pełne ludzi, słońca i powietrza, na wskroś „dziś”, na wskroś zdobycz techniki, wychowanie fizyczne, rekord sportowy, ze współdzielczością, kryzysem i bezrobociem w tle. Od razu szło w nerwy, w mięśnie jak marsz.*

*„Oba!” – myślała Klara zaciekle – „To jest jak druga część sonaty. Oba należą do siebie”* (s. 190).

Natomiast w powieści Jerzego Brauna *Cień Parakleta* (1932) Wiktor, młody bohater, poszukujący prawdy filozoficznej o świecie, dostrzega tylko Kraków stary – i patrzy nań z zachwytem:

*Rdzenny jest i tajne, cudowne soki w nim krążą. Dobrze okuty i zamczysty, kolorowy i pozłocisty, jak zwarta, zakłeta skrzynia. [...] Zdobny w różowe od lamp, lotne arkady Sukiennic, obmurowany basztami o dachach z zielonej miedzi, cienisty i uroczysty, przepuszczający tęcze przez witraże czterdziestu kościołów. Panorama fasad wymyślnych, gotyckich łuków, rozet mistycznych na pulapach długich, tajemniczycych krużganków. Pelen aniołów skamieniałych jak ołtarz Wita Stwosza i pelen powagi biblijnej, jak owe gobeliny z katedry* (s. 195).

Co ciekawsze – bohater ma przecucie, że

*tu żyje rapsod polski, lew ewangeliczny o rozwianej grzywie, wielki nieznanomy, który kiedyś wyszarpienie się z okucia murów i po prostu mówić zdumionej Europie swoje ogromne, ożywiające Słowo. Duch ludu, duch król, ów papież słowiański, jak nazwał go Slowacki w przecuciu wieszczowym* (s. 196).

Wyraźne zabarwienie krakowskie posiada kilka międzywojennych powieści środowiskowych. O szarej, bezna-

dziejnej i wyjąłwiającej egzystencji małych urzędników magistrackich opowiada *Ziemia miodem płynąca* (1938) Rusinka; gdy bohater zdołał się wyrwać z Krakowa do stolicy, w oczach jego wszystko w tym mieście wydaje się „zmałałe, pokurczone; nie ma tam rozmachu, ludzie bez ruchu, domy bez strzelistości, bez lotu, bez ogromu” (*Ziemia miodem płynąca*, Warszawa 1947, s. 273). Wręcz powieściową monografią kawiarniano-restauracyjnego „imperium Panzera” (tj. Bisanza) stanowiły *Zakłete rewiry* (1936) Henryka Worcella z liczną galerią charakterystycznych postaci zarówno kelnerów, jak i klientów, jak choćby ci oto „żelazni goście” kawiarni „Pacifik”:

*Przychodzili około godziny czwartej po południu, zbierali po drodze dzienniki, jakie im wpadły w ręce, kładli je na krzesła, ostrożnie podciągali nogawki spodni, bacząc, by nie zmiąć kantów, i wreszcie siadali przy swoich ulubionych stolikach, przeważnie pod ścianą – zapewne do wyboru tych stolików zmuszał ich atawistyczny lęk przed otwartą przestrzenią. Wreszcie zabierali się do czyszczenia okularów – chuchali na szkło, wycierali chusteczką specjalnie w tym celu przygotowaną, podnosili pod światło i jeszcze raz chuchali marmocząc coś pod nosem – może pacierze za dusze zmarłych, a może jakieś przekleństwa – kto ich tam wie. Kawę czarną, którą im kelner bez pytania przynosił, wypijali w paru łykach i od tej chwili przestawali istnieć dla świata – popadali w trans pożerania czarnej farby drukarskiej (s. 260).*

Powieścią z kluczem była *Miłość i sprawa* (1935) Wiesława Wohnouta – ostry pamflet na ówczesnych działaczy krakowskiej PPS, Emila Haeckera i Józefa Rosenzweiga, wyszydzający ich ambicje

i intrygi. Wykorzystując własne obserwacje jako sekretarza Centralnego Związku Robotników Budowlanych, zrelacjonował tu autor także obszernie dzieje jednego ze strajków krakowskich ceglarzy. Do strajku robotników budowlanych z r. 1933, ale także do wcześniejszych o dziesięć lat wypadków krakowskich nawiązywała „powieść – reportaż” Wandy Wasilewskiej *Oblicze dnia* (1934). Postać Anatola była tu wręcz wzorowana na działaczu socjalistycznym Marianie Bogatce, mężu autorki. W ogóle – twierdziła ona po latach – „wzięci z życia są ludzie, wzięte wydarzenia”.<sup>3</sup> Ale realia krakowskie są tu niedostrzegalne, narracja nachylona jest ku daleko idącej typizacji, a nawet symbolicznej wizyjności.

Konkrety obficie występują natomiast w powieści Kurka *Młodości śpiewają* (1939), w której bezrobotny absolwent gimnazjum zarabia jako grajek w nocnym lokalu, a potem w podwórzowej orkiestrze. Przypadkowo staje się on uczestnikiem strajku robotniczego w „Sempericie” w r. 1936 – i w powieści wszedł także opis wydarzeń z tym związanych. Wcześniej już, szerzej i w całym dramatyzmie opowiedziała o nich Halina Krahelska w reportażowej powieści *Polski strajk* (1937), ale przeniosła je do fikcyjnej fabryki trykotaży i usunęła konsekwentnie wszelkie realia miejscowe. Echa owych zajęć docierają także do kliniki, gdzie przebywa bohater wspomnianych już *Motorów* i stają się przedmiotem dyskusji między pacjentami.

Przedwojenny Kraków w różnych częściowych przekrojach powraca w powieściach ogłoszonych po roku 1945. Tadeusz Kudliński (*Farbowane lisy* 1947) umieszcza jubileusz pisarza Jana Szarzyń-

## HENRYK MARKIEWICZ

skiego w fikcyjnych Miłolipach (Szczyrzy?), ale zjeżdżają nań przedstawiciele krakowskiego świata artystycznego; ich dyskusje i flirty wypełniają całą książkę pozwalają rozpoznać niektóre przynajmniej autentyczne postacie – Juliusza Osterwę, Stanisławę Wysocką, Karola Ludwika Konińskiego, Adama Polewkę. Zarysował je autor nie bez ironii, ale z wyrozumiałą sympatią. Powieści Kornela Filipowicza *Ulica Gołębia* (1955) i *Jutro znów wojna* (1958) składające się na dylogię *Niepokój młodego serca* oraz *Międzywojnie. Cz. II Collegium Novum* (1982) Jana Brzękowskiego ukazują środowisko studentów oraz młodych artystów i literatów na tle politycznym lat dwudziestych i trzydziestych (Brzękowski pisze m.in. o wydarzeniach krakowskich 1923 r., Filipowicz o piśmie literackim „Nasz Wyraz”), ale poza epizodami ilustrującymi ubogą, jeśli nie nędzarską, codzienność życia studenckiego postacie i sytuacje zarysowane są tu dość blado i pobieżnie. W tym kontekście odnotować też warto groteskowo ukazaną scenę studenckiego wieczoru literackiego autentystów (z niejakim Orzeszkiem – Ożogiem na czole), który wprowadził Marian Pankowski do powieści *Matuga idzie* (1959). Z własnych przeżyć wysnuł Jan Kurczab powieść *Uliczka św. Gertrudy* (1958); w jej części krakowskiej dominują motywy upokorzeń i prześladowań doznawanych przez żydowskiego chłopca w gimnazjum i na uniwersytecie, lecz autor wydobywa też przejawy przyjaznej pomocy i solidarności okazywanej prześladowanym przez nauczycieli. Do osobistych wspomnień sięgnął również Henryk Vogler w powieści *Niepospolici* (Warszawa 1956), jak o tym przekonuje jej konfrontacja z późniejszym

pamiętnikiem *Autoportret z pamięci*. Opowiada o dziejach upadku rodziny kupieckiej, przeniósł jednak swych bohaterów ze środowiska żydowskiego w polskie, co stało się z pewną szkodą dla trafności ich charakterystyki obyczajowej.<sup>4</sup> Z solenną, choć na wpół ironiczną pieczołowitością opisał autor wygląd wielu fragmentów miasta, pokazując m.in. jak na ulicach śródmieścia, zrastają się z sobą dwa oblicza Krakowa – „jedno handlowe, ruchliwe, gwarne [...], drugie muzealne, sędziwe i nieco zmurszałe” (s. 219). Postaci znanych z życia publicznego Krakowa jest tu niewiele (dr Werner – Bolesław Drobner), upamiętnił natomiast autor charakterystyczne typy ulicznych pomyślników, ze śpiewakiem podwórzowym Cezarem na czele.

W *Dziecku przez ptaka przyniesionym* (Warszawa 1968) Andrzej Kijowski kreuje patetyczno-groteskowy mit osobisty – demonicznego chłopca o dwolistych porywach, pozbawionego autentycznych związków z życiem. Motywy autobiograficzne, swobodnie przekształcone, są tu liczne (m.in. postać dziadka, właściciela zakładu wynajmu koni i powozów), a losy bohatera rzucone na tło takich wydarzeń, jak wypadki listopadowe 1923 r., rewia kawalerii na Błoniach w r. 1933, czy pogrzeb marszałka Piłsudskiego, przedstawionych w na wpół faktograficznym, na wpół fantastycznym ujęciu. Zadał również autor o wizerunek miasta, ukazując je i we fragmentarycznych zbliżeniach (wstępny opis rodzinnej kamienicy przy ul. Karmelickiej), i w syntetycznych skrótach:

*Planty: bzy, kasztany, czasem pomnik, dzieci krzyczą, starcy drzemią. Za drzewami stare miasto: przez gałęzie nagie świta stara*

cegła – wrzos przekwitły czy dzikie wino, albo buk – takim kolorem cęgła świta – i miedź nierówno zzieleniała jak staw tatrzański – miedź w kaskadach dachów stromych, w dzwonnicy ostrzach, w kopułach lekko uwiązanych, jak atlasowe abażury.

A z drugiej strony: kariatydy, atlasy z gipsu i amorki pod brzuchatymi balkonami; miłą błyszczący stary tynk i sztuczny marmur na portalach; bramy od pokostu lśniące, i do białości wyczyszczone klamki, tabliczki; w oknach tiul, koronki, palmy, konfitury, koty w poduszkach, ptaszki w klatkach i barometry z zakonnikami, który spod daszka nie wychodzi, bo niż jest wieczny w naszym mieście. (s. 118).

Lata okupacji znalazły w prozie fabularnej skąpe tylko odzwierciedlenie. W powieści Tadeusza Kudlińskiego *Świętokradca* (1947) bohater, Adam Tyczyński w pewnym fragmencie swego życiorysu powtarza losy autora, działacza podziemnej „Unii” i podobnie jak on przechodzi przez więzienie krakowskie. (Dodajmy nawiasem, że postać Piotra Łagodzińskiego z tej powieści ma wiele rysów Osterwy). W środowisku akowskich konspiratorów rozgrywa się akcja opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego *Stajnia na Calej* z tomu *Motyl* (1962), ale krakowskie realia są tu zaledwie zaznaczone. Wyraźniej występują one w przeżyciach bohatera opowiadania Kijowskiego *Szyfry* (1964) – słabego psychicznie chłopca, udręczonego przez koszmary okupacyjnej powszedniości. Atmosferę ostatnich godzin przed zajęciem Krakowa przez Armię Czerwoną przywołuje *Biała karetka* tegoż autora (z tomu *Pięć opowiadań* 1957).

Nakazy i zakazy polityczno-cenzuralne, a także tendencyjność samych pisarzy odbiły się niekorzystnie na powojen-

nych utworach o tematyce współczesnej. Nieporadne jeszcze opowiadanie Tadeusza Konwickiego *Przy budowie* (1950; Nowej Huty można się tu tylko domyślać) ugrzęzło w propagandowych sloganach; jaskrawy hurraoptymizm i infantylna dobroduszość bohaterów cechowała *Początek opowieści* (1951) Mariana Brandysa o Nowej Hucie. Bardziej już liczył się z realnymi stosunkami Ryszard Kłyś w książce *Ostatnie słowo ma człowiek* (1953) opisującej budowę nowohuckiego burzowca. Dramatyzm konfliktów splecionych z awansem społecznym wychodźców ze wsi budujących Nową Hutę (zabójstwo nieślubnego dziecka i samobójcza śmierć jego matki, rozpalona cęgła podana przodownikowi pracy) starał się po latach ukazać Julian Kawalec w powieści *Przepłyniesz rzekę...* (1973); nazw miejscowych jednak autor nie używa. Poprzez wspomnienia aktywisty partyjnego przywołane zostały konflikty polityczne pierwszych lat powojennych w książce Tadeusza Hołuja *Drzewo rodzi owoc* (1977; tu m.in. opis zajść 3 maja 1946). Władysław Machejek w czterotomowej powieści *Człowiek ma słowo ostatnie* (1975)<sup>5</sup> demonstrował jaskrawo intrygi i prowokacje, tchórzostwo i wyobcowanie stalinowskich prominentów z Komitetu Wojewódzkiego Partii i Urzędu Bezpieczeństwa (m.in. Półksiężyc – Józef Światło), prześladujących uczciwych komunistów, takich jak Adam Ładoń-Polewka, Ludwik Niewidaj-Hołuż, czy wreszcie bohater powieści Wiktor, mający wiele wspólnego z samym autorem. Stanisław Stanuch w tle biografii działacza młodzieżowego, bohatera mikropowieści *W pełnym świetle* (1970) odtworzył atmosferę strachu, naderżliwości i donosicielstwa, a potem paż-

## HENRYK MARKIEWICZ

dziennikowy ferment w środowisku akademickim.

Uzupełniając ten przegląd, na pewno zresztą nie pozbawiony przeoczeń, dodajmy, że kilka utworów wprowadza nas w krakowski świat sztuki. Sylwetki znanych postaci z tego kręgu znaleźć można na kartach *Świadka nieoczekiwanego* (1978) Stefana Otwinowskiego (tu m.in. Juliusz Osterwa i Zofia Jachimecka) i *Wteatrwestąpienia* (1981) Jerzego Ronarda Bujańskiego. O dylematach młodego krytyka, najpierw głoszącego socrealizm, potem przeciw niemu zbuntowanego (można w nim dopatrzeć się rysów Ludwika Flaszena) opowiada nowela *10 lat życia Kijowskiego* (z tomu *Pięć opowiadań*). Wbrew tytułowi losy kilku krakowskich ludzi teatru (m.in. Lidii Zamkow) sfabularyzował Vogler w tomie opowiadań *Śmierć w Paryżu* (1987). Aurę krakowskiego nocnego lokalu „Feniks” z powodzeniem ewokował Zygmunt Greń w powieści *Olśnienie* (1992).

Kraków stał się również scenerią kilku wczesnych powieści autorów Nowej Fali (Adam Zagajewski, *Ciepło, zimno* 1975; Janusz Anderman, *Zabawa w głuchych telefon* 1976; tenże, *Gra na zwłokę* 1979; Julian Kornhauser, *Stręczyciel idei* 1980). Protagonista ich oscylował między frustracją i protestem a konformizmem i rezygnacją wobec świata postrzeganego jako trywialny, nieautentyczny i bezkształtny w swej anonimowości i rozproszkowaniu. Nieprzychylnie jednostce oblicze miasta najjaskrawiej zarysowane było przez Andermana. Odniesienia krakowskie są w tych powieściach bardzo obfite, wręcz natarczywe, ale jakby przypadkowe, co dzieje się zapewne celowo, dla uwydatnienia przypadkowości

doświadczeń ich bohaterów. Natrafiamy jednak także na epizody noszące charakterystyczne znamiona miejsca i czasu, np. zebranie Klubu Młodych Pisarzy w *Ciepło, zimno*, czy demonstracje studenckie 1968 r. zakamuflowane chyba ze względu na cenzurę jako paryski sen bohatera w *Stręczycielu idei*. W mniejszym stopniu odnosi się to do *Spisu cudzołożnic* (1993) Jerzego Pilcha, prześmiewczej opowieści o kabotyńskim intelektualistcie oprowadzającym zagranicznego gościa po Krakowie lat 80.

W ubiegłym roku pojawiła się książka Marianny Świeduchowskiej (pod pseudonimem domyślać się wolno Marcina Świetlickiego i Grzegorza Dyducha) *Katecheci i frustraci* – powieść z kluczem o redaktorach „Tygodnika Powszechnego” i młodych (jeszcze) pisarzach z pokolenia „bruLionu”. Mimo błysków inwencji stylistycznej pozostawia ona niedosyt – nie wykracza poza znane od czasów Młodej Polski stereotypy charakteryzowania bohemy; mówiąc słowami samej autorki, bohaterowie jej „składają się głównie z mętnych intuicji, brudnej seksualności, kompleksów, zawiści i frustracji” (s. 46).

Niedawno pojawiła się książka Sławomira Łuczaka *Archipelag Rynek czyli Dziennik Brygida Dżonsa* – autoironicznie-melancholijny portret pokolenia dzisiejszych trzydziestolatków, których wieczory wypełnia przesiadywanie w knajpach, picie piwa, „zajebicie” erotomańskie rozmowy i zarazem – marzenia o wielkiej miłości. Specyficznie krakowski koloryt nadają tej opowieści wymienione w niej nazwy pubów i barów, ale tylko one...

\*

Materiał tu zebrany zbyt jest różnorodny i rozrzucony w czasie, by kusić się

HENRYK  
MARKIEWICZ,  
historyk  
i teoretyk  
literatury,  
wydał ostatnio  
*Teorie powieści  
za granicą: od  
początków do  
schyłku XX  
wieku*,  
Wydawnictwo  
Naukowe PWN  
1995 oraz zbiór  
szkiców z teorii  
i historii literatury  
*Dopowiedzenia*,  
Wydawnictwo  
Literackie 2000.



Ulica Kanonicza w Krakowie

Fotografia Jan M. Szczurek

na tej podstawie o jakieś uogólnienia. Wydaje się, że niezależnie od całościowej swej wartości omówione książki budzić mogą zainteresowanie utrwalonymi w nich krakowskimi widokami i nastrojami, wydarzeniami i postaciami. Trudno jednak zaprzeczyć, że przeważnie są to utwory, które nie wytrzymały próby czasu, lub w których motywy krakowskie nie występują na planie pierwszym. Zakończyć więc trzeba wnioskiem, że Kraków nie znalazł dotąd godnej siebie syntezy artystycznej w prozie fabularnej. Ale też pamiętajmy, że syntezę taką otrzymały dotąd dwa tylko miasta polskie – Warszawa w *Lalce* i Łódź w *Ziemni obiecanej*.<sup>6</sup>

### Henryk Markiewicz

<sup>1</sup> Wcześniej ukazał Kaden widoki krakowskie w poetyckiej prozie z lat 1913-1914 zebranej w tomie *Wianki* (1920).

<sup>2</sup> Zob. S. Kryński, *Zwariowane czy najsmutniejsze miasto* (O „Andrzeju Paniku” Kurka i „Zwariowanym mieście” Wiktora), „Ruch Literacki” 1998, nr 5.

<sup>3</sup> Zob. E. Syzdek, *W jednym życiu tak wiele...* Warszawa 1980, s. 106-110.

<sup>4</sup> Zbiorowy portret krakowskiej rodziny miesz-

czańskiej tego czasu przyniosła także powieść Barbary Czalczyńskiej *Próba życia* (1969).

<sup>5</sup> Nieświadome powtórzenie tytułu powieści Kłysia.

<sup>6</sup> W przeglądzie tym pominięto liczne powieści historyczne (przeważnie umieszczone na zamku wawelskim) od *Jana z Tęczyna* Juliana Ursyna Niemcewicza i *Władysława Łokietka* Franciszka Wężyka poprzez powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego (m.in. *Kraków za Łoktka*), *Zamek krakowski* Henryka Rzewuskiego, *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza, *Fiat lux* Adama Krechowickiego, *Insurekcję* Władysława Stanisława Reymonta, *Zabawy mędrców* Antoniego Godziemby-Wysokiego, do *Imiennika* Karola Bunscha, a także powieści biograficzne o Matejce (*Pustelnia „Pod Trzema Pyskami”* Władysława Bodnickiego) i Wyspiańskim (*Upadły anioł* tegoż autora i *Ogień strzeżony* Leona Kaltenbergha), reportaże (m.in. Jacka Stwory i Jerzego Lovella) i oczywiście pamiętniki.

*Krakowowi w literackim zwiercadle* poświęcił krótki artykuł pod tym tytułem Kazimierz Czachowski („Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 24). Ostatnio ukazała się antologia „*To miasto jest wszędzie...*” *Kraków w poezji polskiej XX wieku* w opracowaniu Jerzego Illga. Warto dodać, że w maszynopisie pozostaje obszerna antologia *Kraków w poezji polskiej* przegotowana przez Aleksandra Zyge. Wspomnieć też należy o amerykańskiej powieści dla młodzieży *The Trumpeter of Cracow* (1928) Erica P. Kelly’ego, skąd wywodzi się legenda o śmierci hejnalisty ugodzonego strzałą w czasie najazdu 1241 r.

Henryk Vogler  
DO ZOBACZENIA SIĘ, KORNELU

W miarę starzenia się, wstępowania nieodwołalnie, ze wzrastającym przyspieszeniem, w „smugę cienia” – coraz częściej pojawiają się w mej pamięci sylwetki nieobecnych już dawnych przyjaciół-pisarzy. Ich liczba nieustannie wzrasta, zdają się z oddali milcząco wzywać mnie do siebie, samotniejącego. Z tego, nie istniejącego dziś fizycznie, zastępu jedną z najbardziej wyrazistych jest postać Kornela Filipowicza,

Znałem go jeszcze przed wojną, w okresie ukazywania się literackiego pisma „Nasz Wyraz” i członkostwa w Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej. Ale była to wtedy znajomość ulotna i bardzo powierzchowna, niewiele o nim wiedziałem.

Dopiero zaraz po wojnie nastąpiło zbliżenie, początkowo w związku ze wspólnymi losami w hitlerowskich obozach koncentracyjnych, choć były one dla każdego z nas zupełnie innego rodzaju i nigdy na ten temat nie rozmawialiśmy (jak w ogóle nie czynili tego na ogół byli więźniowie między sobą). Stopniowo rysowała mi się coraz pełniej OSOBA. Charakterystyczna i wyjątkowa.

Naprzód od strony zewnętrznej. Wysoki, zawsze sztywno wyprostowany, z gęstą czupryną z wolna siwiejącą, z twarzą wydłużoną, z czasem pokrywającą się siecią zmarszczek, o zdecydowanych, trochę kanciastych ruchach i zwartym, wstrzemięźliwym, jakby trochę ucinanym sposobem mówienia. Zdecydowanie oraz owo wspomniane – jeżeli można to tak określić – „wyprostowanie” i „zwartość” ujawniały się również w sferze psychicznej. Kornel był człowiekiem z zasadami. Prostymi i zwartymi. Posiadał jasno określone poglądy moral-

ne, wierę w wartości etyczne, zresztą natury czysto laickiej. Prosta, czysta i zwięzła była także jego proza. Ale zagadnienie sztuki pisarskiej Filipowicza to już odrębny temat.

Mogę tylko marginesowo wtrącić, że w pierwszych latach powojennych, po 1948 roku, miał znaczne trudności wydawnicze. Mogło się to wydawać czymś zdumiewającym, gdyż w zasadzie rodzaj jego powieści, jak i opowiadań mieściłby się bez większego trudu w ramach tego, co dekretowano urzędowo jako tzw. realizm. Ale widocznie musiało tkwić w nich coś dla czujnych strażników nienaruszalności doktryny podejrzanego i niebezpiecznego. Kiedyś udało mi się zorientować jakiego to wroga dopatrywano się w jego twórczości. W 1954 roku złożył Kornel w naszym Wydawnictwie Literackim maszynopis szkiców pt. *Profile moich przyjaciół*. Dwie redaktorki napisały wtedy druzgocące recenzje wewnętrzne. Pamiętam do dziś początek jednej z nich: „Propozycja Kornela Filipowicza jest nieporozumieniem”. Szkice rysowały sylwetki kilku przedwojennych artystów, dając im subtelne analizy psychologiczne. I to właśnie (określane jako „psychologizm”) stanowiło kamień obrazy. Kornel milczał sztywny i nieugięty. Jako ówczesny naczelny redaktor Wydawnictwa zanegowałem obie opinie i *Profile moich przyjaciół* zostały wydane.

Z kolei to Kornel dopomógł trochę w 1956 roku w ukazaniu się mego debiutu książkowego, pilotując do pewnego stopnia moją powieść *Niepospolici* w warszawskim wydawnictwie „Czytelnik”.

Inna sprawa, że owa wspomniana sztywność i nieugiętość wydawała się czasem naiwnością i upraszczaniem. Z

tym, że była to naiwność szlachetna i godna podziwu. Zwłaszcza w ówczesnych warunkach, kiedy główną bronią, jaką posługiwano się w życiu i w działalności – był cynizm.

Nie znaczy to, aby Kornel z tą swoją, swego rodzaju, sztywnością psychiczną pozbawiony był poczucia humoru, o czym jeszcze wspomnę. Często uśmiechał się pod wąsem. Nawiasem mówiąc, owego wąsa zapuścił sobie dość późno, chyba dopiero w latach siedemdziesiątych, i nigdy nie mogłem oprzeć się wrażeniu, być może nieuzasadnionemu, że uczynił to trochę dla żartu, aby udawać powagę. Gdyż w okresie naszych najbliższych i najściślejszych kontaktów porozumiewaliśmy się często przy pomocy dowcipów i ironicznego przekomarzania się. W pierwszych poobozowych miesiącach traktowaliśmy nasze życia trochę jak przygodę, nie zdając sobie jeszcze w pełni sprawy z otaczającej nas sytuacji. Kiedy przeprowadzałem się z sublokatorskiego pokoiku w kamienicy przy ul. Karmelickiej 9 do małej kawalerki przy ul. Batorego 15 b i Kornel, pomagający mi przy tym, wyśmiał się skądś o ręczny wózek, na który załadowaliśmy cały mój ówczesny, więcej niż skromny dobytek, ciągnąc go wspólnie na nowy adres – zaśmiewaliśmy się obaj, uważając to przeżycie trochę za dobry kawał.

Zabieg żartobliwej ironii stosowany był przez Kornela często. Dla przykładu zacytuję bodaj kilka spośród jego wielu dedykacji. Choćby tę z z tomiku pt. *Gdy przychodzi silniejszy*: „Drogiemu Henrykowi w dowód niezmiennej mimo pogorszenia się papieru, druku i podwyżki cen, (mimo drożyzny wzrastającej, ja dokła-

dam do interesu, ale jakoś się nie obni-  
zam, o czym przekonasz się czytając tę  
książeczkę) przyjaźni i sympatii Kornel  
Kr. grudzień 74". Albo w wydany w  
1965 r. *Ogrodzie pana Nietzsche*: „Ich glau-  
be, Vogler, wir werden uns noch treffen...  
Heil Hitler! Obersturmführer Rudolf Nie-  
tzcke". Czy wreszcie w książce z 1966 r.  
*Mężczyzna jak dziecko*: „Kochany Henry-  
ku! Mężczyzna jak dziecko — to ja (w  
pewnym sensie) Kornel", jakby prze-  
wrotne, nieoczekiwane samooceniają-  
ce się wyznanie, zdające się potwierdzać  
moją poprzednią diagnozę (naiwność  
mężczyzny-dziecka).

Podobnych faktów, świadczących –  
zarówno w życiu osobistym, jak i w dzie-  
dzinie literackiej – mógłbym przytoczyć  
tak wiele, że dałoby się z nich stworzyć  
oddzielny, okazały tom wspomnień. Ale  
pragnę opowiedzieć może tylko o dwóch,  
przypadkowo nasuwających się na pa-  
mięć drobnych wydarzeniach.

Pierwsze to pobyt latem 1957 roku  
w Paryżu, spędzony w czwórce: ja z moją  
żoną i Kornel z Marysią Jaremiąnką. My  
dwoje przyjechaliśmy pociągiem, nie  
mając jeszcze wtedy żadnego miejscowe-  
go kontaktu. Ale na Gare du Nord cze-  
kał już Kornel, który zaprowadził nas na  
ulicę w Quartier Latin. Tam, serdecznie  
ugoszczeni, spędziliśmy pierwszą pary-  
ską noc, aby nazajutrz udać się z nim na  
poszukiwanie jakiegoś hoteliku.

Z wielu przeżytych wówczas wspólnie  
paryskich przygód pragnę opisać jed-  
ną, kiedy Kornel postanowił pomóc w  
wymianie naszego majątku, w sumie 5  
dolarów (tyle tylko wówczas wolno było  
jednej osobie wywieźć legalnie za grani-  
cę) na franki. Zaprowadził nas w tym  
celu do dzielnicy żydowskiej, na rue de

Rosieres, gdzie z poważną miną, niby do-  
świadczony finansista i doradca handlo-  
wy, zatrzymywał okolicznych przechod-  
niów w poszukiwaniu nabywców goto-  
wych do wymiany dewiz. Nie zapomnę  
sceny, jaka się wtedy rozegrała. Na ewen-  
tualność zrobienia interesu nagle koło  
nas, jak spod ziemi, wyrósł tłumek spie-  
szących się co sił – gdyż każdy chciał być  
pierwszy – handlarzy, dopytujących się  
gorączkowo przede wszystkim o ilość  
proponowanych dolarów. I kiedy wymie-  
niona została kwota: pięć! – stało się  
naraz coś niezwykłego: rozległ się chó-  
ralny śmiech. Każdy z potencjalnych  
kontrahentów, przygotowanych do wiel-  
kiej, może nawet kilkudziesięczonej trans-  
akcji, trzymał się wręcz za boki, pękając  
z tego śmiechu. Ale Kornel cały czas nie  
tracił powagi i wymiany w końcu z  
triumfem dokonał.

Drugi z wybranych w pamięci fak-  
tów współpracy dotyczy już działalności  
twórczej. W końcu lat sześćdziesiątych  
debiutowaliśmy razem w Teatrze Pol-  
skiego Radia podpisanym oboma naszymi  
nazwiskami słuchowiskiem pt. *Mun-  
dur porucznika Jermota*. Opracowałem  
mianowicie dramaturgicznie jedno z  
opowiadań Filipowicza. Nie pozbawio-  
ne ono było pomyslowego wątku krymi-  
nalnego i ten element właśnie chciałbym  
podkreślić, gdyż może on dodać jeszcze  
jednej barwy do portretu, który staram  
się zarysować. Chodzi mianowicie o te-  
mat sensacyjno-kryminalny. W owym  
czasie byliśmy obaj związani szczególną  
przyjaźnią z Tadeuszem Różewiczem,  
stanowiąc razem coś w rodzaju trium-  
wiratu i wszyscy trzej interesowaliśmy  
się w twórczości tym zagadnieniem. Ja  
napisałem powieść kryminalną *Nieobec-*

*ni są winni*, Tadeusz planował „kryminał” o siedmiu krasnoludkach, zaś Kornel przemyślał trochę o teorii tego gatunku literackiego. Zresztą podchodziliśmy do tego problemu „pół żartem, pół serio”, traktując go po trochu jako dobrą zabawę, o czym świadczyć mógłby choćby wymyślony przez Różewicza kryptonim „Kapitan Nowara”, którym posługiwaliśmy się wspólnie w niektórych dedykacjach czy pisanych do siebie okazjonalnie liścikach.

Owe przytoczone wyżej zupełnie drobne przypadki wpisuję w tok wspomnień tylko dlatego, aby niejako „odbrązowić” postać Kornela Filipowicza, która chętnie widziana bywa (zwłaszcza przez młodych i zwłaszcza w związku z jego postawą w okresie stanu wojennego i później) jako niemal personifikacja kogoś w rodzaju „Księcia niezłomnego”, rycerza „sans peur et reproche”, mistrza i nauczyciela. Oczywiście, coś z tych cech Kornel istotnie posiadał i podkreślałem to na wstępie. Ale było w tej – nieco pokazowo demonstrowanej pozie – także nieco (co również zaznaczyłem) naiwności, na szczęście neutralizowanej poczuciem humoru, tak jakby pozujący sam trochę tą swoją pozą się bawił.

To poczucie humoru sięgało u Kornela bardzo głęboko, tak głęboko, że dla niektórych obserwatorów było wręcz niezauważalne. Wyrażało się ono zresztą niekiedy nawet w stosunku do spraw skądinąd dla niego ważnych, stając się jakimś rodzajem autoironii. Pozornie lekcewał swoje piarstwo i w ogóle literaturę. Zapewniał z udanym – również przed sobą samym – przekonaniem, że w gruncie rzeczy interesuje go tylko rzemiosło i majsterkowanie, a najistotniejszą rzeczą w ży-

ciu jest śrubka, zamek, kluczyk czy inne tego rodzaju przedmioty, przez niego własnoręcznie fabrykowane i toczone. Pełno ich było też na jego biurku.

Nie ulega wątpliwości, że odgrywał w tych wypadkach – dla słuchaczy, ale i dla siebie samego – pewną aktorską rolę. Pragnął – jakby poszukując ostatecznej prawdy – prezentować się jako wielbiciel twardej, jednej realnie istniejącej rzeczywistości materialnej, ważniejszej niż uludne i ulotne wartości duchowe, jakie daje twórczość literacka.

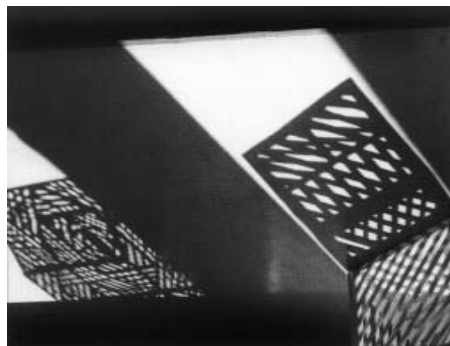
Stąd też zapewne jego fascynacja rybołówstwem i sportami wodnymi, co dawało w wyniku częste wyprawy łodziami z przyjaciółmi. Jednoznaczne osiągnięcia fizyczne nobilitują – jak zdawał się dawać do zrozumienia – człowieka i ocalają go przed wątpliwościami niepokojów dusznych.

Ale ta gra nie naruszała, koniec końców, jego podstawowej, elementarnej przyzwoitości, wiary w nienaruszalność ładu moralnego, w prymat ducha. Nie dokończyłem, niestety, rozmowy i sporu z nim na te i inne tematy, myślę jednak, że niedługo spotkamy się, aby je kontynuować. Do zobaczenia się, Kornelu!

**Henryk Vogler**

HENRYK  
VOGLER  
ur. 1911; prozaik,  
dramaturg,  
eseista; autor  
m.in. powieści  
*Niepospolici*  
(1956).

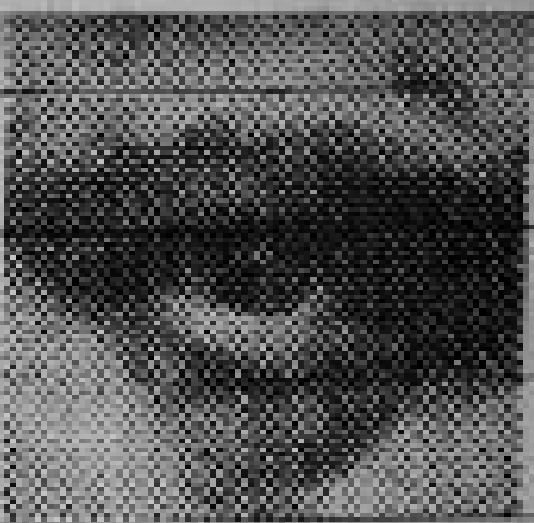
Małgorzata Wyka, z cyklu *Rojenia*, fotografia





# CZYTANE UWAŻNIEJ

Krzysztof  
Biedrzycki



## Do rzeczy, do czasu

**Julian Kornhauser, *Było minęło***  
Warszawa 2001.

Najpierw trzeba wrócić do rzeczy, do konkretnej rzeczy, bo tylko w niej zawiera się prawda bytu. To, co jest, jest widzialne i dotykalne.

Poezja Juliana Kornhausera skupiona jest na opisie świata poznawalnego zmysłami. Królują w niej rzeczy. I to one żyją. Nie przypadkiem poeta tak chętnie dokonuje ich personifikacji. W jego najnowszym tomie *Było minęło* przedmioty posiadają świadomość, ba, one czują i cierpią. Wstępny cykl wierszy zatytułowany *Szkiełko* zawiera parę utworów, które ukazują świat martwy, ale ożywiony lub zdolny do ożywienia. *Szkiełko podniesione z podłogi / zaciska zęby*, *masło nie śmieje się nie krzywi*, *guzik próbuje wygwizdać jakąś melodię* (tytuły wierszy to nazwy opisywanych rzeczy). Również w dalszych utworach co rusz powracają personifikacje: *śmieją się z nas obłoki* (*Obłoki*), *synagoga woła szalom do młodych rowerzystów* (*Przy głównej ulicy*), *niskie sosny / chciały przytulić się do chmur* (*Nad rzeką*), *papierowa torba wypełniona wiatrem / walczy o przeżycie* (*Wiatr i klon*). To nie jest ozdobnik poetycki. Tutaj personifikacja jest wyrazem czulego skupienia uwagi na przedmiocie. Poeta postępuje jak fotografik, wybiera ze świata jeden szczegół, dokonuje jego studium, eliminuje z otoczenia to, co jest zbędne dla opisu,

stara się uchwycić samą istotę rzeczy. Obserwacja jest tak intensywna, że zaczynają się przenikać światy postrzegającego podmiotu i przedmiotu – uosobienie dodaje ekspresji mówieniu o rzeczy, ale przecież ujawnia też emocje samego mówiącego. Tak patrzą na świat dzieci, one w przedmiotach widzą czujących towarzyszy życia. Dlatego w cyklu *Szkiełko* pojawia się wyraźna stylizacja na język dziecięcy. Oznacza ona oczywisty dystans, ale i swego rodzaju solidarność z dziecięcym postrzeganiem rzeczywistości.

Ta dziecięca wrażliwość na rzecz jest bardzo istotna u Kornhausera, bo przecież skądinąd jego poezja, bez reszty skupiona na konkretnie zmysłowego poznania, bardzo powściągliwie traktuje fantazję. Jedynie więc język pozwala na lekką swobodę. Tylko w słowach może się dokonać nieznaczące odzwyczajnienie świata. W personifikacji czy w metaforze. W słowach, bo choć nazwane rzeczy zaczynają żyć, to przecież w swej istocie pozostają rzeczami. Personifikacja zatem, jakkolwiek czyni świat niezwykłym, służy Kornhauserowi do opisu świata jak najbardziej zwykłego. Tak samo jest z metaforą, chętnie przez poetę stosowaną, ale nigdy nie nadużywaną. Jej funkcja jest wyraźna, ma służyć obrazowi, dlatego odwołuje się do wyobraźni, nie do pojęć. Gdy więc pojawia się *zaltawione oko stawu (Zasnęłaś)*, to przede wszystkim mamy zobaczyć staw – oczywiście użycie tych a nie innych słów sprawia, że obraz nie jest nam obojętny, wyraźnie wyczuwalna jest melancholia, ale nie ona jest najważniejsza. Podobną rolę u Kornhausera odgrywają porównania. *Miliony słów jak drobne owady zdobywają lasy (Księgarnie)* – najpierw uderza naoczność

tego obrazu, dopiero potem nasuwa się refleksja. W tym samym wierszu znajdujemy równie zastanawiającą peryfrazę, która przecież brzmi złowrogo, lecz w pierwszym rzędzie urzeka swoim obrazem: *książki / ogrody zapuszczone zle z kłującymi kolcami głogów*.

Język Kornhausera jest bardzo powściągliwy, wszelkie chwytły poetyckie pełnią tu wyłącznie służebną rolę w opisie i w nazywaniu. Język ma trafiać w istotę, dlatego nie powinien zwracać uwagi na siebie, a jeśli już to czyni, odsłania wtedy mówiącego. Tak się dzieje wtedy, gdy poeta wprowadza lirykę roli, na przykład w wierszu *Moja kochana mama*, gdzie podmiotem lirycznym jest dziecko. Ale i tu język jest ascetyczny, powiedziane jest tyle, ile ma być powiedziane.

Niekiedy nacechowanie poetyckie sygnalizuje dystans. Tak się dzieje, gdy poeta wprowadza do wiersza wyraźny rytm lub rym. Wtedy pojawia się dyskretny cudzysłów: jakby to mówił ktoś inny lub mówił inaczej, więc albo nie do końca serio, albo bez pełnego przekonania lub przynajmniej zaznaczając, że w tym momencie nie poprzestaje na czystym nazywaniu. Jak w wierszu *Płyną płoną*:

*Płyną płoną odległe wyspy i fale  
Płyną płoną pocałunki odwroty i żale  
(...)  
Gonią w nieznanie nie wiedząc gdzie  
koniec  
Tego co płynie i tego co płonie.*

Tutaj chodzi o coś innego, niż opis. To jest heraklitejska w duchu piosenka o przemijaniu i przepadaniu w czasie

## KRZYSZTOF BIEDRZYCKI

tego, co jest lub raczej co było, bo jest tylko przemijanie, wszystko inne już było. Rytm wiersza nie tylko oddaje powtarzalność cyklu upływu czasu, ale i stanowi próbę oswojenia tego, co przecież jest najtrudniejsze do akceptacji, oswojenia ciągłego wsysania człowieka i jego świata w otchłań nicości. Oswojenia, czyli jak gdyby unieszkodliwienia, bo to może nie jest tak naprawdę serio, skoro opowiadamy o tym w rytm piosenki, z prostymi rymami, zaklinając groź rzeczywistości. Dobrze jednak wiemy, że to tylko taka gra.

Bo naprawdę do przypadłości rzeczy należy to, że przemijają. Jak ze szkielekiem, które *wpada w przepaść kubła / i rozsypuje się w nicość*. Bycie oznacza istnienie na krawędzi niebytu: coś było, coś minęło i już go nie ma. Dlatego w opisie świata trzeba wrócić do czasu. Byt zanurzony jest w czasie, a może sam jest czasem.

Tytuł tomiku wskazuje na jego główny temat. Odejście w przeszłość czegoś, co było. Było, naprawdę było, zaistniało nie tylko w wyobraźni, nie mówimy przecież o fantomach. I to – co było – minęło, znikło: nie ma i nie będzie. Zostało tylko w pamięci. Toteż pamięć odgrywa tu niepoślednią rolę. Zwróćmy jednak uwagę: znów jest to pamięć szczegółu, rzeczy, konkretnego. W tytule wierszu to

*(...) sucha trawa dotknięta kosą słońca  
klasztor nad rzeką niepokojące dudnienie  
pociągu  
drobny żwir na drodze do doliny.*

To coś pomiędzy *było* i *minęło* – między stanem wydawałoby się kiedyś

wiecznego „jest”, a momentem przejścia w nicość – ten drobniak, ulotne wspomnienie zmysłowego wrażenia, które niczym klisza fotograficzna zatrzymało na zawsze mały fragment świata. Tak samo wspomnienie ludzi oznacza zatrzymanie w pamięci szczegółów:

*Już dobrze nie pamiętam jak  
wyglądaliście  
wasze ciepłe ręce grzeją jeszcze moje  
policzki  
ale głosy zacierają się*

*już nie wiem kiedy byłaś młoda  
i co twoje puszyste włosy odpowiadały  
klientom w małym sklepie  
w jakich pantofelkach biegłaś po ubitej  
drodze pod olchami*

*widzę cię w kłębach dymu z papierosa  
a potem bezwładną  
i nieprzytomną w białym ogromnym  
łóżku  
zapadającą w coraz głębszy sen*

*i ciebie z podkurczonymi nogami śpiącego  
na moim tapczanie  
mokre smutne oczy wpatrujące się we  
mnie jedzącego obiad  
długie zimowe pelisy pachnące daleką  
podróżą w przedpokoju.*

*(Na innych planetach)*

Właśnie taką pamięć można wydrzeć czasowi. Ale jest to jedyna przed nim samoobrona. Bo równocześnie każdy z zapamiętanych szczegółów jest już po stronie *minęło*. Wszystkie zapadły się w przeszłość.

Kornhauser nie opisuje czasu jako takiego, bo dla niego jest to fenomen zupełnie nieuchwytny. Dlatego ostrożnie sięga po nośne alegorie. Motyw rzeki, owszem, kilkakrotnie w tym tomie powraca, ale nie zawsze jest on figurą, rzeka bywa tyleż heraklitejskim znakiem, co rzeką jak najbardziej konkretną. Czas wydaje się w tej poezji raczej doznaniem braku czegoś, co było. *Gdzie okno ze śladem warg? / Gdzie dywan z porzuconą nitką? (Idziemy), We wtorek biegnie kot, w piątek już nie (Brzegi), w księgarniach nie ma już duszy (...) książki nie pachną / okładki nie otwierają bram (Księgarnie).*

Tom kończy się jednak symbolicznym obrazem. Bo trzeba jakoś dookreślić pozycję człowieka wobec czasu, trzeba ją jakoś nazwać, poetycko przedstawić. Toteż w wieńczącym tom wierszu *Brzegi* czytamy:

*My, z naszym tęsknym zaśpiewem,  
potrzebą głupich porównań,  
stojący na nieruchomym moście,  
łączącym obsuwające się brzegi.*

Teraźniejszość jest mostem, ale złudzeniem jest jego nieruchomość, skoro brzegi się osuwają. My pozostajemy bezradni wobec upływu czasu. Cokolwiek się napisze, będzie „głupie”, bo niewłaściwe i nietrafne. Co z tego, że zatrzyma się w słowie wspomnienie, skoro tej ciepłej ręki, głosu, drzewa, zapachu czy rozbitej szklanki już nie ma? Czas pcha w nicność wszystko, co jest. Dlatego to, co było, bezpowrotnie minęło. Słowo niczego nie zachowa. Niczego nie zachowa poezja.

Zamieszczony jest w tym tomie zastanawiający i bardzo znamienity wiersz

*Od Whitmana do Dylana.* W tytule zawarta jest aluzja do opracowanej przez Stanisława Barańczaka antologii poezji amerykańskiej *Od Walta Whitmana do Boba Dylana*. To ważny sygnał. Bo wiersz odnosi się do poezji amerykańskiej, do Barańczaka i – co najważniejsze – do poezji w ogóle. Napisany szeroką, Whitmanowską frazą, enumeracyjnie przedstawia amerykańskich poetów – ich profesje, wiersze, ich losy. Po to, by z goryczą podsumować tę żalobną litanie:

*wasz zapal był jak spalona zapalka nie  
przyszedł się na nic  
cóż po was wiersze pokrzywy wiersze  
szkiełka rozpulchniony trądzik  
a piękność, północ, przywidzenia już  
dawno zamienione w beton.*

Nie o poetów zza oceanu tu jednak chodzi (nie oni są najważniejsi), ale o poezję. Bo poezja niczego nie zatrzymuje w istnieniu. Nie wygrywa w pojedynku z czasem, ze śmiercią, z nicością. Taka jest konkluzja centralnego wiersza tomu. Nie można inaczej powiedzieć: konkluzja niepokojąca.

Czy zawarty w niej sarkazm wypowiedziany jest serio, czy też skrywa ironię? Jest to pogląd poety, czy też „głos cudzy”? Jeśli potraktować wymowę tego wiersza do końca serio, to trzeba w nim dojrzeć wyraz gorzkiego zwątpienia w moc poezji. Zwłaszcza w jej zdolność ocalania świata wobec niebytu. W tym ów wiersz stanowiłby polemikę ze stanowiskiem Barańczaka, który przecież właśnie w jej zdolności ocalającej widzi sens poezji, dlatego nawołuje, by na swój sposób „zakładała protest” przeciw śmierci (*Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson z*

tomu *Atlantyda*). Tylko że takie serio byłoby gestem autodestrukcyjnym. Jeśli zapal poetycki *nie przydał się na nic*, to po co w ogóle pisać wiersze? Po co pisać wiersze *szkiełka*, jak ów otwierający tom wiersz o rozsypywaniu się w nicości? A może sens jest, tylko gdzie indziej trzeba go szukać? Może chodzi o samo, czyste opisywanie świata, bez próby go ocenia? Może chodzi o samo piękno wiersza i o nic więcej?

A może to *na nic* jest wyrazem niewiary kogoś, kto poezji chce stawiać zbyt wygórowane wymagania? Wtedy to ostatnie zdanie wiersza godziłoby w niego ironią. Bo przecież zostają wiersze, które chcemy czytać dla nich samych. Co z tego, że ktoś wyskoczył z okna, a ktoś inny wpadł w obłąd, skoro zostawili wiersze? Tylko ktoś niewrażliwy na piękno może z nich szydzić.

Jest to bardzo niejednoznaczny wiersz, zawiera w sobie całą dyskusję o sensie poezji. Trudno jednak zrozumieć cały tom bez jego przemyślenia. Inaczej jawi się całe przedstawione tu zmaganie ze światem i czasem w zależności od perspektywy, którą przyjmujemy po lekturze tego wiersza.

Ta niejednoznaczność jest bardzo charakterystyczna dla tomu, przez który przebiega sceptycyzm, smutek, melancholia, ton elegijny. Przecież prawie połowa wierszy skupiona jest w cyklu *Elegie edmontońskie*, a i w dwu pozostałych cyklach raczej dominuje poważna refleksyjność, nawet jeśli gra poetycka ją maskuje. *Elegie* wprowadzają motyw samotności kogoś rzuconego w odległe kraje – natura, obcy pejzaż, cudzoziemskie miasta, podróż stanowią tło, na którym odgrywa się dramat wykorzenia. Co nam to przy-

pomina? Ależ Mickiewicza. Tylko że tu nie o wygnanie i nie o ojczyznę chodzi. Wykorzenie u Kornhausera dotyczy czasu, przeszłości. Kanadyjska prowincja nie egzotyką pociąga, jak to było z Krymem, lecz tym, że jest gościnna i przyjazna. Ale i ona nie potrafi do końca zjednać tego, kto przyjechał tam z bagażem swoich wspomnień i swojej historii:

*czy ja przybysz ze spopielonego ogniska  
potrafię zrozumieć to wołanie  
ten język dorodnej młodości  
ośmielonej dzwonkiem piskliwej komórki?*

Na koniec warto przywołać jeszcze jeden wiersz z tego tomu: *Obłoki*. Skupiają się w nim najwyraźniej oba centralne tematy – naoczność świata i jego przemijalność. Ciekawe jest jednak, że przecież ów wiersz wchodzi w dialog z dwoma słynnymi wierszami podejmującymi podobny motyw, z *Obłokami* Miłosza i *Chmurami* Szymborskiej. U Miłosza obłoki są „stróżami świata”, są ponad człowiekiem, wyrażają niewyrażalną wieczność. U Szymborskiej na odwrót – chmurom przypisana jest cecha ulotności i zupełnej niezależności od świata ludzkiego. U Kornhausera jest jeszcze inaczej, obłoki *śmieją się z nas*, ale w *obłokach światła nie widać*, one są nad nami i wcale nie są na nas obojętne, w ich *nie-skończonym śmiechu / odbija się mała trwoga*, one budzą lęk. W istocie te trzy wiersze traktują o czymś więcej niż tylko obłoki i chmury. Spojrzenie w niebo budzi nie tylko zadziwienie, budzi grozę wobec płynących stamtąd, z wysoka, dramatycznych pytań o nas samych. Niebo prowokuje. Kornhauserowi bliżej do Miłosza (wskazuje na to nawet tytuł), i

u niego obłoki są znakiem „czegoś więcej”, ale przecież autor *Szkiełka* pozostaje sceptykiem, gdy powiada *wyciągasz ręce przed siebie / dotykasz pustki i pędu / ruszając się wolno niepewnie*. Obłoki Kornhausera dramatycznie oddzielają człowieka od nieba, zabierają mu światło, inaczej mówiąc – są tylko one, nie ma nic wyżej poza nimi. A przecież są *nie naprawdę tylko na wiarę*. Choć to w nich, w ich naoczności wydaje się tkwić prawda, to nie ma jej nawet w nich. Bo przecież one ledwo są, to ich już nie ma. Sceptycyzm Kornhausera sięga więc również świata po-

znawalnego zmysłami. Jak poezji dotyczy niepewność, tak dotyczy ona samego stosunku do rzeczywistości.

Tom *Było minęło* pobrzmiewa bardzo dramatycznym tonem. Broni świata przed nicością (jeśli nie inaczej, to samym jego opisaniem), ale równocześnie daje świadectwo bezradności wobec niepojętego i nieuchwytnego świata w jego ulotnym kształcie i jego przemijaniu. Powrót do rzeczy oznacza tylko próbę zatrzymania jej na chwilę w słowie, i tak trzeba wrócić do czasu, bo to on wygra.

**Krzysztof Biedrzycki**

## Artur D. **Liskowacki**

\* \* \*

*Śniło mi się, że rysowałem klawisze fortepianu  
na kuchennym stole. Grałem na nich bez dźwięku.  
Przyszli sąsiedzi i słuchali.*

(Tomas Tranströmer, *Gondola żałobna*)

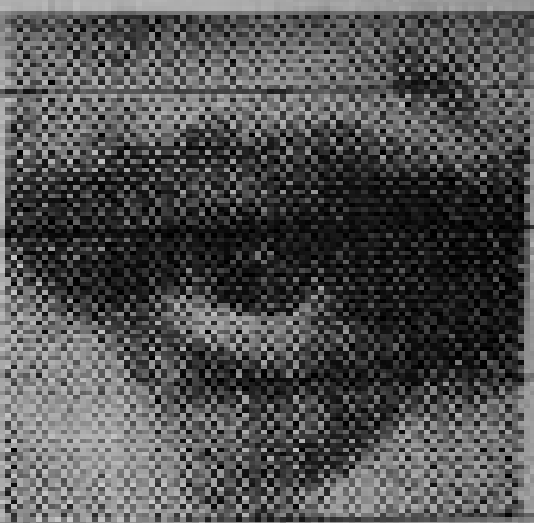
**stary poeta nie może mówić a może  
nie mówić jego dłoń w mojej kredowy papier  
zaproszenia tyle odwagi żeby milczeć  
pić źródlaną wodę (kawy nie wolno)  
słuchać swoich słów podnoszonych przez  
obce usta oczekiwać komentarzy słońca  
na szybie oddechu w cudzym mieście  
które nie jest wenecją dać się prowadzić  
jak rozmowę pod ramię po uroczystym  
pożeganiu z wielkością poematu w chłodnym  
jak lato języku stawiać krzywe autografy  
tą samą ręką która nabrała wody w usta**

ARTUR D. LISKOWACKI – ur. 1956; prozaik, poeta, ostatnio wydał powieść *Eine kleine* (2000); mieszka w Szczecinie.



# OKIEM KRYTYKA

Robert  
Ostaszewski



Dorota  
Kozicka

## Póty transgresji, póki życia

**Marian Pankowski, *W stronę miłości***  
Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001.

**W** cyklu rozmów, które z Marianem Pankowskim przeprowadziła Krysztyna Ruta-Rutkowska (*Polak w dwuznacznych sytuacjach*, Warszawa 2000), pisarz stwierdza, że jego teksty wpisują się – współtworząc go zarazem, dodam – w „dyskurs wywrotowy, nocny, tajemniczy, ludzki, plebejski”. Pisarstwo autora *Rudolfa* jest właśnie „wywrotowe”, stanowi rewoltę skierowaną przeciwko ustabilizowanemu, bezrefleksyjnemu akceptowaniu narzucanego przez kulturę czy społeczeństwo porządku znaczeń i symboli; napędzane jest chęcią przebicia się przez granice, których przekroczenie powodować może rozmaite formy ostracyzmu. A chodzi tutaj zarówno o granice artystyczne (transgresywna moc tego pisarstwa najsilniej chyba przejawia się w języku, nasyconym emocjami i tym, co pisarz nazywa „plebejskością”, wybrzmiewającym „żywą mową”, często dosadnym, czy nawet – wulgarnym, a przez to dalekim od literackich ładności), jak i obyczajowe, poza którymi znajdują się przestrzenie, o których wprawdzie wypada wiedzieć, ale raczej nie należy o nich głośno mówić (Pankowski chętnie sięga po tzw. trudne tematy, jak chociażby problem pedofilii przedstawiony w książce *Putto*). Wygląda przy tym na to, że literacka re-

wolta autora *Smagłej swobody* jest permanentna, że póki starczy życia będzie on zmagał się z przeróżnymi formami opresji, którymi kultura ogranicza jego wolność. Właśnie tak – wolność samego pisarza, bo Pankowski staje okoniem wobec świata nie w imię abstrakcyjnych ideałów, ale po to, aby zapewnić sobie jak najszerszą strefę prywatnej swobody. I okazuje się, że wiek nie gra tutaj żadnej roli. Pankowski mimo osiemdziesiątki na karku wciąż imponuje intelektualną i artystyczną odwagą, bezkompromisowością. W porównaniu z nim to raczej pisarze średniego i młodszego pokolenia wyglądają na zgrzybiałych, załężnionych starców, którzy boją się nawet własnego cienia, nie mówiąc już o głębokim cieniu rynku, mającego – ponoć – moc skazywania na nieistnienie.

Po tym, co napisałem wcześniej, nie powinno być dla nikogo niespodzianką, że nowy tom Pankowskiego zatytułowany *W stronę miłości* również jest mocno prowokacyjny i wywrotowy. Autor pisze o miłości wieku senioralnego – „emerytalnej”, według jego określenia – nie cofając się przed detalicznym opisywaniem różnych przejawów własnej seksualności. Pankowski nie kryje się za przesłonami fikcji, wpisany jest w tę prozę zarówno jako narrator, jak i główny bohater. I nic w tym dziwnego, zważywszy, że jest zdania – znowu odwołam się do rozmowy z Rutą-Rutkowską – „Tekst bez JA wydaje mi się tekstem niekoniecznym” (Ja – przypomnę – autorskiego). Samo w sobie to, że autor *Teatrowania nad świętym barszczem* głównym tematem najnowszych opowiadań uczynił miłość i jej mniej lub bardziej cielesne odmiany, nie jest aż tak bardzo prowokacyjne.

Ostatnimi czasy to właśnie pisarze-seniorzy tacy, jak Odojewski, Czycibor-Piotrowski czy Wojciechowski zdecydowanie częściej od „młodziaków” kreślili w swoich książkach historie powikłanych układów damsko-męskich (a i dla kochających inaczej też by się tam coś znalazło). Bardziej zaskakuje i porusza nie to, że Pankowski w ogóle pisze o miłości, ale raczej – jak pisze.

Tom *W stronę miłości* składa się z dwóch dłuższych opowiadań, które zbudowane są niemalże z tych samych elementów. W obu znaleźć można wyraźnie wpisana w tekst postać autora, sporą garść wspomnień, ewokujących czasy dzieciństwa i młodości autora, oczywiście motywy miłości senioralnej oraz intertekstualne zabawy. Tyle tylko że tok narracji w drugim opowiadaniu, *Korze i nożu*, jest dużo bardziej kapryśny niż w *Piśmnie w stronę miłości*, napędzany swobodną grą skojarzeń i fantazji, a do tego mocno – szczególnie w końcowych partiach tekstu – nasycony rozważaniami na temat historii i polskości. Skupię uwagę na interpretacji wątków romansowych (choć z tradycyjnie pojmowaną romansowością nie ma to wiele wspólnego), które wydają mi się najciekawsze i najistotniejsze, ponieważ pozwalają ujrzeć z nowej perspektywy pewne problemy, powracające obsesyjnie w całej twórczości Pankowskiego. Kieruję się w tym przypadku wskazówkami samego autora, który przecież nie przez przypadek w tytule umieścił słowo „miłość”.

W obu opowiadaniach przedstawione zostały dosyć skomplikowane gry, jakie Pankowski podejmuje z kobietami, a mianowicie ze sporo młodszą od niego Henrietą (w opowiadaniu *Pismo w stronę*

*milości*) i z seniorką, którą nazywa Fioletyną (w *Korze i nożu*). Dlaczego piszę o grze, a nie – na przykład – flirtcie czy uwodzeniu? Bo też wcale nie o flirt, fizyczną bliskość czy seksualne spełnienie chodzi Pankowskiemu. Czy właściwie – nie tylko o to. Pisarz, dzięki spotkaniom z kobietami, zaczyna grę, w której pożądanie splata się z pragnieniem. Jaka jest różnica między jednym a drugim? Pożądanie ma ściśle określony cel, czyli – inaczej rzecz ujmując – obiekt. Pobudza ono do działania, które ma doprowadzić do za władnięcia obiektem. Wiąże się z aktywności, czy nawet ją wymusza. A pragnienie: niekoniecznie. Jego obiekt może być mglisty, niewyraźny. Pragnienie jest uczuciem dojmującego braku czegoś, co właściwie jest nieosiągalne albo wciąż się wymyka. Pragnienie może więc znosić chęć działania.

Pankowski pożąda kobiet nie tylko dlatego, że Eros wciąż jeszcze – mimo wieku – nie jest w nim uspijony, ale również po to, aby „uniknąć starości”, wymknąć się wdowom, które są zwiastunkami śmierci (wdowy pojawiają się kilkakrotnie w pierwszym opowiadaniu tomu i zawsze wzbudzają niepokój, a nawet lęk, który pisarz próbuje maskować żartem i ironią). Poza tym „żeńskość”, bliskość kobiety wzmacnia sensualny kontakt ze światem. A przecież zmysły zawsze miały dla Pankowskiego pierwszorzędne znaczenie, określały sposób postrzegania rzeczywistości. Henrieta tak to ujmuje: *Pan też wodzi nosem po świecie... Śmiałość zmysłowych reakcji... to chyba jedna z pierwszych cech tego, co Pan nazywa 'sukwerennością'* (s. 69). Pożądanie pobudza pragnienie. Czego? Przeszłości, która w żaden sposób nie daje się odzyskać, ale

wciąż nawiedza autora blaknącymi z każdym rokiem obrazami. Ale też: transgresji, wymknięcia się po raz kolejny kulturze, która wciska się między pisarza a świat, podstawiając zamiast pełnokrwistej, ociekającej sokami, buchającej zapachami rzeczywistości może nawet piękną, ale sztuczną atrapę. Pankowski pisze: *Stało się. W mej arce stworzenia rzeczy przestały istnieć 'po prostu', warte odkrycia i pogodnej akwareli. Już nie potrafią wynurzać się z wszechbytu neutralnie. Choćby lasica. Żeby nie wiem jak prula śnieg pyszczkiem ociekającym czerwonym śpiewem koguta... ona już jest 'z drugiej ręki', pożyczona z obrazu Leonarda da Vinci, Dama z lasiczką* (s. 92). Stało się, lecz mimo wszystko chyba nie raz na zawsze. I dlatego Pankowski wciąż zмага się z kulturą i jej schematami, kompromituje ją, pokazując, że za piękną fasadą kryje się „bagnó” nieoswojonej, dzikiej a często brzydkiej natury. Stara się przemawiać gdzieś z marginesów kultury, upominając się o prawo do wyrażania tego, co ułomne, plebejskie, bagienne, przedmiejskie (wszystkie te określenia pochodzą od samego pisarza), a co kultura próbuje wytłumić, rozbroić przy pomocy odpowiednich konwencji, a przez to unieważnić.

Ale pragnienie transgresji, przełamania barier kultury musi pozostać niezaspokojone. Ilustruje to gra Pankowskiego z Henrietą. Początkowo fascynuje ją nie tyle on sam, co raczej jego pisarstwo. Pankowski też uświadamia sobie, że kobieta istnieje dla niego właściwie jedynie jako dyskurs (zob. s. 28). Sytuacja jest schematyczna i banalna: pisarz tokuje przed wdzięczną czytelniczką. Aby wymknąć się z pułapki schematu, Pankowski doprowadza do erupcji tkwiącego w

nim „błota” i z kulturalnego pisarza zmienia się w rozjuszonego samca; niewinna rozmowa o książkach kończy się mocno wulgarnymi ripostami pisarza (rozdział *W „Mokafé”. O zmysłach i miłości*). Gra nie zostaje jednak przerwana, Henrieta przyjeżdża jeszcze raz do pisarza, daje się zaprosić do domu, całuje go... A dalej? Niespodzianka! Okazuje się, że Henrieta jest córką kobiety, która była młodzieńczą, nieszczęśliwą miłością Pankowskiego. Postanawia – zapewne poruszona, a może nawet uwiedziona, tekstami pisarza – odkupić „winy swej rodzicielki”. Co ma teraz pisarz zrobić? Jeżeli podda się naturze, która ciągnie go ku kobiecie, wplącze się w mocno melodramatyczną historię. Jeżeli nie podda się – będzie realizował schemat wyrzeczenia i stłumienia. Nie wymknie się więc kulturze, jego spontaniczność zawsze będzie nią w jakimś stopniu skażona.

W wcześniejszych książkach Pankowski prowokacyjnie demaskował obecność tego, co niskie i bagienne w kulturze; opisywał skazy na pięknej fasadzie. W tomie *W stronę miłości* pokazuje, że i niskie nie jest wolne od domieszek kultury. Innymi słowy: Pankowski uświadamia nam, że nie może być wyraźnej granicy między kulturą a naturą, zmysłami a intelektem, pięknem a brzydotą. Ilustruje to jeszcze jednym obrazem wyciągniętym ze wspomnień dzieciństwa i skreślonym w opowiadaniu *Kora i nóż*: Marianek myszkuje po miejskim śmietniku, szukając kolorowych szkiełek, z których układa „kwietniowe kalejdoskopy”; śmieci zamienia w swoje dzieło sztuki.

Autor *Z Auszwicu do Belsen* bada ogranicyenia własnej postawy buntownika

prawdopodobnie po to, aby nie zastygnąć w jednej pozie, by wciąż wymykać się i samemu sobie, i czytelnikom. Ale jednemu pozostaje wierny: nieodmiennie robi „rozróbę” w polszczyźnie. Język tej prozy jest rozbuchany – niektórzy krytycy nazywają go barokowym – bogaty, momentami nawet nieco manieryczny. Pankowski jak mało kto potrafi mieszać literackie sztuczności z „żywą mową”, patos z niewybrednym żartem, liryzm z wulgarnością, balansując często na granicy dobrego smaku. A nawet jeżeli zdarza mu się nie utrzymać językowej równowagi, to osuwa się w żywioł mowy plebejskiej z niezwykłym wdziękiem. Lektura książek Pankowskiego jest na pewno wielką przygodą językową. Choć dla niektórych – słyszałem takie opinie – jest to przygoda w rodzaju sportów ekstremalnych.

**Robert Ostaszewski**

ROBERT OSTASZEWSKI  
ur. 1972; krytyk literacki, stale współpracuje z „Fa-arterem” i „Nowymi Książkami”.

Małgorzata Wyka, z cyklu *Rojenia*, fotografia



# Słowa Herberta. Słowa o Herbercie

**Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał, opracował i notami opatrzył Paweł Kądziera, Biblioteka „WIEZI” Warszawa 2001;**

**J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.**

## SŁOWA HERBERTA

Pisma Zbigniewa Herberta, zebrane przez Pawła Kądzierę w imponującym rozmiarach tomie, zaskakują nas zarówno ilością, jak i różnorodnością form i tematów. Zgromadzone w pięciu działach teksty to zarówno krótkie szkice krytyczne, noty, recenzje, felietony, listy, jak również portrety literackie, eseje, opowiadania. Wszystkie – zgodnie z zasadami tego wydania – były wcześniej publikowane, a w prezentowanym tomie opatrzone zostały szczegółowymi notami. Dział pierwszy obejmuje Herbertowskie „charaktery” oraz prozę eseistyczną, drugi – recenzje i szkice o plastyce, trzeci – artykuły o literaturze, a przede wszystkim o poezji. W dziale czwartym zebrano krytykę teatralną a w ostatnim – teksty publicystyczne, wypowiedzi polityczne, noty. Tak przejrzysty i konsekwentny podział ułatwia korzystanie z liczącego ponad siedemset stron tomu

materiałów. Dzięki zasadzie chronologicznego uporządkowania tekstów w poszczególnych działach naszą uwagę przyciągają nie tylko stałe wątki i eksponowane przez poetę wartości, ale także zmiany zachodzące w jego zainteresowaniach: wygasanie pewnych tematów, koncentrowanie uwagi na określonych problemach.

W czasie, gdy wokół osoby poety (i wokół jego twórczości) zaczęły narastać różne kontrowersje, oddanie głosu samemu Herbertowi, a raczej jego – pisanym w różnych fazach życia i bardzo bliskim życiu – tekstom to gest niezwykle ważny. *Węzeł gordyjski* ukazuje bowiem zarówno gmatwaninę skomplikowanych ścieżek, którymi wędrował poeta, jak i jego świadome zakorzenienie w rzeczywistości oraz niejednokrotnie bolesne próby mierzenia się z nią według własnej hierarchii wartości.

Wszystko to razem składa się na przedsięwzięcie wydawnicze bardzo udane i pożyteczne, ułatwiające dostęp do Herberta mniej znanego, stanowiące materiał do weryfikacji rozmaitych utartych poglądów (choćby tego o całkowitej nieobecności pisarza w życiu literackim lat pięćdziesiątych). Pomieszczone w tomie teksty stanowią też świetny materiał do porównań z twórczością właściwą (w tym kontekście warto spojrzeć na wypowiedzi dotyczące poezji, między innymi Józefa Czechowicza, Juliana Przybosia i własną twórczość Herberta; na pisane głównie w latach pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych recenzje z różnych wystaw i sposób, w jaki Herbert opisuje dzieła sztuki w książkach eseistycznych; na recenzje teatralne i jego własne teksty sceniczne; a tak-

że na wczesne opowieści – „charaktery” i późniejsze mitologiczne opowieści czy apokryfy), wreszcie materiał do refleksji nad wagą i znikomością spraw ulotnych, ludzkich, politycznych.

Wyjątkowo interesujący wydaje się dział pierwszy, zawierający teksty najciekawsze, najbardziej znaczące i to nie tylko tytułowy *Węzeł gordyjski*, który w tym tomie urasta do rangi artystycznego i życiowego *credo* Zbigniewa Herberta, ale też stanowi przestrożę przed prostymi i jednoznacznymi interpretacyjnymi rozwiązaniami. Szczególnego charakteru nabiera też tutaj autobiograficzny *Początek powieści* z 1951 roku czy niepokojący *Głos*. Niezwykle ciekawy, w kontekście książek eseistycznych Herberta, jest też mało znany szkic poświęcony podróży włoskiej Montaigne’a ujawniający poważne zainteresowanie autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* samymi podróżami jak i ich literackimi i kulturowymi rezultatami, a przede wszystkim tęsknotę za dawną długą i monotonną wędrówką, podczas której „drobiazgi osiadają w pamięci jak pył na twarzy”.

Ostatnim tekstem w tej części jest słowo wstępne Herberta, przygotowane do wieczoru poetyckiego w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku. Określa w nim poeta własną tradycję literacką i – strofami wiersza Słowackiego – przekazuje swój poetycki testament...

#### SŁOWA O HERBERCIE

Jako jedno z trzech dzieł testamentalnych Zbigniewa Herberta interpretuje ten tekst również Jacek Łukasiewicz – autor książki poświęconej autorowi *Pana Cogito*. Zdaniem tego badacza Her-

bert przygotowując się do śmierci stworzył trzy podsumowania, trzy części tego samego obrachunku. W *89 wierszach* poeta mówi o sobie za pomocą precyzyjnie dobranych własnych wcześniejszych tekstów, w *Epilogu burzy* – wierszami pisanyymi *teraz* – w obliczu śmierci, a we wstępie do wieczoru poetyckiego – charakteryzuje siebie i swoje miejsce w polskiej poezji poprzez wybranych poetów.

Książka Łukasiewicza ujmująca twórczość i biografię Herberta w przepłatających się rozdziałach od dzieciństwa we Lwowie poprzez czasy powojenne w Sopocie, w Toruniu i w Warszawie oraz liczne podróże, aż po chorobę i śmierć; od współczucia jako jednej z dominujących cech jego poetyckiej postawy, poprzez własne i nie własne mitologie po zanurzenie w Historię, prezentuje zamknięte już dzieło autora *Martwej natury z wędzidłem*. Prezentuje je w wartej podkreślenia równowadze między życiem i sztuką, między szczegółami biografii i strofami wierszy...

Zasadą i zaletą serii *A to Polska właśnie*, w której ukazała się książka o Hercie, jest przybliżenie sylwetek twórców zarówno poprzez tekst biograficzny i interpretacje utworów, jak też poprzez licznie zgromadzone zdjęcia, pamiątki, itp. I ma to miejsce również w przypadku *Herberta*. Niewątpliwą zasługą Jacka Łukasiewicza jest jednak prezentacja biografii i twórczości nie tak dawno zmarłego poety w sposób szczególnie wyważony, nastawiony na rozumienie i akceptację, a nie szafowanie jednoznacznymi sądami. Godna podkreślenia rozważa, z jaką badacz podchodzi do tych faktów z biografii pisarza, które wzbudzają największe kontrowersje, pozwala na dostrzeże-

## DOROTA KOZICKA

DOROTA KOZICKA absolwentka polonistyki UJ, historyk literatury, krytyk literacki, zajmuje się głównie literaturą w. XX. Przygotowuje książkę poświęconą polskiej eseistyce współczesnej.

nie różnych zależności i umieszczenie tych faktów w szerszych kontekstach. I tak postawa polityczna Herberta jawi się w tej biografii jako naturalna konsekwencja tradycji, w której został wychowany, doświadczeń lwowskich, ojcowskiej biografii, niechęci do wszelkich ruchów lewicowych, manifestowanej nie tylko wobec socrealizmu, ale i podczas rewolty 68. roku na Zachodzie.

Pod piórem tego badacza zaciera się stereotypowy wizerunek Herberta sławnego poety – patrioty, jak i schorowanego gwałtownika nękającego dawnych przyjaciół. Oglądamy portret współczesnego człowieka wychowanego w określonej tradycji i poddanego ogromnemu ciśnieniu naszej nowoczesnej historii, poety antynomii – twórcy dwóch wielkich przeciwstawnych figur rywalizujących w jego poezji: Podróżnika i nie opuszczającego kręgu murów Obrońcy Miasta; artysty, żyjącego z piętnem okrutnej choroby. W kontekście tej choroby pokazuje Łukasiewicz postać Pana Cogito jako kreację konieczną – wcielenie tej części „ja”, która jest mocno osadzona w biografii, w rodzinie, w życiu, która nie podlega stanom euforii i depresji, która służy rozmaitym literackim grom, ale też daje poczucie bezpieczeństwa.

Autor monografii swobodnie porusza się po całej twórczości Herberta, przywołuje różne interpretacje i opinie, doceniając szczególnie te stanowiska, które nastawione są na ponadczasowe aspekty jego twórczości. Wiele utworów oświetla odpowiednimi faktami, wypowiedziami Herberta, fragmentami listów, kontekstami, fotografiami, wpisując się tym samym w konwencję biograficznego tomu. Nie unika jednak wła-

nych opinii na temat twórczości autora *Studium przedmiotu*, komentarzy do poszczególnych utworów, choć konsekwentnie rezygnuje z opinii na temat najbardziej kontrowersyjnych tekstów.

Na szczególną uwagę zasługuje pięćdziesięciostronicowy rozdział poświęcony podróżom Herberta, od pierwszej, odbywanej latem 1939 roku do Jastarnii, po wizytę w Holandii w 1994 roku. Pomiedzy tymi dwoma datami mieszczą się liczne wyjazdy i wyprawy autora *Labiryntu nad morzem*, interesująco ukazane przez Łukasiewicza w kontekście prozy esejistycznej i poezji. Badacz docenia wagę tych doświadczeń i wagę esejów podróżnych, w których Herbert porusza najważniejsze dla siebie zagadnienia: sztuki, tradycji, historii. Charakteryzuje odmienne konstrukcje podmiotu we wszystkich trzech tomach, dostrzega znamienne połączenie powagi i gry z czytelnikiem, obecność rzeczywistego autora w tekście, potrzebę poznawania arcydzieł, balansowanie pomiędzy nowoczesną turystyką a pielgrzymowaniem. Porównanie licznych epistolarnych wzmianek Herberta, w których podróz ujęta jest w formułę zapasów ze światem, trudnych doświadczeń związanych z „miotaniem się” poety pomiędzy Zachodem, na którym nie chciał zostać i Polską, do której nie chciał wracać oraz głębokich, pięknych – ujawnionych w twórczości – przeżyć związanych z podróżą, jest dla Łukasiewicza kolejnym przykładem tragicznego współistnienia u Herberta uporządkowanych kompozycji i chaosu życia.

Omawiane w tym szkicu książki prezentują twórczość i biografię Zbigniewa Herberta i zapewne warto by było pod-

jąc dialog z samym poetą przemawiającym przez te książki.

Równie istotne wydawało mi się jednak zwrócenie uwagi na wspólne dla obu tych, zupełnie różnych publikacji, rzetelne i powściągliwe stanowisko autorów. Zarówno WYDAWCA, jak i BIOGRAF Herberta pokazują bowiem, że nie nale-

ży rozcinać gordyjskiego węzła, lecz spokojnie rozsypywać poszczególne sploty, gdyż *rozwiązywanie węzłów i problemów nie jest popisem atletycznym, ale operacją intelektualną, a ta zakłada zgodę na błędzenie; bezradność wobec splątanej materii świata, cudowną ludzką niepewność i pokorną cierpliwość.*

**Dorota Kozicka**

## Agnieszka **Wolny-Hamkało**

### *Częstotliwość*

Tylko to: kamienice jeszcze ostrzelane, anteny rosną płucami pod wiatr. Niedawno tu nasze przeciąganie sznura. Psy zwieszają pyski ciągle tym zmienione, parterowe babcie wściekle klaszczą kulami. Dzieci nieustannie znajdując się w polu śmierci rozbiegają się po mokrym dachu. I niesie nas od okien do okien i puszcza wodę na mrożonkę, potem biały kafel zaróżawia się lekko na brzegach, i jak dzieci za złe mamy sobie pogodę, a radia w bloku na tych samych częstotliwościach znajdują się nagle. Sznur pęka jak szew.

=

Pod mchem drętwieją sine dziąsła brzegów  
a rzeka leci przez wrzesień jak skobel.

Języki spuchły. Rano słuchaliśmy jazzu i powiedziałeś  
gdzieś się to przecież równoważy, więc twój uśmiech  
wywołał powódź stulecia i już w jeleniogórskim  
okładają workami cementarze, żeby im nie porwało  
umarłych. Chodzę jak trzeba – cicho.

W przelykach wróbli puchnie chleb i dlatego podmuch  
zabiera je łatwo.

AGNIESZKA WOLNY-HAMKAŁO – ur. 1979; poetka, performerka, ostatnio wydała tom wierszy *Lonty* (2000); mieszka we Wrocławiu.

## Bezgranicza i pogranicza fikcji

**I** Fikcja napiera dziś ze wszystkich stron, choć różne są jej przejawy i coraz to nowe rodzaje natarcia. Dobrze się miewa – co oczywiste – w samej literaturze i to w wielu jej obiegach i odmianach, co więcej, dobrze się miewa zarówno w kulturze popularnej, jak i w myśli filozoficznej jeszcze intensywniej niż dotychczas zaintrygowanej kategorią fikcjonalności. Fascynuje badaczy literatury od zawsze, ale ostatnio w wyjątkowym natężeniu, stymuluje bowiem ich aktywność naukową, najwyraźniej tworząc wyzwanie, któremu trudno się oprzeć. Budzi zarazem biegunowo różne postawy: od świadomości zagrożenia po skrajną aprobatę. Trudno w sytuacji takiej nie zadać pytania: co tkwi u źródła tak zróżnicowanych reakcji?

Otóż gdyby dokonać przekroju w poprzek obiegów kulturowych: od sztuki masowej do wysokiej i jeszcze na dodatek zestawić dyskurs o literaturze z innymi dyskursami kulturowymi, wówczas okazałoby się, że za każdym razem nierozstrzygalny status, a dokładniej: zatarte granice między fikcją a rzeczywistością tworzą obszar newralgiczny, strefę o wyraźnej doniosłości (zwłaszcza dla badaczy) i zarazem o wyjątkowej sile przyciągania odbiorców.

Przyglądając się więc na początek fikcyjnym światom kultury popularnej, zwłaszcza tej zdominowanej przez naj-

nowsze technologie, nie sposób nie zauważyć, że na przykład: jedna z postaci cyberprzestrzeni, bohaterka gier komputerowych – Lara Croft nazywana była chętniej gwiazdą wirtualną aniżeli postacią fikcyjną, samo zaś określenie „rzeczywistość wirtualna” stosowane dla świata gier komputerowych wyparło poczciwy i zasiedziały już termin fikcja. Zanurzenie w rzeczywistości wirtualnej (tu osobny termin: immersja – *immersion*) za pomocą specjalnych hełmów itd. bywa tak przekonujące, że specjalnie montuje się impulsy sygnalizujące uczestnikom gry jej symulowany wyłączny charakter. Jednocześnie owa identyfikacja ze światem wirtualnym polega na aktywnej w nim partycypacji, zarazem więc na jego współtworzeniu. Tym samym to właśnie interaktywność staje się jednym z ważniejszych wyznaczników tego typu rzeczywistości. Przyznać przy okazji trzeba, że rozprzestrzeniający się ostatnio specyficzny rodzaj uczestnictwa obecny jest w kulturze popularnej także w takich formach, które nie korzystają z nowych technologii, jak na przykład gry fabularne spod znaku RPG (*Role Playing Games*). Ujmując rzecz w skrócie: gry te polegają na tworzeniu i – pozbawionym zewnętrznej widowni – wspólnym odgrywaniu opowieści (zazwyczaj na kanwie znanych fabuł literackich). Termin „gra” funkcjonuje tu zresztą w wielu naraz znaczeniach: nie tylko jako wcielanie się w fikcyjne postaci, ale też jako zabawa towarzyska, w której biorą udział grający, zabawa prowadzona zgodnie z precyzyjnie ustalonymi regułami (np. regułami hierarchii: pozycję nadrzędną zajmuje Mistrz Gry, w pewnych sytuacjach o losach danego bohatera decyduje rzut kostką itd., itd.)<sup>1</sup>

**2** Oczywiście – nowe technologie i – co za tym idzie – nowo powstałe gatunki z reguły pociągają za sobą konieczność tworzenia wyróżniających je pojęć. Nie byłoby w tym właściwie nic godnego uwagi, gdyby nie fakt, że oferowany dziś repertuar – z reguły wyraźnie, acz na wiele sposobów – ujawnia właśnie ową pograniczność, nierozstrzygalność świata symulowanego. Tym samym – co już nieco niepokojące – odsłania tautologiczny i podważalny charakter terminu „rzeczywistość realna”, widoczny także wówczas, gdy na przykład zestawimy go z przywłaszczonym już przez nasze media oksymoronem *reality show*.

A zatem narastająca fala określeń często opartych na sprzecznościach bądź nierozstrzygalnikach nie dowodzi, rzecz jasna, exodusu fikcji z obszaru kultury, lecz odwrotnie – poświadcza jej gwałtowną ekspansję, choć w coraz to nowych formach i w nowej szacie terminologicznej. Zatarcie granic między tym co realne a tym co wirtualne, i zarazem między tym co fikcyjne i nie fikcyjne, a jednocześnie narzucone przez media jako sposób obcowania ze światem, niebezpiecznie obraca ów świat w pozór i ułudę. Tu właśnie, w relacji podmiotu z otaczającym go światem, a zwłaszcza w uzależnieniu jednostki od rzeczywistości wykreowanej przez media czai się najwięcej zagrożeń. Spośród współczesnych myślicieli zwłaszcza Jean Baudrillard postrzega tę sytuację w barwach wyjątkowo ciemnych. Nie sposób nie przypomnieć w tym miejscu jego znanych słów wypowiedzianych w czasie rozmowy z Philippem Petit: *Wszystkie wirtualne technologie rozpowszechniają nierozstrzygalność. Lecz czy to wirtualne technologie rozpowszechniają nierozstrzygalność,*

*czy też to nasz nierozstrzygalny świat wytwarza technologie rzeczywistości wirtualnej? To nierozstrzygalne! (...) Wszystko, co oferują nam nowe technologie, to pewien typ obrazów, w które można się zanurzyć z możliwością dokonywania w nich zmian. W innym momencie tej samej rozmowy powiada bardzo dobitnie: Wraz z powstaniem świata równoległego i wirtualnego, który zajął miejsce naszego świata, przestaliśmy żyć w świecie. Bycie w świecie stało się mało prawdopodobną ewentualnością. Proste stwierdzenie „istnieję” nie jest poważne. Bycie w świecie nie oznacza obecności w świecie, ani tożsamości z sobą samym. Jest grą współwiny, nieobecności, iluzji, dystansu wobec świata<sup>2</sup>.*

**3** Ale to tylko jedna ze stron medalu – aczkolwiek ta najciemniejsza – i zarazem jeden z wielu sposobów i obiegów społecznych, dzięki którym przejawia się fikcja. Choć w istocie trudno mimo wszystko przecenić rolę, jaką odgrywają dziś nowe technologie, zwłaszcza te oparte na działaniach interaktywnych. To dzięki nim bujnie rozwija się komputerowa powieść interakcyjna, której główna zasada polega na tym, że ścieżki zdarzeń mogą być dowolnie komponowane przez odbiorcę (znów: w myśl pewnych konkretnych reguł). Otóż ten typ powieści ciepło został powitany przez literaturoznawców, jak należy sądzić głównie dlatego, że wyjątkowo dobrze spełnia ich dzisiejsze oczekiwania. Dostyc łatwo skonstatować z jakich powodów: przede wszystkim nie tylko realizuje w innowacyjny sposób formułę dzieła skrajnie otwartego, a więc „dzieła w ruchu” w sensie nadanym tej formule przed laty przez Umberto Eco, nie tylko daje się wdzięcznie ujmować w siatce pojęć teo-

rii komunikacji czy psychologii społecznej, ale w dodatku w sposób niejako wzorcowy tworzy gatunek zawierający w sobie potencjał ostatnio intensywnie poszukiwany, mianowicie: zdolność łączenia tego co elitarnie z tym, co popularne; jednoczy bowiem pokrewieństwo z twórczością pisarzy tej miary co Borges czy Italo Calvino z podobieństwem do zwykłych gier komputerowych. Ponadto stwarza formę pośrednią między literaturą a gatunkami multimedialnymi, pozwala zatem – zgodnie z panującymi w naszych czasach tendencjami – potraktować w sposób rozszerzony pojęcie literackości. To jednak jeszcze nie wszystko. Rzecznicy zagarniania nowych form w obręb literatury ukazują z zachwytem, jak tego typu powieści ucieleśniają w sobie idee świata całkowitej wolności, jak pozbawione są opresywnej władzy i totalitarnej przemocy narzucanej zazwyczaj odbiorcy w postaci, na przykład, linearnej fabuły. Jakby tego było mało, zwolennicy tych gatunków z satysfakcją wydobywają miejsca wspólne łączące literaturę z refleksją jej poświęconą: od Barthesa po krytykę feministyczną. Silny akcent kładziony na wielość wariantów przedstawionych odbiorcy do wyboru, nacisk na współtworzenie i jego wolnościowy charakter wyraźnie tu zatem dominują. Co więcej, trudno przecież nie zauważyć, że tu także pograniczność fikcji i nie-fikcji – choć w innym wymiarze – okazuje się sprawą pierwszoplanową; wszak odbiorca decydujący o rozwoju zdarzeń sam sytuuje się przecież poza fikcją, w roli jej twórcy.

**4** Z kolei w literaturze opartej wyłącz- nie na słowie drukowanym, a więc w tym sensie klasycznej i – dodajmy –

zwłaszcza w jej odmianie elitarniej, świadoma gra na pograniczach, operowanie tym, co nierozstrzygalne staje się jednym z głównych wyznaczników, ustawicznie zresztą przez twórców refleksji o literaturze wydobywanym. Gra tego typu ujawnia się nie tylko w wielokrotnie opisywanych rozmytych brzegach fikcji i dokumentu, w fikcyjnych autobiografiach, w sygnałach otwartości, w wielowersyjności zdarzeń, w zapraszaniu odbiorcy do wyboru jednego z zakończeń, w mnożeniu fikcyjnych światów, itd., widoczna jest bowiem także w autorskiej inwencji gatunkotwórczej, w podtytułach w rodzaju: autofikcja, powieść niefikcji i in. Uzyskana bywa dzięki wykorzystaniu zarezerwowanych zazwyczaj dla fikcji technik narracyjnych w celu opisanego np. biografii postaci autentycznej; lub osiągnięta bywa dzięki zabiegom odwrotnym – jak w przypadku powieści Hildesheimera *Marbot*, gdzie fikcyjna opowieść ujęta zostaje w ramie celowo mylącego podtytułu: biografia. Przykłady można by zresztą mnożyć. Szczególne miejsce zajmuje tu literatura sf, zwłaszcza ta ukazująca alternatywne światy w obrębie fikcyjnego uniwersum także wymuszająca pytanie o to, *w którym ze światów jesteśmy*<sup>3</sup>

**5** Swoista nierozstrzygalność granic wiąże się zarazem z wyjątkowo wyraznym w myśli XX-wiecznej rozszerzeniem pojęcia fikcjonalności, pojęcia, które przybrało kształt kategorii wszechobecnej, nakładanej na każdy niemal przejaw działalności poznawczej. Tak więc wszelkie dyskursy o świecie, wszelkie narracje, wszelkie o nim opowieści okazują się podszyte fikcją<sup>4</sup>. W literatu-

rze zaś, a w szczególności w prozie ciągle obecna gra między fikcją a nie-fikcją sytuację tę dodatkowo eksponuje. Szczególnie dobitnie ją uwydatnia w swej odmianie metafikcyjnej, czy inaczej: samoświadomej, opartej na chwytach autotematycznych, bazującej przede wszystkim na obnażaniu – z pomocą różnych sposobów – aktu fikcjonalizacji, a zatem w odmianie balansującej między konstruowaniem fikcji a odsłanianiem aktu jej konstrukcji.

Metafikcja problematyzuje i podważa relację między fikcją a rzeczywistością, destabilizując wyraźną – jak mogło by się zdawać – opozycję między jedną a drugą. To właśnie ta odmiana stawiana bywa dziś na piedestale, jej oddaje się cześć i składa hold, i to ona wreszcie udziela swego blasku pozostałym (choć nie wszystkim) swym przejawom. A zatem – i tu pora dojść do sprawy bodaj najważniejszej: nicowana w niej nierozstrzygalność nie niesie w sobie – wspomnianych na początku – zagrożeń, wręcz odwrotnie: zamiast lęku budzi nadzieję. Nie tyle bowiem symuluje świat, ile destabilizuje ukazywaną fikcję, niejako ją pomnażając. Odsłaniając samą siebie, odsłania przekraczanie swoich granic. Miast grozy zagubienia tożsamości podmiotu uzależnionego od symulaków, od pozoru rzeczywistości, od jej substytutu, ofiarowuje opisywanie świata i podmiotu wciąż od nowa, ofiarowuje wielość możliwych projekcji, a więc przekraczanie granic zarazem świata, jak i granic własnego „ja” i tym samym zwrot w stronę „innego”. Apoteoza fikcji literackiej w takim właśnie duchu ujmowanej staje się ostatnio wyjątkowo dobrze słyszalna, co więcej, w refleksji nad litera-

ANNA  
ŁEBKOWSKA  
teoretyk literatury;  
pracuje  
w Instytucie  
Polonistyki UJ;  
ostatnio wydała  
pracę *Fikcja jako  
możliwość*.

turą i w myśli filozoficznej zdecydowanie dominuje.

Na zakończenie krótka uwaga: otóż nie sposób przy okazji nie dostrzec, że podział na sztukę popularną i elitarną; masową i wysoką – pomimo wyraźnych przeciwieństw między nimi powinowactw – pozostaje ciągle w mocy.

**Anna Łebkowska**

<sup>1</sup> W Polsce także istnieją podręczniki-scenariusze do RPG, np. J.I. Komuda, M. Jurewicz, M. Baryka, *Dziki Pola. Rzeczpospolita w ogniu. Kompletna gra fabularna z czasów Rzeczypospolitej szlacheckiej*. Warszawa 1997, skupiają już na so-

bie uwagę badaczy. Pisali na ten temat m.in. J.Z. Lichański *Dziki Pola – polska wersja Role Playing Games*, w: *Literatura i kultura popularna*, t. VIII, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1999, O. Dawidowicz, *Role playing games a literatura współczesna*, w: *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego. Kraków 2001.

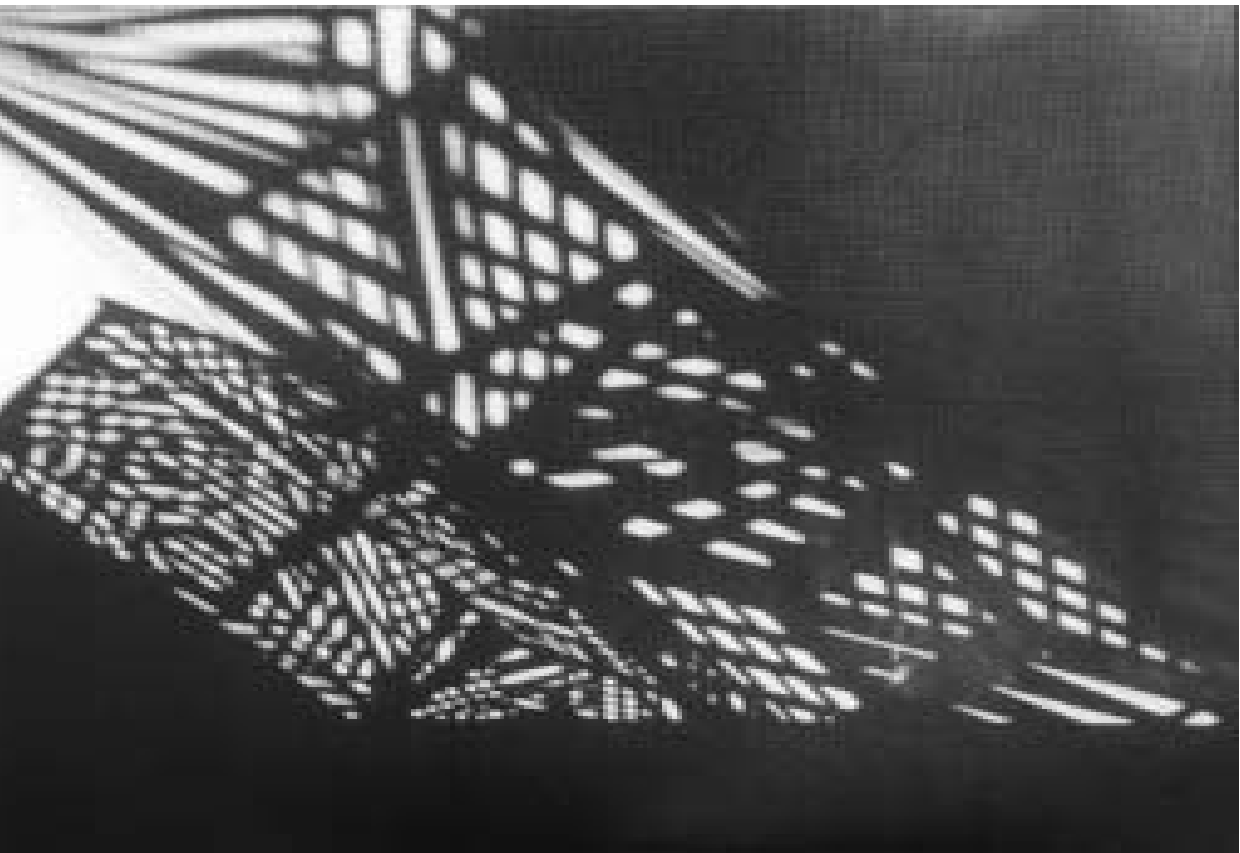
<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*. Przełożyła Renata Lis. Warszawa 2001.

<sup>3</sup> Pytanie Dicka Higginsa, wykorzystywane przez Briana McHale'a w jego książkach o prozie postmodernizmu.

<sup>4</sup> Problem jest tak szeroki, i z tyloma zagadnieniami się wiąże, że nie będę go tu streszczać. Pisałam o nim w swej książce *Między teoriami a fikcją literacką*.

Małgorzata Wyka, z cyklu *Rojenia*, fotografia.

Wystawa indywidualna, Galeria Albert, styczeń 2002



# Grzegorz **Wróblewski**

## *Z wizytą u matki*

Moja matka była kiedyś najpiękniejszą kobietą w mieście.  
Znała wszystkie bajki Andersena i w każdą sobotę  
zabierała mnie na warzywny targ.

Teraz nosi sztuczną szczękę. Gdy ją odwiedzam,  
krzyczy na powitanie: Synku! Otwiera chłodną  
oranżadę i gładzi moje przeredzone włosy.

Pyta, dlaczego tak późno wróciłem do domu.  
Jakby nic się nie zmieniło i zatrzymał się wokół niej  
czas.

## *Ucieczka z pensjonatu na wyspie Falster (wiersz o estetyce prześladowców)*

Kolejowy, drżący nasyp.  
Ostatnie liście sałaty, którymi dzielimy się jak opłatkiem.  
To nie gwiazdy, to błyszczą oczy nieznanych zwierząt  
– szepczesz.  
Szaleństwo. Nie opuszczające nas, ciągłe szaleństwo:  
Tam nad głowami wisiała reprodukcja *Bielami w Scheveningen...*  
(Winniczki przezornie skryły się w lesie.)  
Myśleć choćby o *Kobietach dźwigających węgiel!*  
Opanować w końcu lęk.  
Wszystko na pewno się uda, tylko nie przywołuj  
obrazów z przeszłości, zamknij oczy i w milczeniu  
oswajaj głód – oszukuj.

Stworzeni jesteśmy do całodobowych świetlówek.  
Ty dobrze o tym wiesz.

GRZEGORZ WRÓBLEWSKI (ur. 1962), poeta, opublikował kilka tomów wierszy; ostatnio wydał  
zbiór *Kopenhaga* (2001), mieszka w Kopenhadze.



Marta  
Wyka  
Krzysztof  
Biedrzycki

## OKNO NA ŚWIAT

## Paryż z połowy grudnia

Paryż z połowy grudnia ubiegłego roku już w znacznym stopniu nie istnieje. Wszystko zmienia się tam i narasta tak szybko, że relacje są nieuchronnie spóźnione. Myślę o kulturze, książkach, wystawach, spektaklach. Niemniej przypomnę ten Paryż sprzed miesiąca.

Wybrałam trzy wystawy, obejrzałam dwie. Nie widziałam pierwszej we Francji monograficznej ekspozycji malarstwa Arnolda Böcklina. Niestety, muzeum d'Orsay to zarazem miejsce masowych pielgrzymek i trzeba czasu oraz cierpliwości, aby przetrzymać kolejkę po bilety. Zapamiętałam więc tylko dość chyba wymowny tytuł tej ekspozycji: *Böcklin – un visionnaire moderne*. Wyobraźnia twórcy, oparta przede wszystkim na symbolicznych znakach, jego świat tajemniczy, smutny i wieloznaczny, zasługują na przypisanie do „nowoczesności”. Do której – nad tym się można oczywiście zastanawiać. Myślę, że zarówno tej wąskiej, czyli ograniczonej do czasów Böcklina, jak i tej szerokiej, poza owe czasy wykraczającej.

Ale to samo określenie – *modernité* – pojawi się w innym zupełnie kontekście. Piękne, kameralne, niedaleko Montmartre położone „Musée de la vie romantique” pokazuje ekspozycję *Malraux et la modernité*.

Malraux stał się francuską, narodową, kanonizowaną wielkością, co utwierdziło ostatecznie złożenie jego prochów w Panteonie. Jego dziwne, powikłane, jak sam mówił, nieszczęśliwe życie, uznali

Francuzi o nim piszący za wzór francuskiego losu w XX stuleciu.

Choć napisał szczególnie gorzkie wyznanie, jakim są *Antypamiętniki*, nie przeszkodziło ono w sformułowaniu aktów francuskiego hołdu dla pisarza i polityka. A może właśnie te koleje losu uznać wypadnie za reprezentatywne dla formacji Malraux i jego samego, jako wybitnego jej przedstawiciela.

Co więc uwidacznia się w tym francuskim losie? Awangardowe początki, bliskie związki z malarzami, podejmującymi formalne eksperymenty (Picasso, Léger, Chagall, Balthus), przyjaźnie artystyczne, wierność awangardowej genealogii.

Ale obok przyjaźni artystycznych, równoległe z nimi: przygoda z polityką, która w przypadku Malraux stała się losem politycznym. Jej apogeum to życie u boku de Gaulle'a – pisarz jest wiernym poddanym władcy, którego czci, kocha i głosi jego chwałę. A przede wszystkim chwałę Republiki.

Z ekranu atakują zwiedzającego przemówienia Andre Malraux wygłaszane w szczególnych narodowych sytuacjach. Powiadają: atakują, ponieważ francuszczyzna, jaką się w nich posługiwał pisarz, była koturnowa, wzniosła, pompacyjna, intonacja zaś śpiewna i podniosła. Malraux opiewał republikę, płakał nad Francją, mścił się na przeciwniku. Warto dziś tego posłuchać.

Już dla Malraux-młodego Francja stała się za ciasna. Jego pierwsze wielkie powieści dzieją się w Chinach, Indochinach, poza Europą. *Droga królewska* to również zapis wschodnich podróży. Malraux staje się nowoczesny, bo poszukuje inspiracji poza kulturą europejską. To, co

niegdyś było eksploracją innych kultur, dziś oznacza również tęsknotę za pewnymi formami francuskiej przeszłości (w tym również przeszłości kolonialnej). Można spotkać jej ślady w książkach dziś pisanych, w prasie literackiej, w filmie. Chodzi o formy pamięci, o ducha Francji w różnych okolicznościach. Na Algierię też patrzy się trochę inaczej. Kiedyś politycy zrezygnowali z tej francuskiej przeszłości. Dziś poszukuje się francuskiego ducha również na antypodach.

Nowoczesność Malraux przemawia za pośrednictwem eksponatów jego „muzeum wyobraźni”. Oglądamy ważne przedmioty tych zbiorów: rzeźbę z Nowej Kaledonii, głowę Buddy, rysunki kota Saula Steinberga, maskę z Oceanii. Obrazy przyjaciół-artystów, portrety Malraux przez nich malowane (wśród nich piękny portret pędzla André Massona).

Pamiętki jednego życia są zarazem pamiętkami dziwnego, strasznego i porwijącego stulecia. Pokazanie ich właśnie w „muzeum życia romantycznego” posiada określony sens: widzę go w sugestii, iż biografia Malraux, ukazując romantyczne korzenie wielkich postaci ubiegłego stulecia, wiąże jego romantyczną „nowoczesność” z „post-nowoczesnością”. Ostatecznie są one dziećmi tej samej epoki.

Inną ważną wystawą jest pokazana w muzeum Carnavalet (czyli muzeum historii Paryża) kolekcja znanego marszanda Selligmana zatytułowana *W czasach Marcela Prousta*. Kolekcja, gromadzona przez wiele lat, zawiera znakomite płótna, akwarele i rysunki, ilustrujące epokę Prousta. Ponieważ zainteresowanie Proustem jest wciąż wielkie, zaś stosy książek, które ostatnio o nim napisano, można obejrzeć w westybulu muzeum, ten

malarski przewodnik po świecie, opisywanym przez Prousta, jest świetną lekcją poglądową.

Obrazy mało znane, bo pochodzące z prywatnej kolekcji, tworzą zbiór, którego głównymi bohaterkami są kobiety. I choć wiemy, jaką rolę odegrały one w prozie Prousta, co za przyjemność zobaczyć kobiety tamtych lat w ich malarskiej urodzie i rozmaitości! Kobiety czytające i kobiety spotykające się na podwieczorkach we własnym gronie; kobiety w salonie i kobiety na ulicy; muzy, aktorki i damy lekkich obyczajów; ubrane w przepiękne suknie i zachwycające kapelusze, w których są podobne do ptaków; wymieniające pocałunek z mężczyzną (co, jako temat malarski, uznano za drastyczne); wszystkie Odety Prousta, zgromadzone w paru salach, jeszcze dobitniej mówią o kobiecej truciznie i fascynacji nią, jakie na przemian władają pisarzem.

Księgarnie z fotografiami Prousta i Wiktora Hugo, nagle połączonych w kanonicznym i klasycznym splocie. Wracają romantycy (niedługo wielkie obchody Hugo), wraca *la belle epoque*. Wraz z nimi wraca Francja mieszczańska i arystokratyczna.

Na konferencji naukowej, w której brałam udział, zawiązuje się nagle dyskusja, nie mająca wiele wspólnego z głównym tematem. Dwaj adwersarze wymieniają skrajnie różne opinie na temat *le petit bourgeois*. Jeden broni zaciekle takiego osobnika, drugi, również zaciekle, widzi w nim nieszczęście Francji i jej narodowego charakteru. Powołują się na Zolę i Flauberta. Każdy jest przekonany o swojej racji: bez małego mieszczanina nie istniemy, nie jesteśmy sobą. Albo: wraz z nim obniżamy narodowy poziom. Pamięć prze-

szłości i problem tożsamości dręczy, jak widać wszystkie europejskie nacje.

Dla odprężenia, a także z powodów sentymentalnych, idę do Old navy. To małe bistro na bulwarze St.Germain, upamiętnione przez Miłosza jako miejsce spotkań, rozmów, dyskusji i, rzecz jasna, uczt zakrapianych winem, ludzi z „Kultury”. Old navy nie zmienił się. Taki sam kelner owinięty dużą ścierką, ten sam kontuar i ta sama wołowina w sosie, bardzo dobra.

Potem zmierzam spacerem ku St. Germain de Prés i tutaj czeka niespodzianka. Placyk przy kościele nazywa się teraz Sartre-Simone de Beauvoir. Schodzę do metra. Na kafelkach pojedyncze słowa: *essence, existence*, Boris Vian, Sartre.

Pasażerowie patrzą na te komunikaty roztargnionym wzrokiem. Oto jak niegdysiejsze życie przekształciło się w sygnał masowej kultury. No i stało się przy okazji klasyczne.

**Marta Wyka**

Fotografia Zygmunt Moniuszko



# Amerykańskie wyzwanie

**D**la Amerykanina nowe, trudne przedsięwzięcie to *challenge*, wyzwanie. Niech więc będzie: nauczanie amerykańskich studentów literatury polskiej jest wyzwaniem.

Dwukrotnie podjąłem takie wyzwanie. W roku 1996 prowadziłem zajęcia na University of Rochester w stanie New York, a w roku 2001 na Central Connecticut State University w New Britain. Kurs w Rochester miał rozszerzony zakres i dotyczył literatury Europy wschodniej (w praktyce literatury polskiej, rosyjskiej i czeskiej). W New Britain prowadziłem zajęcia z literatury polskiej i z filmu polskiego.

Na czym polega trudność? Przede wszystkim, gdy się leci za Atlantyk, nie wiadomo komu się będzie polską literaturę wykladało. Student amerykański wybiera sobie kursy, więc nigdy do końca nie jest pewne, czy w ogóle kogoś literatura mało znanego narodu z Europy wschodniej zainteresuje. A jeśli tak, to mogą to być na przykład... wyłącznie Polacy (których jakoś wszędzie w Ameryce jest pełno). Mogą się też zapisać tylko Amerykanie, albo studenci z innych krajów. Może się wreszcie zdarzyć tak, że w grupie znajdują się jedni i drudzy. Nie ma wyjścia: trzeba przewidzieć kilka różnych wariantów (bo zaskakujących sytuacji może być więcej, np. Rosjanie i Czesi, albo Żydzi o korzeniach galicyjskich...), przecież czego innego będzie się uczyło Hindusa, cze-

go innego Polaka, który zdał maturę w kraju, a czego innego Rosjanina recytującego z pamięci Mickiewicza (zdarzają się i tacy).

Gdy kurs literatury polskiej wybiera Amerykanin lub student zagraniczny, lecz nie Polak, jego motywacje mogą być rozmaite. Bywa tak, że potrzebne mu są jakieś brakujące punkty, akurat pasuje godzina, a i kurs literacki zazwyczaj uznawany jest za łatwiejszy od innych, więc podejmuje decyzję, która właściwie jest dosyć przypadkowa. Często jednak wybór dotyczy egzotyki, studenci amerykańscy lubią zajęcia, które zapowiadają się dosyć tajemniczo. Motywacje bywają jednak i całkiem pragmatyczne. Student ekonomii powiedział mi, że studiuje literaturę polską, żeby poznać kulturę jednego z krajów Europy wschodniej, gdyż taka wiedza może stanowić atut w rozmowach z pracodawcą, który chce inwestować na „rynkach wschodzących”. Również student politologii, który przyjechał z Zimbabwe, konkretnie widział cel studiowania literatury polskiej: po powrocie do kraju chciał pracować w tamtejszym MSZ, toteż wiedza o Europie postkomunistycznej była mu bardzo potrzebna. Z kolei doktorant psychologii przygotowywał pracę o mechanizmach uczenia się mowy przez dzieci, więc zapisał się na kursy języka i literatury polskiej, żeby porównywać opisywane przez siebie mechanizmy w różnych kulturach. Zdarza się też motywacja najbardziej jednoznaczna: można spotkać (co prawda rzadko) studentów, którzy po prostu odkryli literaturę polską, coś przeczytali (najczęściej z Miłosza, wciąż jeszcze słabo sobie zdajemy sprawę z tego, jaką

pozycję w Ameryce posiada poezja Miłosza) i chcą czytać więcej.

Aha, jeszcze jedna motywacja się zdarza: miłość. Zakochani w Polce lub Polaku chcą się dowiedzieć czegoś o kraju jej lub jego pochodzenia.

Jak to w Ameryce, miałem rozmaitych studentów: Hindusa, Chińczyka z Chin Ludowych i Chińczyka z Hong Kongu, wspomnianego studenta z Zimbabwe, Ormianina z Armenii, starszą panią pochodzenia słowackiego, Włocha oraz Amerykanów z różnych stanów, różnego pochodzenia i płci, nawet zjawiał się (choć potem zniknął) najprawdziwszy transwestyta. A jeden ze studentów był członkiem tajemniczej sekty „gotyków” (*gothics*), która zajmuje się kontemplacją śmierci.

Na uniwersytecie w New Britain przeważali Polacy. Przy czym trzeba odróżnić Amerykanów polskiego pochodzenia, którzy często nawet nie mówią po polsku i młodych Polaków, którzy przyjechali do Ameryki kilka lat wcześniej, niektórzy przyjechali na studia wprost z kraju. Amerykanie polskiego pochodzenia wybierają kursy literatury z ciekawości kraju swoich dziadków. Motywacje Polaków z Polski bywają różne. Często jest to po prostu pójście na łatwiznę – trzeba zdobywać punkty, więc przynajmniej jeden kurs da łatwe punkty. Gdy jednak okazuje się, że trzeba czytać Gombrowicza, a potem analizować go po angielsku, to łatwość okazuje się pozorna. Wielu studentów polskich podchodzi jednak do takiego kursu pragmatycznie (pragmatyzmu szybko się uczą od swoich amerykańskich kolegów) – chcą wiedzieć dużo o Polsce, bo w istocie jedną nogą w Polsce wciąż tkwią. To

jest nowe zjawisko socjologiczne: najmłodsi Polacy w Stanach, zachowują się inaczej niż tzw. stara Polonia, ale też inaczej niż emigranci z lat osiemdziesiątych. Przede wszystkim oni nie czują żadnych kompleksów związanych ze swoim pochodzeniem – każdy w Ameryce jest skądś, więc oni najzupełniej szczerze i świadomie podkreślają, skąd pochodzą. Nie zapominają o swoich związkach z krajem – często podróżują do Polski, nade wszystko jednak pozostają wierni polskiej kulturze, tak jak ją pamiętają i rozumieją, najczęściej jest to kultura masowa, ale nie zawsze disco-polo, bywa to polski rock, polskie seriale i filmy, a nawet niekiedy polskie książki. Równocześnie oni, w przeciwieństwie do dawnych emigrantów, są doskonale wtopieni w środowisko amerykańskie, nie czują się w nim obco, jeśli muszą walczyć o swoją pozycję, to tak samo jak ich amerykańscy koledzy – nie jako imigranci, po prostu jako ambitni młodzi ludzie. Ciekawe: wielu z nich deklaruje, że osiedli się w Polsce, choć przecież na pewno zostaną w Ameryce, to oni jednak będą stanowili elitę polskiej społeczności w Stanach. Nie wolno ich lekceważyć, a nawet powinno się przemyśleć, w jaki sposób ich w polskości podtrzymywać. Chodzi zarówno o ich wiedzę o kraju pochodzenia, jak o język – o ile dobrze mówią po polsku, to tylko na poziomie kolokwialnym, skomplikowane myśli potrafią wyrażać jedynie po angielsku. Dobrze by było, gdyby choć na krótko przyjeżdżali studiować do Polski...

Tak, to pierwsza trudność – przygotowanie kursów dla tak rozmaitych studentów. Nie ma wyjścia, trzeba szukać złotego środka, choć to wydaje się nie-

możliwe, bo jak równocześnie uczyć tych, którzy o żadnym pisarzu polskim nie słyszeli i tych, którzy zdali w Polsce maturę?

Druga trudność polega właśnie na tym, że wykład literatury trzeba zaczynać zupełnie od początku. Amerykańscy studenci przeważnie bardzo mało wiedzą. Zwłaszcza mało wiedzą o kulturze nieznanego im kraju. Na początku trzeba z nimi rozmawiać jak z dziećmi, trzeba im przedstawić najzupełniej podstawowe informacje o Polsce, czy w ogóle o Europie wschodniej. Ta trudność jednak po kilku zajęciach jest zupełnie przełamana i postępy w wiedzy studentów są niesłychanie szybkie. Z dwóch przyczyn: studenci amerykańscy są ciekawi świata, więc szybko chłoną wiedzę, a przy tym potrafią się uczyć i są nadzwyczaj pracowici. Byłem zdumiony dojrzałością prac końcowych – po jednym semestrze czytania dzieł z odległej części świata studenci potrafili napisać naprawdę przemyślane eseje.

Zresztą o obowiązkowości niech zaświadczy jeden fakt z Rochester – raz w środku semestru zostały odwołane zajęcia, już w sesji egzaminacyjnej studenci zażyczyli sobie ich odrobienia i choć wcześniej otrzymali zaliczenia, przyszli wszyscy, jak jeden mąż. I wcale nie traktowali tych zajęć mniej poważnie. A czytaliśmy wtedy Herberta, rozważaliśmy problemy wartości, a także zdolności języka do mówienia o nich. Długo po zajęciach siedzieliśmy na trawniku i rozmowa nie mogła się skończyć.

O ile trudno się odwoływać do wiedzy czy erudycji studentów amerykańskich, o tyle z radością się odkrywa, że są świetnie przygotowani do wnikliwej

lektury (*close reading* zawędrowało pod strzechy) i że po prostu dobrze (w sensie czysto technicznym) piszą. Jeśli chodzi o lekturę, podam jeden przykład – świetnego odczytywania ironii u Miłosza, Herberta czy Szymborskiej. Amerykanie niekiedy lepiej czują polską ironię niż Polacy!

Á propos Szymborskiej. W Ameryce doświadczyłem pięknej przygody, jaka nieczęsto się zdarza nauczycielowi akademickiego wykładajacemu literaturę. Po zajęciach, w czasie których czytaliśmy poezję Szymborskiej, podszedł do mnie student, któremu spodobały się poznane wiersze i zapytał, czy w bibliotece można znaleźć zbiór Szymborskiej. Powiedziałem mu, gdzie ma szukać. Parę godzin później przybiegł do mnie ze łzami w oczach i powiedział: „Znalazłem wiersz *Kot w pustym mieszkaniu*. To jest wiersz o mnie. Dwa tygodnie temu zmarła moja matka. To ja jestem tym kotem”. Napisał potem świetną pracę pod tytułem *Ironia śmierci w twórczości Wisławy Szymborskiej*. W takich chwilach człowiek nie ma wątpliwości, po co leciał na drugą stronę oceanu.

Napisałem, że studenci amerykańscy mało wiedzą. Przeważnie tak, ale nie można czynić żadnych uogólnień. Stany Zjednoczone są krajem na tyle wielkim i zróżnicowanym, że jakakolwiek teza wypowiedziana na jego temat może okazać się prawdziwa, ale żadnej nie wolno przydać waloru prawdy generalnej. Tak jest z wiedzą studentów. Wszystko zależy od uczelni. Na renomowanym uniwersytecie nie tylko trzeba bardzo pilnie się uczyć, ale żeby tam podjąć studia, trzeba dużo umieć. Dlatego ważną rolę odgrywa to, jakie szko-

KRZYSZTOF  
BIEDRZYCKI  
(ur. 1960).  
Adiunkt  
w Instytucji  
Polonistyki UJ.  
Wiosną 2001  
roku *visiting*  
*professor* na  
Central  
Connecticut  
State University  
w USA. Autor  
monografii *Świat*  
*poezji Stanisława*  
*Barańczaka*  
*i Małgorzata*  
*Musierowicz*  
*i Borejki*.  
Obecnie  
przygotowuje  
podręcznik do  
literatury dla  
liceum.

ły kończy młody człowiek w całym ciągu edukacji, od najmłodszych lat. Szkoły w Ameryce niesłychanie się różnią: bywają straszne, ale bywają też wspaniałe – z jednych wychodzą funkcjonalni analfabeci (dlatego w niektórych stanach, by uzyskać prawo jazdy, przede wszystkim trzeba udowodnić, że... się umie czytać i pisać), inne opuszcza młodzież przygotowana do najtrudniejszych studiów. Podział nie przebiega między szkołami publicznymi i prywatnymi, wszystko zależy od wymagań, jakie szkołom stawiają rodzice. Pamiętajmy: w Ameryce edukacja traktowana jest jako inwestycja, płaci się za nią niebywale dużo (na dobrych uniwersytetach więcej niż \$ 30 000 rocznie, słownie: trzydzieści tysięcy dolarów!).

Dobre szkoły są więc naprawdę wymiennie. Opowiem o jednej z nich. Odwiedziłem liceum w Hartford, stolicy stanu Connecticut. Liceum publiczne, ale znajdujące się w tzw. dobrej dzielnicy, gdzie rodzice dbają o poziom wykształcenia swoich dzieci. Interesowało mnie, jak się tam uczy literatury. Przy okazji jednak zostałem zaproszony na inne lekcje. Na przykład na lekcję pisania: każdy uczeń siedzi przy swoim komputerze i pisze – sonet, opowiadanie, dramat, ćwiczy jakąś wcześniej omówioną formę, nauczycielka podchodzi do każdego, sprawdza i zwraca uwagę – tutaj rym jest niedokładny, tam załamuje się rytm wiersza, punkt kulminacyjny w noweli następuje zbyt szybko, postać głównego bohatera jest za mało wyraziście zarysowana, potem uczniowie czytają swoje utwory i o nich dyskutują. Byłem też na dwóch lekcjach historii, gdzie moje zdumienie nie mia-

ło granic. Były to klasy maturalne (dwóch różnych nauczycieli), które miały kurs historii świata po II wojnie światowej. Poproszono mnie o opowiedzenie o Polsce. Dobrze, przygotowałem wykład o tym, gdzie Polska leży, że Kopernik, że Szopen, że papież, że Wałęsa, że komunizm itd. Na szczęście zacząłem od pytania, czy coś szczególnie by ich zainteresowało. Na szczęście, bo zobaczyłem las rąk w górze, a pytania były mniej więcej takie: „co Polacy sądzą o zdradzie prezydenta Roosevelta, który w Jałcie oddał Polskę Stalinowi?“, „jaki był wpływ Jana Pawła II na powstanie *Solidarności*?“, „dlaczego reformy w Polsce się udały, a w Rosji się nie udały?“ (dosłownie tak zostało sformułowane to pytanie), „czy Rosja nadal stanowi zagrożenie dla Polski?“, „jakie są zabezpieczenia dla bezrobotnych w Polsce?“ itd. Mogę przypuszczać, że uczniowie zostali przygotowani do tych lekcji (i to jak przygotowani!), ale część pytań rodziła się *ad hoc*. Nie mogłem wyjść z podziwu nad wiedzą tych młodych ludzi, ich inteligencją, odwagą w podejmowaniu trudnych zagadnień i otwarciem na nowe dla nich sprawy. Tak, ale absolwenci tego liceum idą studiować na takie uniwersytety jak Harvard, Yale, Cornell czy Columbia. Wyobraźmy sobie ich wiedzę, gdy już będą absolwentami tych uczelni...

Długo można by jeszcze o studentach amerykańskich. Uczenie ich literatury polskiej nie jest zajęciem łatwym, ale jest zajęciem, które potrafi przynieść wiele radości, czasem nieoczekiwanej. Na pewno przynosi wiele nauki – samemu nauczycielowi.

**Krzysztof Biedrzycki**

*Hades*

Powiedz życzenie, przewróć szklankę, dymie.  
Do dzisiaj chodziłem po obrzeżach, skrajach,  
po lichych krawężnikach, pustynnych osiedlach,  
gdzie Bóg robi wiatr od jedenastej.

Do tej pory zbierałem, znajdowałem szczątki,  
wióry zbitego świata, w zupie skrzyział piasek  
i potłuczone szkło świeciło, galaktyka, magma.  
A dzisiaj mróz, przeszły czambuły, został biały popiół.

Do tej pory krążyłem, a dzisiaj zaglądam  
do środka, musi być tam siła, która wyrzuciła  
mnie, całą resztę, rozsypała cukier i wyrwała  
karki z książek meldunkowych. Tu otwieram ziemię.

To miejsce ma zapach popalonych włosów,  
dymne gody. Z dała od żaru stawiam, co przyniosłem:  
statki z papieru, wino, pomarańcze.

grudzień 2001

*Mecum porto*

Noc w Lizbonie, noc pierwsza. Po całym hotelu  
krąży ogień i puka. Dopóki chodziłem  
po mieście, byłem szybszy. On się musiał wcielać  
w kobiety i tramwaje, był czerwonym pyłem,

który drażni spojówkę. Tutaj się ukryłem,  
włączając na głos radio, odkręcając cztery  
krany w czterech kierunkach, słuchając jak wyje  
za oknem autoalarm, grzebiąc się w pościeli

i zwiedzając lodówkę. Pierwsza noc w Lizbonie.  
A jednak stare książki, barwne plamy w kinie  
mówiły całą prawdę. Siedzi na balkonie  
ten, który ich dotykał, któremu się śniło

tyle razy to wszystko i w końcu dopłynął,  
i przeszedł suchą stopą. A teraz utonie.

listopad 2001

TOMASZ  
RÓŻYCKI  
ur. 1970;  
poeta,  
ostatnio  
opublikował  
tom *Chata  
Umaita*  
(2001);  
mieszka  
w Opolu.



FILM

Grażyna  
Stachówna

## Geralcie, jesteś piękny!

### Wiedźmin

Reżyseria: Marek Brodzki;  
Scenariusz: na podstawie  
opowiadań Andrzeja Sapkowskiego  
z tomów **Ostatnie życzenie**  
i **Miecz przeznaczenia**;  
Obsada: Michał Żebrowski (Geralt  
z Rivii), Grażyna Wolszczak  
(Yennefer), Anna Dymna (Nenneke),  
Ewa Wiśniewska (Calanthe),  
Zbigniew Zamachowski  
(Jaskier), 130'.

Nie jestem specjalną miłośniczką fantasy, ale przyznaję, że filmy należące do tego gatunku sprawiają mi sporą przyjemność i chętnie je oglądam. Siła fantasy leży, jak mi się zdaje, w niezwykłym pomieszaniu dzieciństwa i dorosłości, naiwności i doświadczenia, podziwu i ironii, cudowności i realizmu, kobiecego sentymentalizmu i męskiego heroizmu, wreszcie – kiczu i artystyczności. Fantasy wywodzi się z baśni, o której przez wieki twierdziło się, że jest przeznaczona dla dzieci i dopiero stosunkowo niedawno zaczęto ją interpretować jako skomplikowany przekaz kulturowy skierowany do dzieci, ale także i do dorosłych.

Filmowa fantasy – nie oszukujmy się – realizowana jest przede wszystkim dla dorosłych widzów, choć oczywiście dopuszcza się do niej także i dzieci, czasem zresztą z większą dla nich szkodą niż pożytkiem. Niektóre bowiem filmy fantasy naładowane bywają taką dawką

unaocznionego na ekranie zła, okrucieństwa, przemocy i erotyzmu, że baśnie braci Grimm to przy nich słodkie i subtelne powiastki. Na fantasy dziecko może się bać i wielu rzeczy po prostu nie rozumieć, za to dorosły widz z przyjemnością zagnieżdża się w baśniowym świecie, z frajdą obserwuje związki i motywacje, uczucia i emocje, które już nie mogą, a przynajmniej nie powinny, zdziwić go, zgorszyć czy wystraszyć.

Akcja filmów fantasy rozgrywa się gdzieś daleko – geograficznie, czasowo i mentalnie. Po prostu „za siódmą górą, siódmą rzeką i siódmym lasem”, albo „gdzieś w Europie”, albo „dawno, dawno temu w odległej galaktyce”, co jest baśniowym adresem odsyłającym do nierzeczywistych miejsc, czasów i sposobów postępowania. Jakaś bliżej nieokreślona przeszłość lub przyszłość, jakieś królestwa rządzone przez złych uzurpatorów, jakieś wiedźmy i czarownicy, czarna magia i tajemnicze zaklęcia, jakieś groźne potwory, udręczone królowny i ich szlachetni obrońcy z wielkimi mieczami.

Jako osobny gatunek filmowy fantasy pojawiło się w kinie wraz z *Zardozem* (1973) Johna Boormana, *Gwieздnymi wojnami* (1977) George’a Lukasa, *Conanem, barbarzyńcą* (1981) Johna Miliusa oraz *Excaliburem* (1981) Johna Boormana i pięknie rozwinęło się w latach 80. i 90. Kontynuowano opowieść o Luke’u Skywalkerze, królownie Lei, Hanie Solo i rycerzach Jedi – *Imperium kontratakuję* (1980), *Powrót Jedi* (1983), *Gwiezdne wojny, epizod I, Mroczne widmo* (1999), oraz o Conanie – *Conan, niszczyciel* (1984), stworzono w trzech odciśnięciach *Nieśmiertelnego* (1986, 1990,

1995), w czterech *Batmana* (1989, 1992, 1995, 1997), pojawiły się kolejne filmy: *Krull* (1983) Petera Yatesa, *Niekończąca się historia* (1984) Wolfganga Petersena, *Legenda* (1985) Ridleya Scotta, *Zakłęta w sokoła* (1985) Richarda Donnera, *Willow* (1988) Rona Howarda, *Rycerz króla Artura* (1995) Jerry’ego Zuckera, *Ostatni smok* (1996) Roba Cohena, *Beowulf* Grahama Barkera (1999), *Władca pierścieni* (2001) Petera Jacksona, *Harry Potter i kamień filozoficzny* (2001) Chrisa Columbusa.

Filmowa fantasy bez ograniczeń wykorzystuje tradycję klasycznej baśni i mitów rycerskich, wątki i motywy czerpane z science fiction, melodramatu, westernu, filmu wojennego, kryminalnego, eposów historycznych itp. Jawnie i bezczelnie zapożycza, wykorzystuje, przetwarza znane skądinąd fabuły, konflikty i bohaterów, tworząc z nich materię własnego widowiska – zajmującego, często czarującego i zabawnego, zawsze olśniewającego wizualnie, a przy tym silnie działającego na wyobraźnię i emocje widzów.

I bez względu na to, gdzie rozgrywa się akcja filmów, w mitycznym średnio-wieczu czy równie bajkowej przyszłości, czy źli bohaterowie posługują się czarami czy wymyślną techniką elektroniczną oraz czy rycerze używają mieczów stalowych czy laserowych, zawsze chodzi o to samo: zwycięstwo dobra, ładu i sprawiedliwości. W finale mroczne imperia upadają, źli władcy znikają, przekleństwa przestają działać, potwory są bezlitośnie zabijane. Triumfuje odwaga, szlachetność, miłość, troska o innych.

Fantasy jest gatunkiem kosztownym – na ekranie należy stworzyć sugestyw-

## GRAŻYNA STACHÓWNA

ną wersję niezwykłego świata, uprawdopodobnić potwory, działanie czarów lub elektronicznych gadżetów, wykreować bohatera o przyjemnej dla oka muskulaturze, świetnie posługującego się mieczem lub stosującego inne techniki walki, zarysować wiarygodny konflikt po równo baśniowy i realistyczny. Mówiąc krótko – stworzyć widowisko, które olśni i ucieszy tkwiące w widzach dziecko oraz nie zawstydy swą naiwnością dorosłego.

Polska kinematografia nie realizowała dotąd filmów fantasy. Głównie z tego powodu, że nie było pieniędzy i „mocy przerobowych” na taką produkcję. Nie było także odpowiednich scenariuszy. Nieśmiałe próby – *Dzieje mistrza Twardowskiego* (1995) Krzysztofa Gradowskiego – wypadły żałośnie. Ale to nie wszystko. W polskiej tradycji kinowej istnieje rygorystyczny podział na filmy dla dorosłych i dla dzieci. Między tymi dwoma sferami nie było dotąd żadnych połączeń: tu naiwne i dydaktyczne bajki dla dziatwy, na które dorosły wstydy się przyjść sam – *Akademia pana Kleksa* (1984), *Pan Samochodzik* (1987, 1988), *W pustyni i w puszczy* (1973, 2001), a tu prawdziwe filmy dla dorosłych widzów, na które dzieci się nie wpuszcza – *Psy* (1992), *Miasto prywatne* (1994), *Młode wilki* (1995), *Dług* (2000). Polscy reżyserzy od lat wyspecjalizowali się w tych dwu typach produkcji. Tak radykalne rozdzielenie filmów dla dzieci od filmów dla dorosłych to nie tylko wiekowe rozgraniczenie kinowych odbiorców, ale też zagubienie idei tzw. filmu rodzinnego (dzieci, rodzice i dziadkowie znajdują w tym samym filmie coś dla siebie satysfakcjonującego), podział

wyobraźni, rozłączenie przyjemności, rozcięcie wspólnoty kinowego przeżywania różnych pokoleń.

Miałam nadzieję, że sytuacja zmieni się za sprawą wiedźmina Geralta z Rivii, bohatera powieściowego cyklu *Krew elfów* Andrzeja Sapkowskiego – zapewne najpiękniejszej fantasy w polskiej literaturze – gdy Marek Brodzki zapowiedział ekranizację tego dzieła najpierw jako filmu kinowego, a potem 13-odcinkowego serialu telewizyjnego. Scenarzysta Michał Szczerbic zaadaptował jednak nie świetny i artystycznie dojrzały pięcioksięg sagi o wiedźminie, ale wczesne opowiadania Sapkowskiego, dopiero wprowadzające tę postać – tomy *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia*.

*Wiedźmin* (2001) nie jest jednak filmem familijnym. Dzieci mają na pewno duże kłopoty w nadążaniu za fabułą, nie rozumieją egzystencjalnych problemów tytułowego bohatera, niepotrzebnie atakowane są okrucieństwem i kobiecą nagością. Adresatem filmu są, jak się wydaje, przede wszystkim widzowie dorośli, ale i oni nie chcą zaakceptować tej kinowej fantasy, zrealizowanej w Polsce za 19 milionów złotych. Recenzje opublikowane po premierze *Wiedźmina* były bardzo nieżyczliwe, niektóre (np. w „Gazecie Wyborczej”) zostały napisane w tonacji wręcz historycznej. Także tzw. zwykli widzowie wyrażają w rozmowach swoje niezadowolone. Studenci krakowskiego filmoznawstwa bez litości natrząsają się z *Wiedźmina*, streszczając źle zmontowane sceny i cytując źle napisane dialogi. Przyznając więc, że poszłam do kina bardzo uprzedzona, ale po seansie stwierdzam, że w filmie nie wszystko jest aż

tak złe, jak czytałam i jak mi opowiadano.

Nad *Wiedźminem* Brodzkiego wiszą trzy przekleństwa: powieść Andrzeja Sapkowskiego, kinowa tradycja fantastyki i serial telewizyjny.

Wszyscy, którzy czytali *Krew elfów*, są już na zawsze naznaczeni piętnem wyobraźni, stylu i poczucia humoru autora pięcioksięgu. Szukają więc w filmie uroku, jaki niesie fantastyczny świat powieści, wrażeń oferowanych przez splecione losy jej bohaterów, wzruszeń oferowanych przez niebanalne przesłania. Brodzki wykorzystał jednak wcześnie opowiadania Sapkowskiego i – jak to przy adaptacji – skazany został na przetwarzanie oryginału i konkretyzowanie wyobrażeń czytelników na ekranie. Wydaje mi się, że wybrnął z tego dość szczęśliwie. Stworzył świat pełen pięknych plenerów i malowniczych zamków, zamieszkały przez ludzi surowych, nieco dzikich i prymitywnych, często okrutnych. O przetrwaniu w tym świecie decyduje bardziej siła fizyczna i sprawność w posługiwaniu się mieczem niż magia i czary.

Fantasy realizowana jest w kinie od prawie ćwierć wieku, głównie przez bogate i wyspecjalizowane wytwórnie amerykańskie, które wypracowały powszechnie znane standardy w zakresie efektów technicznych. Polska kinematografia nie może z nimi rywalizować żadną miarą, byłoby naiwnością spodziewać się rezultatów na miarę *Gwiezdnych wojen* czy *Willowa*. Tym milej więc stwierdzić, że smok pojawiający się w *Wiedźminie* jest naprawdę prześlizny, jakieś małe stworki przypominające niedorośle dinozaury całkiem dorzeczne, a

inne efekty – razem 3 minuty czasu ekranowego (całość dzieła 130 minut) – do przyjęcia.

Nie do darowania jest natomiast popełniony przez Brodzkiego grzech uzależnienia filmu kinowego od serialu telewizyjnego. Podejrzewam, że reżyser myślał i tworzył w kategoriach 13-odcinkowego serialu – jak wolno wnosić około 780 minut projekcji – a nie według reguł rządzących widowiskiem kinowym: kręcmy serial, a film jakoś się przy tym sam opowie i zmontuje. *Wiedźmin* robi wrażenie fatalnie spreparowanego streszczenia długiego serialu; akcja jest wysoce epizodyczna, poszczególne jej elementy nie bardzo przystają do siebie, bohaterowie – grani często przez znanych aktorów – pojawiają się na krótko i jakby zupełnie przypadkowo, zacierają się ich rola w całości opowiadania i gubi motywacja ich czynów, retrospekcje mają wyjaśnić wcześniejsze powiązania istniejące między protagonistami, ale tylko drażnią i przeszkadzają, rytm filmu kuleje, napięcie ulatuje. Ten rodzaj filmowej roboty rzeczywiście nie najlepiej świadczy o zawodowym warsztacie reżysera i scenarzysty. Brodzki pozostał na posterunku i świeci teraz oczami za finalny efekt *Wiedźmina*, zaś Michał Szczerbic w ogóle nie figuruje w czołówce filmu, co pozwala sądzić, że albo wstydy się podpisać swoje dzieło, albo w ten sposób manifestuje sprzeciw wobec jakiegoś nadużycia, którego dopuszczono się manipulując jego scenariuszem.

Fatalna konstrukcja *Wiedźmina* sprawia, że większość widzów ma kłopoty z fabułą filmu i po prostu nie rozumie „o co w tym wszystkim chodzi”, a brak rozeznania w akcji skutecznie

## GRAŻYNA STACHÓWNA

przesłania zalety, które film Brodzkiego jednak posiada: ładne zdjęcia Bogdana Stachurskiego, malowniczą scenografię Ewy i Andrzeja Przybyłów, wystudiowane kostiumy Małgorzaty Stefaniak i Ewy Helman, piękną muzykę Grzegorza Ciechowskiego, bardzo dobre epizodyczne role Anny Dymnej jako kapłanki Nenneke, Ewy Wiśniewskiej jako królowej Calanthe i Marii Peszek jako wróżbitki Ioli, wyjątkowo efektownie, jak na polskie kino, ustawione walki na białą broń.

Jednak największą zaletą *Wiedźmina* jest Geralt z Rivii. Michał Żebrowski zagrał go wręcz brawurowo, to jego kreacja trzyma i wspiera kaleki film Brodzkiego. Gdy przed niejakim czasem ogłoszono oficjalnie, kto wcieli się w postać Geralta, sympatycy powieści Sapkowskiego powołali internetowy Komitet Obrony Jedynie Słusznego Wizerunku Wiedźmina, nie mogąc uwierzyć, że na ekranie będzie nim Michał Żebrowski – ten pan Tadeusz Soplica (paniczyk!) i towarzysz pancerny Jan Skrzetuski (amant!). Potem jednak ze wstydem, ale i z radością, odwolali zastrzeżenia, gdy przekonali się, oglądając pierwsze opublikowane w prasie fotosy, że Żebrowski wygląda na nich jak ucieleśnienie powieściowego wiedźmina. W filmie okazało się, że nie tylko jego charakterystyka jest doskonała. Żebrowski precyzyjnie zbudował postać: jego Geralt – jak przystało na bohatera fantasy – jest przystojny, odważny i wspaniale włada mieczem (Żebrowski jest drugim – po Danielu Olbrychskim – aktorem, który używa na ekranie białej broni jak zawodowiec), ma także skomplikowaną osobowość, skazany jest na samotność i cierpienie, powoli dojrzewa jednak do przyjęcia swe-

go Przeznaczenia. Razem wzięwszy mogłoby to być przeraźliwie banalne, ale nie jest. Aktor sprawia bowiem, że lubi się Geralta, wierzy w jego posłannictwo, rozumie jego problemy i współczuje mu w cierpieniu.

Kim jest Geralt z Rivii? Dziwem natury, białowłosym mutantem, który źle przeszedł czarodziejski proces faszerozowania magicznymi eliksirami. Stał się istotą nieśmiertelną, jest mistrzem w zabijaniu potworów, potrafi także – sprovokowany – walczyć z ludźmi. Nosi jednak w sobie pamięć o „dziecku niespodziance”, przemocą zabranym z rodzinnego domu, jest mężczyzną doświadczonego zawodem miłosnym i niemożnością splodzenia dziecka, wiedźminem przeżywającym kryzys swej magicznej tożsamości, człowiekiem uwikłanym w egzystencjalne, moralne i ekologiczne problemy niezwykłego świata, w którym roi się od złych władców, skrzywdzonych księżniczek, potężnych magów i czarownic, okropnych potworów i ponurych zbirów.

Próżno szukać w kinowej fantasy podobnej postaci. Conan barbarzyńca, Han Solo z *Gwiezdnych wojen*, Madmartigan z *Willowa* czy Bowen z *Ostatniego smoka* to przy Geralcie bezmyślne osiłki, Batman – rozpieszczony powodzeniem bohater komiksu, Zielony Jack z *Legandy* – naiwny dzieciak, a Etienne z Navarry z *Zakłętej w sokola* – konwencjonalny rycerz. Może najbliższym Geralta plasuje się McLeod z *Nieśmiertelnego*, który nieco podobnie (szczególnie w pierwszej części cyklu) przeżywa swą biologiczną odmienność, alienację wybrańca i samotność człowieka z mieczem.

Wielbiciele powieści Sapkowskiego

## GERALCIE, JESTEŚ PIĘKNY!

czekali oczywiście na wielki romans, czyli opowieść o miłości łączącej Geralta z czarodziejką Yennefer. W filmie stał się on zaledwie jednym z epizodów, zresztą zupełnie ładnie rozegranym (jeśli nie liczyć wyjątkowo nieudanej sceny ratowania przez Geralta Yennefer wiszącej nad przepaścią), kolejną próbą uczłowieczania wiedźmina, szukaniem przezeń miłości i trwałego związku z drugim człowiekiem. Przeznaczeniem Geralta z Rivii staną się bowiem nie zwycięstwa nad potworami, ani nie władza, magia czy piękne kobiety, ale mała dziewczynka, księżniczka Ciri, kolejne „dziecko niespodzianka”, którą będzie mógł wreszcie naprawdę pokochać i którą będzie się opiekował jak ojciec. Obyci literacko wielbiciele prozy Sapkowskiego wywiędli rodowód Geralta od bohaterów powieści Josepha Conrada i postaci Philipa Marlowe’a, prywatnego detektywa z „czarnych” kryminałów Raymonda Chandlera. Psychiczna i egzystencjalna złożoność Geralta usprawiedliwia te skojarzenia. Mniej odcytani wielbiciele sagi o wiedźminie po prostu go pokochali, stał się dla nich kimś znanym, bliskim i własnym. Wydaje mi się, że Michałowi Żebrowskiemu udało się zdobyć sympatię i akceptację widzów kinowych także dla filmowego Geralta.

„Smoku, jesteś piękny!” – powtarza w zachwycie trubadur Jaskier, patrząc na skrzydlatego potwora zagrożonego przez uzbrojonych ludzi. „Geralcie, jesteś piękny!” – ma się ochotę powtórzyć za nim na widok wiedźmina Geralta z Rivii, który także należy do świata legend i mitów, jest pół człowiekiem pół potworem, wzbudza podziw, szacunek i sympatię, grozi mu zagłada i powinien być pod

specjalną ochroną – przynajmniej w kinie. Szkoda więc, że Geralt Michała Żebrowskiego musi działać w nieudanym filmie, gdyż z tego powodu zmniejsza się jego szansa na wykreowanie emblematycznej postaci, tak potrzebnej zwłaszcza młodym odbiorcom (a ostatecznie tylko oni chodzą dziś do kina), reprezentującej pozytywne wartości i przekazującej konstruktywne przesłania.

Należy teraz poczekać na zapowiedziany serial telewizyjny, może on poprawić zawodowe notowania Marka Brodzkiego i Michała Szczębica, ale może także ostatecznie przypiecztować klęskę *Wiedźmina*. Stałaby się ona zapewne również klęską nas wszystkich, widzów, którzy kochamy Geralta z Rivii i fantastyczny świat jego działań, stworzony dla naszej przyjemności przez Andrzeja Sapkowskiego.

### Grażyna Stachówna

GRAŻYNA STACHÓWNA pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ, zajmuje się historią filmu polskiego i powszechnego, szczególnie interesuje się problemami współczesnej kultury popularnej. Opublikowała m.in. *Roman Polański i jego filmy* (1994), *Sto melodramatów* (2000), *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych* (w druku).





## Portret

Elżbieta Lempp

**Wokół Panka. Wystawa fotografii**  
Centrum Kultury Żydowskiej, Kraków  
styczeń/luty 2002.

**P**ortret jest największym wyzwaniem. Warsztatowej sprawności nie można tutaj obejść. Jakże przydają się starswieckie metody, akademickie nauki, uczone teorie, kopie mistrzów, studia z modelu i proste ćwiczenia. Po prostu umiejętności. Okazują się przydatne, kiedy pragnie się prawdy. Prawdy o człowieku.

Tyle, że to dopiero początek. Konieczny, ale nie wystarczający. I choć on jest już trudny, bo ileż czasu, samozaparcia, trudnej i ciężkiej pracy wymaga nabycie kunsztu, to ogrom wyzwania staje przed portrecistą później. Prawda o człowieku wymaga bowiem szczególnej wrażliwości. Jej nie można się już nauczyć. Trzeba ją mieć. Wrażliwość spostrzegawczą. Odnajdującą kształt całości i rolę szczegółu. Wrażliwość ciekawą. Ciekawą człowieka. Jego wyglądu. Jego uczuć. Jego pamięci. Tego, co jemu bliskie. Wrażliwość cierpliwą. Gotową wsluchać się w słowa o przeszłości, o sobie, o innych, o myślach, o uczuciach, o sztuce. Wrażliwość przewrażliwioną i wszechogarniającą. Wyglądy, dźwięki, zapachy, dotyk.

Wreszcie sam szczyt mistrzostwa. Jak mianowicie kunszt z wrażliwością związać? Jak wyglądy, słowa, dźwięki, zapachy, dotyk, pamięć – jak to wszystko zamknąć w jednej tylko ze sztuk? Na przykład w fotografii?

**SZTUKA**

Rafał Solewski



Elżbieta Lempp, *W pracowni Mistrza*, fotografia

Elżbieta Lempp pokonuje wszystkie trzy progi. I tworzy swoje Galerie Postaci. Wystawa *Wokół Panka*, to część tej Galerii. Na fotografiach Lempp Jerzy Panek to starzec niestary. Starzec z trochę nalaną twarzą, ze skórą pomarszczoną i poplamioną, ze zmarszczkami głębokimi, z dużymi i mięsistymi uszami, z wydatnym nosem, ze zmierzwioną brodą. W swetrze nie pierwszej chyba świeżości, w kufajce jakby byle jakiej, w kaszkieciku tym samym. Jeden z tych starców stałocieplnych, co to i ubiór i otoczenie rzadko zmieniają, aby jednostajnej ich i spokojnej temperatury nic nie naruszało. Starzec stary życiem swoim. Niesprawny trochę. Potrzebujący kul. Melancholijnie zamyślony. Najczęściej siedzi na tle regału pełnego książek.

Książek i figurek drewnianych. Tego, co w życiu się nazbierało. W nienowoczesnym mieszkaniu. Z pękniętą szybą byle jak zalepioną lepcem, z papciem śmiesznie zawieszonym na nodze odwróconego krzesła. Wśród takich martwych natur codzienności. Albo też wśród naczyń prostych i zwykłych. Misek, kubków, garnków, czajnika. Życie trwa po prostu. Czarno-białe? Samotne?

Takiego Jerzego Panka sfotografowałaby Elżbieta Lempp, gdyby ograniczyła tworzenie swych Galerii do robienia zdjęć. Jednak ona dostrzegła nie tylko takiego Panka.

Poznała bowiem i starca niestarego. Niestarego spojrzeniem oczu świdrujących młodzieńczo spod daszka kaszkieciku, niestarego uśmiechem. Niestara sta-



Elżbieta Lempp, JERZY PANEK w swoim mieszkani-pracowni przy ul. Szerokiej, listopad 1998, fotografia

rość jest radosna i piękna. I piękny jest Panek na fotografiach Elżbiety Lempp.

Na kolejnych zdjęciach są przyjaciele. Zdjęcia przedstawiają całą galerię. A to i tak pewnie nie wszyscy. Przyjaciół bowiem też się nabierało, jak książek i figurek. Panek jest też niestary za sprawą przyjaciół; jeśli nie wieczny, to przynajmniej długotrwały.

Tak, jak jego sztuka. I czarno-biała i wielobarwna. Jak życie. Na wystawie są tylko dwa malutkie obrazy, które ją zamykają. Pierwszy obrazek to *Autoportret w kapeluszu* – kłopot barw fioletowych, granatowych i niebieskich. Drugi, to *Autoportret w kaszkiecie* – symfonia zieleni żółtych i niebieskich. Te dwa obrazki mówią nie tylko, że Jerzy Panek był kolorystą, ale i to, że był mistrzem największego go wyzwania.

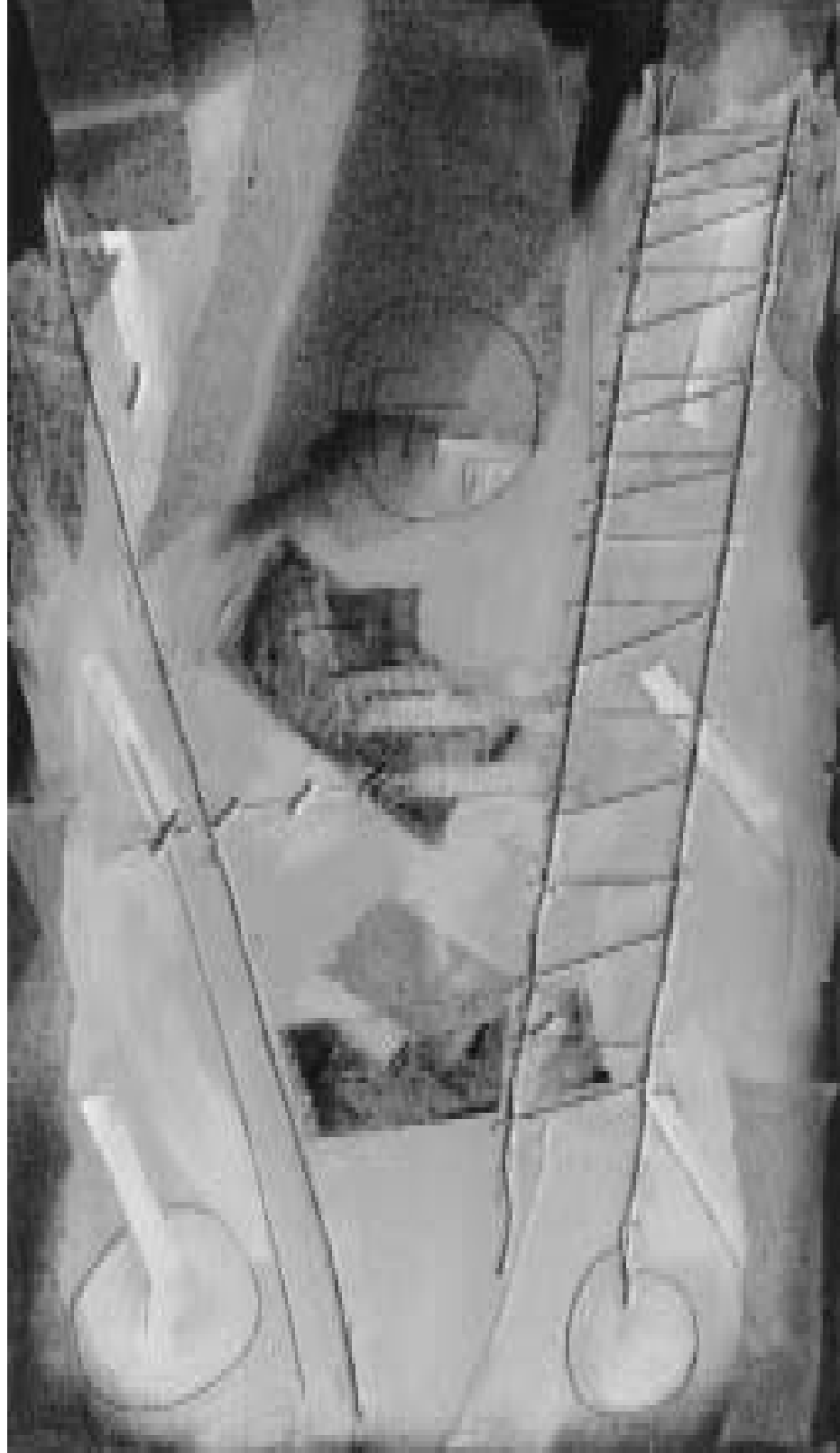
Sztuka Panka jest na zdjęciach niewidoczna. Jest jednak przywoływana, bo przecież obrazy i grafiki drzemają w pamięci zwiedzających, tam mocno urodą swą zakorzenione. Sztuka jest też i w samym fotografowaniu. W zdecydowanym kadrze, ostrym obrazie, w symfo-

nii szarości między bielą i czernią, w soczystym świetle, w silnym kontraście. W wyborze Jerzego Panka jako tematu, w spojrzeniu na to, co jemu właściwe, na urodę jego niemłoda. W dojrzeniu tego, kim Panek jest, oprócz tego, że jest artystą. W związaniu w artystyczną jedność warsztatowych umiejętności ze spostrzeżeniami – umiejętnym, wrażliwym, wszechstronnym i bepretensjonalnym.

Sztuka będzie pewnie nawet wtedy, gdy Kazimierza już nie będzie. Jego pustych zaułków oświetlonych subtelnie i tajemniczo; kałuż na nierównym bruku, odbijających drżąc dziewięcioramienne świeczniki żeliwnych ogrodzeń, nierównomiernego rytmu dachów, rzadziej naprawionych, a częściej wołających o naprawę, placów mizernie zaśnieżonych. Dzielnic odnawianie, ludzi usuwanie – jak mawiają niektórzy. Takiego Kazimierza, jak na fotografiach Elżbiety Lempp, już nie ma. Tak, jak nie ma już Jerzego Panka.

Pozostaje pamięć. Pozostają obrazy i drzeworyty. I fotografie.

**Rafał Solewski**



Lucjan Orzech, *Improwizacja II*, 1995, akryl, olej, collage na płótnie.



**TEATR**

Małgorzata  
Ruda

## TACY JESTEŚMY?

**Marek Pruchniewski, *Pielgrzymi***

Teatr Telewizji, 1 TVP, 27.01.2002

Reżyseria Maciej Dejcher.

**M**arek Pruchniewski, urodzony w 1962 roku, autor m.in. *Armii*, *Kilku chwil*, *Historii noża* nie jest debiutantem. Jego sztuki grano w poznańskim Teatrze Nowym i Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Wreszcie w Teatrze Telewizji. Drukowano w „Dialogu” i „Notatniku Teatralnym”. To autor wrażliwy, ciekawy współczesności, choć może nieco zbyt melodramatyczny. Jego sztuki mają rzadką cechę: metaforyzują rzeczywistość podpatrzoną, budują znaczenia przenośne z codziennego życia. Bohaterowie *Armii* to młodzi żołnierze, których fala pozbawia godności, zamienia w ludzkie strzępy. Bohater *Historii noża*, mieszkaniec blokowiska i wychowanek podwórka, najpierw kradnie adidasy, potem wrywa torebkę dziewczynie, wreszcie zabija staruszkę. To jego odwet na świecie za życie pozbawione sensu, miłości, celu. Dwaj bracia z *Kilku chwil*, synowie alkoholika i psychicznie chorej kobiety, popełniają samobójstwo ze strachu przed samotnością. Z wściekłości, że nie udało im się przeżyć choć kilku szczęśliwych chwil. Tekst jest próbą rekonstrukcji motywów autentycznej samobójczej śmierci. To najbardziej melodramatyczny utwór autora *Pielgrzymów*. Bracia umierają, bo nie są, nie mogą być szczęśliwi. Jeden z desperatów zabija się tak, aby jego śmierć mogła zarejestrować kamera. Choć tek-

sty Pruchniewskiego zanurzone są w polskich realiach obyczajowych, socjologicznych, ich bohaterem jest po prostu człowiek chory na ból istnienia, zbyt młody, aby pogodzić się z niemożnością realizacji własnej woli i marzeń, zbyt słaby, żeby tę wolę urzeczywistnić. Bohaterowie Pruchniewskiego są z racji młodości pozbawieni szans, zniewoleni – przez armię, rodzinę, brzydotę i beznadziejność miejsca, w którym przyszło im wegetować. Słowa nie łączą ich ze światem. Coraz bardziej agresywni, zabijają innych lub samych siebie. Niesłuchani, w nikogo nie potrafią się wsłuchać i znają tylko dwa uczucia – wściekłość i nienawiść.

W najlepszej sztuce, w *Armii*, agresja bohaterów jest jakoś racjonalna i zrozumiała. Jest produktem fali, reakcją na upokorzenia, których bohaterowie zaznali. Bicie jest w *Armii* najłagodniejszą formą przemocy, można przecież dołożyć bliźniemu jeszcze bardziej, można na niego donieść, można go zgwałcić, można wreszcie zastrzelić dręczyciela i innych. Można zastrzelić każdego. W *Historii noża* akt zabójstwa jest niewytłumaczalny. Bohater zabijając życzliwą staruszkę wyraża tak swój protest, bo nie umie wyrazić go inaczej. Bo nie potrafi rozmawiać z matką, bo wnerwia go ojczym, bo nie ma pieniędzy, bo podoba mu się przyrodnia siostra. Bohater jest infantylnie zły, ale czy morderstwo może mieć charakter infantylny?

On z *Kilku chwil* kradnie broń, zupełnie mu niepotrzebną. Chce przecież tylko przeżyć kilka szczęśliwych chwil, mieć poczucie związku z innymi. Wystrzałem z tej niepotrzebnej broni zabije się, popełniając samobójstwo rzecz by można filozoficzne. Nie jest szczęśliwy, „nie dostał swojego księżycy”.

Bunt bohaterów, wywiedziony z protestu wobec warunków życia, nabiera coraz bardziej egzystencjalnego wymiaru, odrywa się od ekonomicznych i historycznych uwarunkowań. Nieważny staje się też rodowód bohaterów – ludzi marginesu. Nóż, broń też są tylko znakami zła świata.

Ostatnia sztuka Pruchniewskiego, *Pielgrzymi*, jest komedią. Autor rezygnuje w niej ze wszystkich ulubionych chwytów i tematów, przenosi się w inne środowisko, wybiera inną estetykę. Rezygnuje z indywidualnego bohatera i mnożąc epizody portretuje zbiorowość – grupę pielgrzymów, uczestników parafialnej wycieczki. Opowiada dzieje wyprawy zdezelowanym autobusem do Lourdes, Fatimy i Rzymu, wyprawy chrześcijan jadących tam, by spotkać się z Bogiem. Ale parafianie spotykają się przede wszystkim ze sobą, to znaczy z parafialną wspólnotą. Rządziej – ze swoim sumieniem. Będą się wzajemnie pouczać jak żyć, będą śledzić swoje grzechy i demonstrować swoje anielstwo.

*Pielgrzymów* napisał Pruchniewski przede wszystkim jako sztukę o zawilóściach polskiej religijności. Kiedy jednak przygotowywano jej prapremierę w legnickim Teatrze im. H. Modrzejewskiej (marzec 2000 r.), taka sztuka nie zadowalała najwyraźniej inscenizatorów. Dla reżysera spektaklu i zarazem adaptatora tekstu Pawła Kamzy autor zmienił tytuł na *Wesele raz jeszcze*, uwybraźnił współczesny kontekst historyczny, nadał jednej z postaci, Artystce, rysy Racheli i uczynił ją aktorką, a pielgrzymom kazał w snach spotykać duchy najwyraźniej spokrewnione z osobami dramatu z *Wesela*. „Dialog” wydrukował wersję bliź-

szą pierwotnej, „traktując ją jako osobny tekst czekający dopiero na prapremię”. Bliższą, to znaczy pozbawioną owe go planu *Wesela*, ale wzbogaconą o doświadczenia wyniesione przez dramaturga z pracy w teatrze.

Maciej Dejczer oparł inscenizację telewizyjną utworu na tym właśnie tekście i jego przedstawienie stało się sztuką niewątpliwie prostszą, skromniejszą i chyba bardziej kąśliwą. Dotyczy bardziej życia duchowego Polaków niż spraw narodowych czy politycznych, jest komedią o jednej z form polskiego katolicyzmu, polskiej religijności i dewocji.

Śmiać się z polskiego katolicyzmu, z religijności parafialnej to przedsięwzięcie karkołomne i bardziej obrazoburcze niż pisanie jeszcze raz *Wesela*. Toteż sztuka Pruchniewskiego w inscenizacji Dejczerza często po prostu śmieszna nie jest, co wynika nie tylko z przykazania o nieszarganiu świętości, lecz i z upodobania dramaturga do melancholii i refleksji.

Do miejsc świętych jadą w smutnej komedii Pruchniewskiego duchowi przywódcy: ksiądz Jurek i zakonnik, ojciec Jacek, oraz parafialni aktywiści i przypadkowi, dokooptowani ze względów finansowych turyści, szeregowi katolicy, nieco skłóceni z religijnymi animatorami. Ci turyści pragną przy okazji pielgrzymki raczej tanio zwiedzić Europę niż odnowić się moralnie. Parafianie dzielą świat na swoich, prawdziwych katolików i obcych, katolików fałszowanych, podrabianych, katolików drugiego sortu. Panie Strzelista i Prawdziwa, łącząc duchowość z prawdą, prowadzą krucjatę przeciw niewiernym i nieomylnie wskazują wroga, czyli tego, kto krytykuje i kto nie jest „z nami”. Obie grupy prowadzą ze sobą

uciążliwą wojnę religijną. Dla prawdziwych pielgrzymów turyści są nosicielami wszelakiej rozpusty; turystom pielgrzymi jawią się jako karykaturalni dewoci. Ksiądz i zakonnik w owej wojnie, której prawdziwą przyczyną jest nieujarzmiona pycha i podejrzliwość wobec innego, obcego – nie odgrywają żadnej roli, pozbawieni charyzmy przywódczej – za ledwie mogą gasić kłótnie. Pielgrzymi parafialni prawdziwi nie lubią nie-swoich. Kto je kielbasę w piątek? Obca i jej dziecko; kto pije alkohol? Obca – artystka; kto bezwstydnie uwodzi mężczyzn? Obca – Waleczna, wojująca o każdy grosz; kto urządza z poważnej pielgrzymki teatralny cyrk? Obca – artystka, na kolacjach wdzierająca się do sanktuarium zarezerwowanego dla prawdziwych katolików. W tym psującym się autobusie nikt nie lubi sąsiada, za to wszyscy uwielbiają babrać się w jego grzechach, podglądać je i utwierdzać się nimi we własnej bezgrzeszności. Kiedy Aktorka doznaje iluminacji, uznana jest za kome-diantkę. Za to Majorowi, niegdysiejszemu siepaczowi reżimu, przebaczone zostaną wszystkie winy, on bowiem w sporze wybiera stronę prawdziwych parafian. Swoim się wybacza – obcy, choćby byli święci, zawsze będą wyklęci ze wspólnoty.

*Wobec takiej trzódki bezsilni są pasterze. Ojciec Jacek mówi: pozwalam wam biegać od słupa do słupa, od figury do figury (...) od cudu do cudu. Jak poganie kłękamy przed cudownymi obrazami, zapominając, że są tylko znakami, że prowadzą gdzieś dalej, że odsyłają tylko do Niego. Jestem na czele. Idę pierwszy (...), ale tak naprawdę, to wy mnie prowadzicie. Idziemy na skróty, omijamy to, co najważniejsze. To moja wina. Zwycięstwem ojca Jacka jest nie tylko wyznanie, iż był*

jak Szawel – że jako kleryk w seminarium donosił, a uważany był za niezłomnego, niemal świętego. Przemiana moralna ojca polega na dojrzeniu prymitywnych, barbarzyńskich, pogańskich cech tych, co mienia się katolikami. Na wyznaniu, że cechy te współtworzył. Ksiądz Jurek musi wybrać między miłością do Boga i miłością do syna, o którego istnieniu dowiedział się w czasie pielgrzymki, więc pielgrzymka staje się dlań osobliwą drogą przez mękę i radość.

Dejczner najzupełniej słusznie – tak mi się wydaje – zrezygnował z ambicji za-inscenizowania w *Pielgrzymach 'Wesela'*. Skupiając się na wiwisekcji polskiej nabożności, skojarzonej z podejrzliwością wobec drugiego człowieka, zdołał opisać „piekło polskiej wiary”, ciasne, zadufane w sobie, naznaczone biedą materialną i ubóstwem intelektualnym.

Reżyser i autor misternie splatają konwencję komediową i groteskową z patosem i liryzmem. Niewatpliwie pomaga tu Dejcznerowi jego umiejętność konstruowania epizodów i wydobywania w mgnieniu oka tego, co najważniejsze w aktorskiej miniaturze. Dzięki tej umiejętności spektakl był doskonały aktorsko, co w sztuce złożonej z epizodów jest trudne do osiągnięcia. Aktorzy siłą emocji i perfekcji sprawiali, że banalne, choć prawdziwe i potrzebne, konstatacje dramatu stawały się łatwiejsze do zaakceptowania. Ojciec Jacek Cezarego Kosińskiego mówi: *Tacy jesteśmy, skłóceni, podzieleni, pilnujący swoich interesów, ale pod sztandarami Boga i prawdy. Zamknęci w zdezelowanym autokarze śmierzący potem i psującą się żywnością. Tacy stajemy w świętych miejscach naszej wiary (...). Popatrzmy na siebie.* I mówi to jak prorok i jak czło-

wiek zrozpaczony, i jak ktoś, kto wciąż ma nadzieję na odrodzenie.

Dejczner nie demonizuje pielgrzymki, ale dla pątników ma nie tylko dobrotliwy uśmiech. W obiektywie amatorskiej kamery, za pomocą której Młody Gniewny filmuje współtowarzyszy podróży, postacie podróżujących, ujęte zbyt blisko, groteskowo, jak w krzywym zwierciadle, ulegają deformacji. Kamera główna, niemniej ruchliwa, także śledzi ludzkie twarze: grymasy, miny, rozbiegane oczy, połyskliwą od potu skórę. Czasem to męczy i irytuje, ale dzięki temu zabiegowi udaje się reżyserowi zbudować atmosferę nieustannej inwigilacji. Ze szczególną uwagą, rzec można pieczołowitością, kamera pokazuje, kamienną twarz Strzelistej (Halina Wyrodek), twarz dyktatorki i intrygantki, na której maluje się przeświadczenie o bezwzględnej racji, wyższości nad resztą świata. Ona, Strzelista, sprawuje rząd dusz, miesza w religijnej kadzi, zna wszystkich lepiej niż ksiądz i sądzi, święcie przekonana, że nigdy nie zbłądzi. Postara się zagryźć wszystkich, którzy myślą inaczej; uprzejma, pełna wyższości, groźna. Równie chętnie kamera zatrzymuje się na twarzy księdza Jurka. Szymon Kuśmider gra go wyraziście. Jest człowiekiem na rozdrożu, przerażonym i uszczęśliwionym, brończącym swojej tajemnicy i każdym gestem, każdym spojrzeniem rzucanym w kierunku kobiety i syna tajemnice te zdradzającym. Jest jeszcze Prawdziwa (Izabela Dąbrowska) ze swoim rozmodleniem – śmiesznym, ale i dramatycznym w próbie porozumienia się z Bogiem.

W tym spektaklu śmieszność często splata się z tragizmem, sprawy smutne z groteskowymi. Zza okien autobusu widać fragmenty drogi, którą przebywa rozlatu-

MALGORZATA  
RUDA  
absolwentka  
polonistyki UJ,  
pracuje w Liceum  
Artystycznym im.  
St. Witkiewicza  
– Witkacego  
w Krakowie.

jący się pojazd. Nijakie, mało charakterystyczne pejzaże. Można nie ruszać się z Polski, wszędzie jest tak samo, jeśli człowiek nie znajdzie w sobie blasku. Ten brak urody świata jest nieprzypadkowy. W tym dramacie drogi dziwnie dobrze pokazuje ślepotę bohaterów, obojętnych wobec piękna świata, zapatrzonych w swoje racje. Pojadą zapewne na następną pielgrzymkę do Częstochowy, wymienią nowe zja-

dliwe uwagi, odkryją nowe podłostki i grzechy jakichś nowych onych. A przecież prawdą jest, że zbuntowany Młody jako jeden z niewielu zachował wodę z Lourdes, że Aktorka zdobyła spokój, że ojciec Jacek głębiej zrozumiał swoje powołanie.

Przy wszystkich uproszczeniach ten spektakl jest ważnym głosem o tym, jacy jesteśmy.

**Małgorzata Ruda**

Jan Lebenstein, *Portret Olgi Sherer*, 1966, pastel na papierze



# FANTOMY



## Marta Wyka **Olga Sherer** – portret

Gdy dowiedziałam się o śmierci Olgi, poszłam zobaczyć dom, w którym się urodziła. Wydawało mi się, że wiem gdzie on jest, choć nie dokonaliśmy podczas jej ostatniego pobytu w Krakowie dokładnych oględzin tego miejsca. Stałam w niepewności. Do obecnego budynku policji (a przedtem milicji) zbudowanego z czerwonej cegły, przylega niski barak, murowany, i trudno sobie wyobrazić, że kiedyś był domem mieszkalnym. Niektóre elementy jego architektury to jednak sugerują. Dom nie ma już zapewne przedwojennej numeracji – jeśli na pewno o ten sam budynek chodzi. Jest w nim stolówka policyjna i mętne światło słabych żarówek wydobywa jakieś nijakie wnętrze. Otoczenie zmieniło się nie do poznania. Istnieje miejsce, ale tamtego domu już nie ma. Wykreślony z mentalnej powierzchni może być co najwyżej wspomnieniem z przeszłości, choć istniał na pewno, przy ulicy Siemiradzkiego w Krakowie. To niewielki zakątek, obok znane męskie gimnazjum, prywatna klinika, ulica Sobieskiego, gdzie stoi dom – rodzinne gniazdo Turowiczów. Wiadomo, Kraków zawsze był mały. Więzy Olgi z Krakowem tkwiły głęboko i właśnie tutaj posiadała podstawy swojej nieskazitelnej formy zewnętrznej – w zachowaniu, sposobie bycia, znajomości języków, umiejętności uprzejmego słuchania drugich i bystrej obserwacji. Olga była panią z krakowskiego dobrego domu – choć mało kto wyobraża sobie, co to znaczyło wówczas, a co dziś może jeszcze znaczyć. Ja też nie wiem – jeden ze wspominających Olgę przyjaciół uznał, że być taką panią oznaczało witać się z gośćmi w stosownym do ich pochodzenia języku: po

## MARTA WYKA

francusku, niemiecku, angielsku... Więc może tak?

W tydzień po pogrzebie Olgi wyjechałam do Paryża, i odwiedziłam jej ostatni dom, w którym parokrotnie mieszkałam. Jest dobrze zakotwiczony, zmienił się tylko kod bramy wejściowej. Przedmioty na swoim miejscu, obrazy te same, na tarasie drzewa i krzewy, nad nim niebo z pędzącą, dramatyczną chmurą, to dzielnica Marais, piękna dzielnica Paryża, nie za duża, skrojona na ludzką miarę. Opodal mały skwerek, na którym okoliczni emeryci siadają w słońcu, przymykając trochę oczy przed jego zbyt mocnymi promieniami. Obok czuwają ich grzeczne, stare pieski, i młodzi turyści spożywający w zadumie przedpołudniową bułkę.

W pośmiertnym wspomnieniu o Oldze, opublikowanym przez „Rzeczpospolitą”, przeczytałam, między innymi: *żyła w pięknym, pełnym obrazów mieszkaniu w starym pałacu w dzielnicy Marais. Szczupła, siwowłosa i elegancka, przypominała XVIII-wieczną markizę. W latach młodości przyjaźniła się z Janem Lebensteinem, wieloletnia przyjaźń łączyła ją także z Marią i Kazimierzem Brandysami, z Katarzyną i Zbigniewem Herbertami i Teresą Dzieduszycką.*

Wszystko się jakby zgadza, tylko wydaje się, iż nie chodzi o tę samą Olgę. Pałac? Markiza? Sugestia portretu w stylu Sainte-Beuve’a, który nakreślił ich sporo (kobietych właśnie), odznaczających się przede wszystkim literackością, nie przekonuje mnie, choć rozumie, że wydaje się pociągająca. Bowiem Olga, której życie upłynęło pośród literatury, nie uczyniła z niej sposobu na życie. Ono biegło w niej innym traktem, innym łózyskiem.

A więc – urodziła się w Krakowie w roku 1924. Chodziła do koedukacyjnej szkoły powszechnej im. Munichowej, przy ulicy Potockiego. Jako młodszą szkolną koleżankę pamięta ją dobrze profesor Henryk Markiewicz, uczeń tej samej szkoły. Wojna zastała ją na wakacjach we Francji, matka, która po nią pojechała, też we Francji utknęła.

Potem były licea w Vichy, w Nicei, w Marsylii, roczny pobyt w Portugalii, wreszcie Ameryka. Tam uzyskała dyplom z romanistyki, po nim nastąpiło stypendium uniwersytetu Columbia, praca w college’ach, powrót na uniwersytet Columbia, gdzie doktoryzowała się pod kierunkiem Manfreda Kridla (pracą o noweli), tam też, pod wpływem Romana Jakobsona, zainteresowała się lingwistyką.

Pomimo świetnego środowiska i dobrych warunków pracy, Olga nie zdecydowała się zostać w Ameryce. W roku 1957 wyjeżdża do Paryża na stypendium Fundacji Guggenheima, i wiąże się z francuskimi uniwersytetami. Habilitację pisze na temat dialogowości u Faulknera i Dostojewskiego. Zostaje profesorem stabilizowanym, cenionym teoretykiem literatury, komparatystką, redaktorem pisma naukowego, autorką powieści (*Wesołych świąt, Czas morowy*, 1968, wydana przez „Kulturę”, i nieopublikowana, *Lepszości*).

Oto uczona – czy na pewno markiza? Zbiór listów, których jest kilkaset (wśród nich od Gombrowicza i Stempowskiego), Olga oddała do Beinecke Collection Uniwersytetu w Yale. Mówiła często niechętnie, że nie może już na nie patrzeć.

Swój szkic o Oldze Renata Gorczyń-

ska zatytułowała: *Antycurriculum* (w *Portretach paryskich*, Kraków 1999). Olga bowiem mówiła uparcie o swojej antybiograficznej fobii. W czasach rozpasyanych wyprzedaży biografii ta postawa była zastanawiająca, bowiem nie tylko o rodzaj urazu jej chodziło.

Ten tekst trzeba przytoczyć:

*Skąd u mnie tak oporny stosunek do biografii? Najwyraźniej nie podoba się on „biografom”, tudzież chorym na kompleks kompletności archiwistom, dokumentalistom, zbieraczom rękopisów, listów i fotografii, bibliografom, redaktorom polskich encyklopedii uwzględniających między innymi nazwiska podrzędnych lub doraźnie piszących postaci, w tym kobiet i dzieci, możliwie „emigracyjnych”, a więc także uwzględniających mnie. Licniejszych okazji do krygowania się i wydziwiania przed tego rodzaju kolekcjonarami dostarczył mi ostatnio upadek komunizmu, który wraz z innymi upadkami stanowi – co tu ukrywać – część mojej biografii właśnie. Najwyższy zatem czas, abym z tą ostatnią, już dostatecznie długą, wreszcie się pogodziła, uznała jej rzekome właściwości poznawcze, poddała się jej wydumanej ciągłości i temu, co według niepojętych kryteriów uchodzi za jej sens, nawet jeśli się przy tym zakłada i szanuje jej bezsens, tak jakby sens był zaprzeczeniem bezsensu, a przecież nim nie jest...*

*Sę w tym, że mierzi mnie nie tylko własna biografia, ale również wszystkie inne (...) Wszystkie one należą do pewnego określonego rodzaju co najmniej literackiego o ile nie zgoła ogólnokulturowego, który pomimo swego szlachetnego statusu skarbnicy obyczajowej pozostaje mocno podejrzaną przechowalnią urazów, kolebką martyrologii (...) krótko mówiąc: dotkliwą formą determinizmu, gwoli łatwizny narzucaną ludziom przez ludzi. (...)*

*Otóż całe życie w ogóle nie istnieje, a nawet pojęciem być nie potrafi, chyba że, jak nam obiecują, w chwili bezpośrednio poprzedzającej śmierć, kiedy ukazuje się ono podobno jako takie, choć należy sądzić, że nawet wówczas traci pierwiastek curriculum na rzecz ontologicznej jednoczesności (...) Człowiek nie jest po prostu kreaturą biograficzną...”* (opublikowany w emigracyjnym archiwum Uniwersytetu Toruńskiego w roku 1996, fragment ten jest początkiem wspomnienia o londyńskich „Wiadomościach”).

Olga Scherer nie wierzyła w porządkującą funkcję autobiografizmu – w badaniach literackich, w literaturze, w teorii literatury. Myślała, co teraz jasno wiadać, zawsze negatywnie o różnych jego formach. Fascynowały ją natomiast chaos i zło – nie jako czynniki autobiograficzne, lecz ontologiczne i egzystencjalne. Jej studia nad Dostojewskim miały bardzo osobiste podłoże. Podobnie było z Faulknerem. Może więc literatura – ale nie każda literatura – stanowiła najbardziej autentyczną i w pewnym sensie sprawdzalną część jej biografii? Może znosiła tylko zapośredniczony przez literaturę determinizm biograficzny?

W roku 1994 Olga przygotowała specjalny numer czasopisma teoretycznego, którym kierowała, zatytułowany „Teorie chaosu”. Pracowała nad nim z przekonaniem i zainteresowaniem. Znalazły się tam teksty uczonych francuskich i amerykańskich, bardzo różnorodne, mimo porządkującego hasła naczelnego. Poprzez teorię chaosu czyta się na przykład Wiktora Hugo, zaś warto wydobyc z spisu rzeczy taki oto tytuł: *Chaos i metafory czasu (Bergson i Faulkner)*. Wydaje się on bliski wyobrażeniom Olgi

na temat braku naddanych porządków w życiu i literaturze.

Natomiast życie przygotowało dla Olgi los bardzo, w gruncie rzeczy, jednoznaczny, nawet stereotypowy. Los emigrantki, los osoby zmuszonej przez okoliczności do zaakceptowania tego wszystkiego, co wiąże się z pojęciem emigracji, czyli wygnania... Ale z jakiego świata niezależnego los Olgę wyrugował? Na takie pytanie niełatwo odpowiedzieć. Pogodziła się na koniec z tym losem, którego tak nie znosiła. Kazała się pochować na cmentarzu Montmorency, gdzie spoczywają polsko-paryscy romantycy, przede wszystkim żołnierze polskiej sprawy, ale także Delfina Potocka, Olga Boznańska, Tadeusz Makowski, Pobóg-Malinowski, Ola i Aleksander Watowie. Jest to cmentarz patriotyczny z ducha i każdy z jego mieszkańców mógł wziąć do siebie maksymę, którą wyryto na grobie Kniaziewiczza: „Mąż zacny, Polak prawy, żołnierz znamienity.”

Powieści, które napisała, przypominają, stylem, prozę Gombrowicza. Zarówno *W czas morowy*, jak niepublikowane *Lepszości*. Ich narratorką jest emigrantka, ale już paryżanka, raz przyjmująca u siebie polską ciocię (w powieści pierwszej), bądź żyjąca w pisarsko-artystycznych kręgach polskiej emigracji i wplątana w jej romanse, swary, alkoholiczne biesiady i zawikłane konflikty. Ale ta narratorka cały czas stoi na uboczu, tak jakby chciała się trzymać z daleka od tego wszystkiego. Patrzy na ten świat i opowiada o nim z konieczności – bo ona sama nie jest w nim dobrze usadowiona.

Jej pierwsza krótka powieść ukazała się nakładem Oficyny Poetów i Malarzy w Londynie w roku 1962. Zupełnie

zapomniana, a właściwie nieznana, jest opowieścią naprawdę znakomitą. Nie wahałabym się jej dzisiaj nazwać czymś na kształt polskiego Pnina (chodzi o małą powieść Nabokova *Pnin*). To zapewne jedna z pierwszych – a w języku polskim bodaj jedyna – próba powieściowa, której akcja toczy się w środowisku uniwersyteckiego campusu w Ameryce.

Narratorka, młoda badaczka i Polka przyjeżdża z Paryża do Stanów, aby objąć posadę asystentki. Okazuje się, że nie będzie uczyła polskiego (brak godzin, brak chętnych), lecz rosyjskiego, zaś najpierw trzeba się zaadaptować do życia w profesorskim gronie. Na lotnisku oczekuje na nią żona szefa, która ma za zadanie wprowadzić nową asystentkę w specyfikę miejsca i pracy. I tutaj zaczyna się prawdziwy Pnin:

*Jesteśmy w sercu Middlewestu, w sercu Ameryki – rzekła... Gdyby przeciąć Stany Zjednoczone przez środek dwiema osiami, pionową i poziomą, punkt przecięcia wypadłby o jakie 15 mil na południowy zachód od naszego uniwersytetu, a więc gdzieś tu.*

*Na próżno szukałam wśród niekończących się pól wyschłej już kukurydzy owego punktu zaczepienia o rzeczywistość... A jak się tu żyje? – spytałam w chwili, gdy, według moich obliczeń, środek Ameryki pozostał już za nami.*

*Tak, jak wszędzie – dała żona świadectwo prawdzie, której na razie nie mogłam zrozumieć. Przyjechaliśmy tu dwanaście lat temu po czterestu latach na uniwersytecie w stanie Nebraska (...) W ciągu trzech miesięcy przystosowaliśmy się.*

*To szybko – odrzekłam z podziwem, w duchu jednak powątpiewając w istnienie różnic tak zasadniczych między Nebrascą a Ma-*

*rianą żeby aż dostosować się do nich było trzeba (...) Powiedziałam na wszelki wypadek: No ja na pewno się przyzwyczaję, bo ja przez całe życie nic nie robię tylko przystosowuję się do nieustannie zmieniających się warunków, coraz to nowych ludzi, coraz to innych miejsc zamieszkania – rozczulałam się – Tak dalece, wie pani, że i samo przystosowywanie się przestaje być czynnością, czy szczególnym wysiłkiem, a staje się daną samej natury, zatem zamiera jako sprawa wyjątkowa.*

*Nebraska ma krajobraz zupełnie odmienny – powiedziała wskazując ręką na ciągnące się nadal lany wyschniętej kukurydzy.*

*Nie zastanowiłam się z jakim miejscem pobytu z mojej przeszłości mógłby się zmierzyć otaczający mnie pejzaż, ale chyba z żadnym, bo nawet w Mogilanach nie rosło tyle kłosów żyta, ani w Krakowie nie prosperowało tyle starczych dusz, a w Paryżu tyle złych malarzy, ile na tym terenie wołało do nieba o zmiłowanie zeszlých wiechciów.*

*A klimat? – spytałam oględnie, nie deklarując przeciwko istnjącemu żadnego protestu, ponieważ wyczytałam w jakimś przewodniku, że w obecności mieszkańców krajów tropikalnych uwagi na temat upalów są nietaktem.*

*Taki sam – odparła obojętnie. Zimy są ostre i śniegu dużo.*

Narratorka i bohaterka zachowuje jeszcze pogodę ducha i dystans wobec obcej rzeczywistości. Ale w następnych powieściach, wraz z narastającym nomadycznym doświadczeniem, zmienia się jej emocjonalność. Świat okazuje się coraz bardziej nieprzyjazny, opisywane środowiska (profesorów, artystów, emigrantów) stają się przedmiotem gorzkiej karykatury, otoczenie pokracznieje. Wraz z nim język podlega groteskowej deformacji.

Nieustanna zmiana miejsc, duchowe przemieszczanie się daje początek procesowi, który nazwałabym stopniowym opuszczaniem życia. Tak dzieje się w prozie, ale podobnie było w biografii Olgi.

Wciąż próbowała się jej pozbyć i to okazywało się niemożliwe. W jakimś momencie zrezygnowała z pracy ze studentami, bo męczyło ją – jak mi mówiła – to nieustanne wydawanie siebie innym. Wtedy też oddała archiwum, z analogicznego powodu: nie aby zadbać o sławę pośmiertną, ale żeby siebie w listach nie oglądać.

Lebenstein namalował jej zastanawiający i znakomity portret. Charakter modelki rysuje się w kompozycji twarzy, przez którą przebiega jakby linia podziału, rysa. Twarz wydaje się przełamana na pół – choć bynajmniej nie zdeformowana. Rozdwojona dusza modelki dawała o sobie znać: wybierzcie jedna moją część albo zaakceptujcie obie.

Istnieją inne prace Lebensteina, gdzie twarz Olgi jest rozpoznawalna. Zawsze jest to twarz jednocześnie podobna do niej i zupełnie inna. Aczkolwiek pozostaje to w zgodzie ze sztuką Lebensteina, Olga była modelem wyjątkowym. Wychodziła jakby naprzeciw, swoją osobowością i urodą, jego wyobrażeniom, o demonizmie człowieka, o ciemnych siłach i potworach, które w nim mieszkała, dla otoczenia najczęściej niewidoczne. Olga nie zawsze umiała i chciała współżyć ze swoimi demonami. Oddała się, gdy dręczyły ją za bardzo.

Mało kto znał ją dobrze, z pośmiertnych wspomnień wybieram jedno, ogłoszone na zakończenie mszy pogrzebowej w Montmorency. Aleksander



OLGA SHERER, koniec lat 30.      Fotografia Archiwum

Schenker, profesor slawistyki uniwersytetu w Yale powiedział:

*Olę poznałem i zaprzyjaźniłem się z nią już po wojnie w Nowym Jorku. (...) W Krakowie natomiast byłem tylko świadomy istnienia Olgi. Idąc do gimnazjum przechodziłem obok jej domu i często ją spotykałem. Ale mijaliśmy się, jak dwa transatlantyki na oceanie. Ona szła zamyslna, zawsze samotna i choć byliśmy rówieśnikami, wydawało się, że jest starsza od nas, że wie coś, czego my nie wiemy. Więc nie zapraszaliśmy jej na nasze szkolne imprezy i nie mieliśmy odwagi spojrzeć w te ogromne bezdenne oczy, które mogły służyć do wszystkiego, ale na pewno nie do robienia oka, jak się wtedy mówiło.*

*Nie zdziwi tu nikogo, jeśli powiem, że Olga była postacią tragiczną. Nie tragizującą, ale właśnie tragiczną w tym najczystszym greckim sensie tego słowa. I dlatego wydaje mi się, że ta slota, ten pochmurny Paryż i Montmorency (...) układają się w jakąś większą całość z jej życiem, że nie jesteśmy świadkami końca czegoś, ale zwieńczenia większego dzieła, tak jak dach nie jest końcem, ale zwieńczeniem budowli.*

*Znaczną częścią tej postawy była emigranckość Olgi, ale znów nie w błahym codziennym znaczeniu, ale w całym jej spojrzeniu na świat (...). Przypuszczam, że gdyby nie było wojny, coś innego by jej dało powód do zajęcia postawy emigranckiej. Życie w Ameryce było dla niej niemożliwe, bo kraj ten ma to do siebie, że wchłania nowych przybyszów, a tragiczne postawy są wręcz sprzeczne z amerykańską konstytucją. (...) Na próżno uczynni tubylcy starali się ją wciągnąć do ich kukurydzianego istnienia. Nie mogli pojąć, dlaczego ta piękna i mądra dziewczyna odrzucała to, co dziś, skrótowo, nazywamy globalizacją.*

*I dlatego wyobrażam sobie scenę, kiedy przed Olgą otwierają się wrota... Święty Piotr ją witający, a ona: „Ależ ja nie jestem tutejsza.*

*...Pozwolę sobie ją pożegnać tak, jak żegnaliśmy się, kiedy byliśmy młodzi: „Trzymaj się, stara”.*

Ja, znajoma z przypadku, martwię się, droga Olgo, że naruszyłam moją rozwlekłą pisaniną twoją niezależność. Ale czułam się do tego zobowiązana, wdzięczna mieszkanka tak zwanego aneksu, czyli pokoju gościnnego. Wszystkim nam, twoim gościom, było tam dobrze. Spoglądaliśmy przez okno na sąsiednie domy, na kamienny podworecz, na żelazną bramę. To zostanie w pamięć-

## OLGA SHERER – PORTRET

ci, a także nasze spacery na targ rybny, do sklepu herbacianego, do bistro na rogu, do Romanowiczów prawie za rogiem, i dalej, w stronę kościoła St. Paul. Ulica świętego Antoniego, która obok biegnie i prowadzi do Bastylli, też jest skrojona na ludzki wymiar. Opuszczając twój ostatni dom, jeszcze raz spojrzalam w jej wąską perspektywę, myśląc, że nie będzie już do czego wracać. Nie próbowałam, w każdym razie, uporządkować twojego życia i zaopatrzyć go w stosowną pointę. Byłabyś z tego bardzo niezadowolona.

A przecież Olga, właśnie teraz, ukazała się polskiemu czytelnikowi. W formie książki, rzecz jasna, zatytułowanej *Psim śwędem*, którą napisała w latach 60. Ilustrował ją Lebenstein. Było to bibliofilskie prywatne wydanie. Pisząc w grudniu 1999 przedmowę do polskiej, Czytelnikowskiej edycji, Olga nazwała ją żartem i figłem – dla dzieci i dla dorosłych. Ta piękna bajka otwiera drzwi do świata, gdzie Olga czuła się harmonijnie: do świata łagodnych i ludzkich zwierząt, którymi zawsze się opiekowała.

MARTA WYKA  
krytyk literacki,  
historyk literatury,  
wydała ostatnio  
tom szkiców  
*Punkty widzenia*.

**Marta Wyka**

OLGA SHERER, lata osiemdziesiąte

Fotografia Archiwum



**Komunikat:** ze względu na nieusuwalne powtarzanie się niżej wymienionych błędów, Karmeryzista na przyszłość nie będzie przypominał autorom, że

- 1) Goya pisał: „kiedy rozum śpi, budzą się potwory”, a nie „upiory”,
- 2) cytat z *Wesela* brzmi: „pospolitość skrzeczy”, a nie „rzeczywistość skrzeczy”,
- 3) „Nigdy z królami nie będziem w aliansach” to fragment *Księdza Marka* Słowackiego, a nie autentyczny hymn konfederatów barskich,
- 4) hetman Żółkiewski miał na imię Stanisław, redaktor „Kuźnicy”- Stefan, a nie odwrotnie,
- 5) Zagłoba ofiaruje królowi szwedzkiemu Niderlandy, a nie Inflanty,
- 6) kostyczny to złośliwy, uszczypliwy, a nie suchy,
- 7) resentment to uczucie urazy, a nie nawrót dawnego sentymentu,
- 8) spolegliwy to zasługujący na zaufanie, a nie potulny,
- 9) należy pisać: „per procuram”, a nie „per procura” oraz „sensu stricto”, a nie „sensu stricte”.

Przedziwne rzeczy można było zobaczyć i usłyszeć oglądając w telewizji serial *Przeprawdzki* /reżyser – Leszek Wosiewicz, scenariusz – Cezary Harasimowicz/. Oto przed pierwszą wojną światową, w okresie ostrego bojkotu antyżydowskiego warszawski przewoźnik bez żadnych przejawów wahania przyjmuje do pracy jako „brygadiera” – Żyda, i to chałaciarza. Po wybuchu wojny przewozi przez front !/! z Warszawy do Drezna nie tylko wydalonego z Warszawy niemieckiego lekarza, ale i jego meble. W czasie wojny polsko-ukraińskiej w r. 1918 znajduje na wsi pod Lwowem prawosławnego popa. Nieco później pojawia się w serialu profesor Akademii Umiejętności. Słowem – *licentia ignorans* – na każdym kroku. /hm/

Marek Perepeczko /„Śląsk” nr 11/ powiada, że przed wojną Arnold Szyfman w repertuarze swego teatru umieszczał farsy i lekkie komedie, ale „dzięki temu Schiller mógł spokojnie wystawiać *Nie-Boską*, *Akropolis*. To prawda, że dzięki dużej frekwencji na sztukach rozrywkowych w Teatrze Polskim mógł się pojawiać także wielki repertuar, ale jeśli chodzi o Schillera, to *Nie-Boską* wystawił

on gdzie indziej – w Teatrze im. Bogusławskiego, a dramatu *Akropolis* nigdy nie inscenizował. /hm/

Ryszard Matuszewski /„Twórczość” nr 11/ nasmiewając się z zebrań sekcji prozy Związku Literatów Polskich w czasach stalinowskich, opowiada o tym, jak to „stara czarownica Melania Kierczyńska i Ważyk, brzydki twarzyk, jak go wtedy nazywaliśmy, pouczali młodego Konwickiego, jak ma pisać o pozamatażeńskiej miłości”. Kierczyńska i Ważyk wygadawali wówczas zapewne głupstwa, ale osobiwa to metodologia, która dyskwalifikuje pisarza czy krytyka z racji jego wyglądu. Ostatecznie Leśmian też nie był apollińskiej urody, a jednak miał coś do powiedzenia o miłości. (hm)

Antoni Leon Dawidowicz, wspominając swe lata szkolne w księdze zbiorowej *V Liceum w Krakowie przy Studenckiej* opowiada o tym, jak to polonistka na zebraniu Rady Pedagogicznej przytoczyła słowa Mickiewicza, że „Tylko pod krzyżem, tylko pod tym znakiem Polska jest Polska a Polak Polakiem” /s. 361/. Uparta to legenda – nigdzie w pismach Mickiewicza tych słów znaleźć nie można! /hm/

Interesujący i barwny szkic o lwowskich kawiarniach lat trzydziestych zamieszcza w „Polonistyce” /nr 9/ Bogusław Bakula. Zanedo jednak popuszcza wodze swej fantazji. Mało prawdopodobna jest scena, w której Kazimierz Twardowski dyskutuje w „Szkockiej” z Władysławem Tatar-kiewiczem, Tadeuszem Kotarbińskim i Władysławem Witwickim o *Das literarische Kunstwerk* Romana Ingardena, bo wymienieni trzej uczeni mieszkali w Warszawie; nb. Witwicki zaliczony tu został do „zaledwie studentów, a już dopuszczonych do stolika”, gdy tymczasem w latach trzydziestych był panem po pięćdziesiątce i od dawna profesorem uniwersytetu. Jeżeli Kazimierz Bartel spierał się w restauracji Atlasa z Boyem-Żeleńskim, to dopiero po wrześniu r. 1939, bo wcześniej we Lwowie Boy nie był. Wbrew temu, co pisze Bakula, Hugo Steinhaus nie wyemigrował do Ameryki, a Stanisław Piętak nie należał do lwowskich lewicowych inteligentów z kręgu „Sygnałów” i nie uczęszczał do tamtejszych kawiarni. /hm/

Pamięć ludzka jest omylna, ale redaktorzy pism naukowych powinni wykazywać trochę wię-

cej krytycyzmu przy publikacji materiałów wspomnieniowych. Oto np. Wincenty Maszkowski opowiada Agnieszce Wójtowicz /"Pamiętnik Teatralny" 2001, z. 1/2, s. 151/, że Ludwik Flaszen „miał rubrykę w «Tygodniku Powszechnym» i zrobił „analizę twórczości Putramenta”. Rozłożył to na tzw. „czynniki pierwsze” i nie pozostało nic. Skutek był taki, że go zwolniono. Nigdzie w żadnej redakcji, pod własnym nazwiskiem nie mógł publikować”. Cała ta relacja, od początku do końca jest czystym urojeniem. Flaszen nie pisywał do „Tygodnika Powszechnego”, nie analizował twórczości Putramenta, nie został zwolniony z pracy, nie był obłożony zakazem publikacji. /hm/

W cennym skądinąd wydawnictwie encyklopedycznym *Żydzi w Polsce* /pod red. Jerzego Tomaszewskiego i Andrzeja Żbikowskiego/ zdumiewa dobór haseł dotyczących postaci pochodzenia żydowskiego a działających na terenie kultury polskiej. Jest np. Aleksander Kraushar, ale nie ma Juliana Klaczki, jest Ostap Ortwin, ale nie ma Bolesława Leśmiana, jest Marceli Handelsman, ale nie ma Juliusza Kleinera, jest Julian Tuwim, ale nie ma Antoniego Słonimskiego, jest Józef Feldman, ale nie ma Wiktora Weintrauba, jest Józef Lejtes, ale nie ma Michała Waszyńskiego, jest Michał Znicz, ale nie ma Aleksandra Węgierki. To samo dotyczy działaczy politycznych – jest Róża Luksemburg, ale nie ma Adolfa Warskiego. Całkowicie pominięto polityków czynnych w Polsce Ludowej. Spośród postaci żyjących uwzględniono bodaj jedną tylko osobę. Trudno w tym dopatrzeć się jakiegokolwiek sensu. /hm/

#### List wyjaśniający do autora rubryki „Camera obscura”

Delektuję się często lekturą tej rubryki, aż tu nagle, w numerze 11/12 2001 sama znalazłam się na cenzurowanym. Poszło o słowo „sykofant” w odniesieniu do Jarosława Iwaszkiewicza w moim szkicu *Giedroyc literacki*, zamieszczonym w księdze zbiorowej poświęconej osobie Jerzego Giedroycy. Otóż, spieszę wyjaśnić, że wyrażenia tego użyłam nie w znaczeniu, przypisywanym mi przez autora notki (hm), bo jest ono już przestarzałe, i w

stosownych słownikach to jego znaczenie jest poprzedzone krzyżykiem, lecz w sensie nadanym temu słowu obecnie – lizus, pochlebca.

Etymologia tego zwrotu i ewolucja jego znaczenia od plewionego „informatora” z greki jest sama w sobie frapująca, ale to już pozostawiam językoznawcom. Dlaczego użyłam akurat takiego określenia? Bo je kiedyś usłyszałam z ust Redaktora. W języku polskim występuje na tyle rzadko, że je zapamiętałam. Ale i w angielskim, i we francuskim jest częściej spotykane.

Na dowód powołuję się na *Concise Oxford Dictionary* (korzystam z dziesiątej jego edycji) i na *Wielki słownik francusko-polski* Wiedzy Powszechnej.

Z poważaniem  
**Renata Gorczyńska**

Sprawa nie przedstawia się tak prosto. Istotnie *Oxford English Dictionary* kwalifikuje jako przestarzałe użycie wyrazu „sykofant” w znaczeniu: „oszczerca”, „potwarca”, ale już *Webster’s Third New International Dictionary* (1986) to właśnie znaczenie umieszcza na pierwszym miejscu („a slandering, accuser, defamer”). Podobne objaśnienia znajdujemy w miarodajnych słownikach francuskich: *Grand Larousse* (1986, *ca-lomniateur, personnage faux et dangereux*) i, *Le Grand Robert* (*délateur, et par extension: espion, fourbe, tzn. donosiciel, w szerszym sensie: szpieg, łotr*), z uwagą, że wyraz ten należy do stylu literackiego, o jego przestarzałości nie ma tu mowy. Niemiecki *Der grosse Duden* (1974) objaśnia: „zawodowy, chciwy zysku potwarca”.

W języku polskim wyraz ten – w znaczeniu zahistorycznym – jest rzadko używany. Uwzględnia go jeszcze słownik Doroszewskiego („w przeñośni: intrygant, obłudnik, oszczerca”), pomijają natomiast nowe słowniki Szymczaka i Dunaja. Nie figuruje też – rzecz znamienne – w słownikach synonimów. Władysław Kopaliński – idąc zapewne za *Oxford Dictionary* – pisze: „służalczy, płaszczący się pochlebca, podskakiwacz, oszczerca”. Ale *Słownik wyrazów obcych PWN* (1971, 1998) już tylko: „donosiciel, szantażysta”. Jeśli więc Jerzy Giedroyc użył tego określenia w stosunku do Iwaszkiewicza, należało chyba wyjaśnić czytelnikom, co miał na myśli. (hm)

## PRZEGLĄD PRASY

■ W styczniowej „**Twórczości**” (1/2002) polecam fragment niedokończony powieści Tadeusza Siejaka *Tam, dołem płynie rzeka...*, zatytułowany *Nocny Kulturalysta*. Narrator – bohater w pierwszej osobie opowiada o rozpoczęciu nauki w nowej szkole, w technikum budowlanym. Lata pięćdziesiąte, budowa socjalistycznej ojczyzny, chłopskie korzenie, świat czternastoletniego chłopca nad wiek dojrzałego, elementy narracji wszechwiedzącej, pewna surowość w podejściu do świata, ale i zepsucie oraz obłuda z zachowaniami typowymi dla tamtych czasów – to tylko niektóre elementy ze sprawnie budowanego świata tej powieści. Jest tu też trochę komizmu w opisach strasznych lekcji algebry i „kiwania” nauczyciela od przysposobienia obronnego. Ciekawe jest zderzenie socjalistycznej propagandy dotyczącej pojęcia ojczyzny i konieczności jej obrony z zaskakująco logicznym stwierdzeniem małego chłopskiego filozofa, że gdyby nie było takich ojczyzn, dla których trzeba walczyć i zabijać, to nie byłoby wojen tylko pokój. Uderzenie w fałsz oficjalnej doktryny walki i pokój oraz próby rozszerzania go przez militarną ekspansję pokazane zostało w konkretnej sytuacji kłótni z klasą i nauczycielką od polskiego. Jednym z rysów portretu psychologicznego Stanisława Sochy jest taka ambicja, która w miarę upływu lat może z chłopca zrobić przodownika pracy albo działacza młodzieżowego. Na razie jednak odczuwa tylko pewną satysfakcję z rządzenia innymi jako przewodniczący klasy i przykłada się do zbierania ziemniaków w czynie społecznym (na przekór kolegom), bo „jest robota do zrobienia”. Wydarzeniom towarzyszą przemyślenia o tym, jakie mechanizmy rządzą zachowaniem innych ludzi: „Wyszło na to, że nigdy nie jest tak, jak się mówi. Jest albo niedokładnie tak, albo zupełnie inaczej. A taki pipol Socha myśli, że jeśli się mówi czarne, to wszystko musi być czarne, a jak białe, to musi być białe, i taki pipol Socha strasznie się dziwi, że tu jest takie trochę szare, i tu takie trochę białe, i razem koło siebie, to nie można odróżnić, czy miało być czarne, czy białe, bo prawie wszystko jest jednakowe.” Opowiadanie nie rozwija się linearnie, trochę tu retrospekcji, wstawek autematycznych.

„Dwudziestego siódmego maja tysiąc sto / siedemdziesiątego siódmego, o ósmej wieczorem / na rogu ulic Tomi i Higuchi wybuchł pożar. / W ciągu jednej nocy / zniszczone zostały / pałac, ministerstwa, uniwersytet, parlament.” – to jeden z wielu opisów zniszczenia gromadzonych z mozołem, budowanych z wysiłkiem dóbr materialnych w poemacie *Chomei w Toyamie* Basila Buntinga („**Literatura na Świecie**” 5-6/2001). Pierwsza część utworu to obrazy niszczenia tego, co zbudował człowiek, katastrof i pożarów. Druga część to pochwała domu z bambusa i gliny, raczej noclegowni i szopy, w której można żyć w miarę wygodnie, nie martwić się, że zabierze ją woda lub pożar. Cnota umiaru, franciszkańska radość z życia, święty spokój, niedokuczliwe ubóstwo: „Na pewno będzie się przestrzegać przykazania postu, / skoro nie ma sposobu żeby je naruszyć.” i „Mam tyle miejsca, ile mi potrzeba. / Znam siebie i rodzaj ludzki. (...) / Nie chcę, by mi zawracano głowę.” Życie to bez służących i przyjaciół – i jedni i drudzy potrzebują pieniędzy. Wyrzeczenie się świata jest lepsze niż życie w nim, ale „Nie cieszy mnie, że jestem biedny, / mam namiętą naturę.”

„Poezja, jak muzyka, powinna być słuchana.” – tak zaczyna się swoistego rodzaju manifest poetycki Basila Buntinga *Punkt widzenia poety*, który „LnŚ” zamieściła w tłumaczeniu Leszka Engelkinga. Poezję należy czytać na głos i słuchać, dąży ona do piękna, nie do znaczenia. Rozbiór gramatyczny wiersza nie przybliży do jego zrozumienia.

„Kim jest Miłosz dla mnie tysiące razy pytałem siebie! / Matką karmiącą jasną dorodną piersią / z cienkimi niebieskimi żyłkami, / której życiodajne mleko piję w upale chicagowskim.” – to fragment wiersza Adama Lizakowskiego *Miłosz* („**Fraza**” 3/2001). Przyznam, że czytałem ten utwór z pewnym zażenowaniem. Uważam, iż panegiryki nie przystają do naszej rzeczywistości społecznej i literackiej. Do żadnej nie przystawały i przystawać nie będą źle napisane panegiryki.

Warto natomiast przeczytać we „**Frazie**” wiersze Andrzeja Buszy: *Bajkę gnostyczną, Karlów, Klownów na deszczu i wietrze*. Kilka zdań o osia-

dłym w kanadyjskim Vancouver poecie dorzuca Janusz Pasterski („*Dar siedmiorakiej goryczy*” *Nowe wiersze Andrzeja Buszy*).

Piotr Aptacy w artykule *Kulturowe przestrzenie Internetu* („*Opcje*” 3-4/2001) opisuje internet jako nowoczesną przestrzeń społeczną, która jest miejscem spotkania, w sensie tradycyjnym poprzez to, że przywraca komunikację, wymianę myśli, czyli zachowania społeczne zanikające w dobie telewizji. Aptacy opisuje podstawowe rodzaje komputerowo zmediatyzowanej komunikacji, nie siląc się niestety na jakieś pogłębione komentarze. Społeczności sieciowe, tworzące się na bazie różnych kanałów komunikowania się są jednak doskonałe. „Tak więc odbywająca się w trybie synchronicznym komputerowo zmediatyzowana komunikacja posiada cechy, które pozwalają traktować ją jako specyficzną formę zachowań społecznych. Jednak owe wirtualne mikrospołeczności na dłuższą metę nie wykazują (z małymi wyjątkami) trwałości, ciągłości czy też poczucia własnej historii, którą można by przekazać nowym członkom grupy, a więc cech pozwalających tworzyć podstawy własnej kultury.” – pisze Aptacy. Powstają pierwsze próby (np. projekty uniwersyteckie) tworzenia „prawdziwych” społeczności w cyberprzestrzeni czy ochrony małych kultur i społeczności z wykorzystaniem sieci. Wydaje mi się, że internet (świetne skądinąd narzędzie) ma ograniczone możliwości tworzenia prawdziwych więzi społecznych i nie zastąpi (choć zastępuje) miejsc spotkań takich, jak rynečki małych miast, kawiarnie czy po prostu wiejskie spotkania na ławeczce przed parkanem – coraz trudniej znaleźć je w Polsce, warto więc pojechać na przykład do południowych Włoch, na prowincję, choć tam tradycja spotkań zapewne też niebawem zaniknie.

W „*Opcjach*” polecam też wywiad Barbary Białowąs i Kamila Minknera z Maciejem Pieprzycą *Inferno codzienne*. Rozmowa dotyczy m.in. *Infema* – fabularnego debiutu Pieprzycy (ten dobry film można było zobaczyć w TVP). Film wzbudza żywe reakcje, wywołuje poruszenie, protesty w związku z tym, iż pokazuje polską młodzież bardzo pesymistycznie i ostro. „Jestem przeciwko filmom, które są letnie. Jestem zarazem reali-

stą, więc zdaję sobie sprawę, iż mój film świata nie zmieni w sposób globalny. Mnie wystarczy to, że poruszonych zostanie kilka osób, że postawi komuś jakieś pytanie, skłoni do refleksji.” – mówi reżyser.

Miasto jest ramą dla reklamy, którą ze względu na jej przestrzenność można sytuować między sztuką komercyjną a sztuką publiczną. Jakkolwiek pojęcia typu „sztuka komercyjna” budzą mój sprzeciw (nie mnożmy bytów ponad miarę), to polecam artykuł Marii Popczyk *Miejskie przestrzenie reklamy*, drukowany również w omawianych „*Opcjach*.” Popczyk krótko charakteryzuje rozwój nowoczesnej (XIX i XX wiek) recepcji miasta przez artystów. Przestrzeń miejska dla socjologów, twórców reklamy, artystów stała się systemem komunikacyjnym, postrzeganym i interpretowanym na różne sposoby. „W sztuce moderny reklama, stanowiąca element przestrzeni miejskiej w postaci neonu, napisu i obrazu, stoi po stronie idei racjonalnego porządku. Okazuje się, że umieszczenie jej w obrębie dzieła architektonicznego, a co za tym idzie – środowiska miejskiego, nie stanowi zagrożenia dla jaźni i nie wzmacnia apokaliptycznej wizji kultury. Jest to o tyle znaczące, że pod koniec XX wieku właśnie płaskie ekrany reklam odczytywane są w kategoriach zagrożenia świadomości i kryzysu kultury zdominowanej przez negatywnie wartościowaną sztukę masową, związane z tendencją do przekształcania przestrzeni miejskiej w obraz.” – pisze Popczyk. Artykuł stara się pokazać, że perswazyjność nie jest jedynym wyznacznikiem reklamy w mieście, cechują ją również funkcjonalność, dekoracyjność i przestrzenność.

Dołączony do „*Opcji*” arkusz „*Kursywy*” jest kolejnym potwierdzeniem tezy, że trudno zrozumieć „młodą” poezję. „Jesteś szybka jak ślizg brylty” – może i takie wersy zdarzały się wielkim, ale zniknęły w szufladach, z których nie wyjdą nawet do tomów z juveniliami. Prawie cały arkusz zadrukowany jest nieporadnymi zdaniem, przypadkowo poskładanymi w strofy. I tylko dwa wersy mogłyby się do czegoś (np. zbioru aforyzmów) nadawać: „anioły latały nisko / zbierało się na deszcz”. Aczkolwiek nie jestem pewien, czy nie podobają mi się dlatego, że gdzieś już je czytałem.

**Robert Kozela**

## GIEŁDA TALENTÓW (3)

■ Ostatnio mówiliśmy o cierpliwości, o tym, że kiedy nie przychodzą natychmiastowo dobre pomysły, trzeba może odczekać do wiosny, do czasu i okoliczności, kiedy Muza będzie łaskawsza, wszak Miłosz arcytrafnie twierdzi, że wiersze pisać należy „rzadko i niechętnie”, pod przymusem wyższej konieczności.

Ale możemy wyobrazić sobie stan **oczekiwania na wiersz**, okres, który nie musi być przecież niepokojąco jałowy. Ćwiczmy wtedy wyobraźnię, oddawajmy się lekturze, sprawdzajmy, jak inni piszą, a i odczytują czyjaś lirykę. Może w ich pismach tkwi jakaś wskazówka, pouczenie dla nas?

Weźmy na przykład wybrane eseje Hansa Georga Gadamera w znakomitym przekładzie Małgorzaty Łukasiewicz. Sędziwy filozof i myśliciel niemiecki analizuje tam wiersze największych poetów Niemiec (m. in. Hölderlina, George, Rilkego, Celana), ale czy poniższe wypisy nie mogą być pomocne dla rozumienia twórczości innych, nas samych? –

(o Hölderlinie) „Powiedzieć trzeba, że coś z tej obecności Hölderlina, który musiał się borykać z bardzo trudnymi warunkami, a mimo to został obdarzony pocałunkiem mowy, dotyczy nas wszystkich. To, czym dla niego było mówienie, stanowi może prąformę mówienia w ogóle. Mówienie to szukanie słowa. Znalezienie słowa to przecież zawsze już jakieś ograniczenie. Kto naprawdę chce mówić do drugiego, czyni to przez poszukiwanie słów, bo wierzy w nieskończoność tego, czego jeden człowiek powiedzieć nie zdoła, i co właśnie dlatego, że nie udaje się jednemu, zaczyna brzmieć w drugim”.

(o lekturze Stefana George) „Słusznie zatem można do sposobu, w jaki George posługuje się słowem, odnieść pojęcie magii. Magiczne użycie słowa nie wyklucza oczywiście rozumienia słowa – ale rozumienie jest wtórne w stosunku do naprawdę istotnych czynników oddziaływania. W mowie magicznej kryje się niezwykła koncentracja woli, i rzeczywiście w dziele Georgego wyraża się w całej pełni wola”./.../ „George odkrył moc prostoty, siłę prostej formy. Otóż prosta forma, prosty czasownik, prosty rzeczownik mają nad złożeniami, jak mi się wydają, tę przewagę, że uwalniają słowo od wszelkich odniesień, które wiążą je z tym, co przedtem i potem./.../ Dzię-

ki prostym formom udaje się nazywanie tego, co jest./.../ Krótka fraza sprawia, że całośćka rytmiczna jest zarazem całośćką sensu, i umożliwia w prosty sposób powtarzanie i potęgowanie”.

Ale zacznijmy wreszcie przegląd nadesłanych propozycji:

Oto prof. **Zbigniew Czeczot-Gawrak** z Warszawy nadesłał nam zestaw swych utworów poetyckich przeplatanych komentarzami (przypomina się *Osobny zeszyt* Czesława Miłosza) pt. *Epigramy z pamiętnika*. Z prawdziwym zainteresowaniem zapoznaliśmy się z tym cyklem, w którym autor kultuwuje pamięć przeszłości, z maestrią posługując się dawnymi miarami wiersza. Nie sposób opublikować całości, dlatego przytaczamy jedną ze zwrotek wiersza *Historia sędziwego prawnika, filmoznawcy i dyplomaty*:

*Stary jestem. Twarz moja szcerniała jak kora  
morskiego dębu w jesiennym stojącego  
chłodzie;  
twoja twarz, synku, śmieje się jak koral,  
puszczamy razem statki na wodzie...*

Z zestawu wierszy nadesłanych przez **Małgorzatę T. Skwarek-Gałęskę**, autorkę trzech opublikowanych tomów wierszy, najbardziej przekonał nas wiersz, inspirowany utworem Wisławy Szymborskiej *Chwila w Troi – Ucieczka z Troi*. Reszta utworów jest „ciągle w drodze”, autorka zaś jeszcze w poszukiwaniu własnej artykulacji marzeń, nastrojów, obserwacji świata.

Pan **Witold M.** z Opola podzielił się z nami – dwadzieścia lat później – poetyckimi spostrzeżeniami z pierwszych dni stanu wojennego w Polsce. Ciekawe to poetycko i frapujące jako zapis momentu historycznego, ale może warto poczeekać na jakąś nową antologię wierszy, opiewających czasy „świadectwa i sprzeciwu” (Barańczak już dawno temu skomponował podobną antologię – *Poeta pamięta*).

Najbardziej wyrazisty wiersz z przesyłki **Stefana S.** to *Przymiotniki*, opisujący bohatera lirycznego utworu. Inne propozycje wydają się nam zbyt wielosłowne i nieco niedopracowane.

**Justyna O.** z Łodzi, siedemnastolatka, której „ogromną pasją jest poezja” prosi o radę. Odpowiadamy: jeśli chciałaby pisać Pani jak Agnieszka Osiecka, należałoby na nowo opracowywać stare tematy, a do tego warto przyłożyć się do

ważnej lektury cenionych poetów, przede wszystkim zaś pozbyć się tej natrętnej egzaltacji:

*Wiem, że nie możesz zostać ze mną tej nocy,  
Wiem także, że masz inną, z którą jesteś.  
Ale, czy ona kocha Cię tak, jak ja?!*

Krakowianka, **Izabela B.** pisze jeszcze dość niepewnie, ale już osiąga precyzję w miniaturach poetyckich. Czekajmy na dalsze utwory (może warto poczytać wielką Emily Dickinson?). Na zachętę przytaczamy całkiem udaną *Wizytę*:

*Tydzień temu był u mnie Uśmiech Na Twarzy.  
Przysiadł przy mym kominku, powzdychał,  
pomarzył.*

*Posłuchał i zrozumiał, nawet płakał ze mną.  
Odkąd do mnie przychodzi nie jest tu tak  
ciemno.*

Próbka zaprezentowana przez **Izydę S.** z Gdańska na razie nas nie zadowala. Nie wiemy nawet, czy autorka zastanowiła się dobrze nad potrzebą własnego wierszowania. Przypominamy również o potrzebie sprawdzania pisowni wyrazów obcych: powinno być zapewne „kadysz”/”kadiesz”, a nie „kadesz”.

**Marlena P.** z Piekoszowa, studentka dziennikarstwa, zaproponowała nam przeczytanie cyklu erotyków, delikatnych utworów o uczuciu, oczekiwaniu, tęsknocie. Daleko jeszcze tym wierszom do liryki miłosnej naszych ulubionych poetek (radzimy zwrócić uwagę na Poświatowską, Świrszczyńską...); nie godzimy się również na porównanie babiego lata do drutu kolczastego. Jest nie trafne, a właśnie trafność, uchwycenie rzeczywistości w słowo prowadzi w literaturze do sukcesu.

**Katarzyna S.** z Bochni konstatuje w wierszu: „Czekam na samą siebie”. I my czekamy na Panią, Pani Katarzyno. Te wiersze wydają się dopiero wprawkami z tendencją do pouczeń. Jest tu dużo trafnych spostrzeżeń, słusznych sądów, ale ogólne wrażenie jest takie, jakby Pani pisała zadanie na jakiś temat, a przecież – jak tu czytamy – „Poezja to jest inne/ świata odbieranie”. Może więc trzeba dystansu, czasu na przełożenie treści „okolicznościowych” na coś niepowtarzalnego i jedyne?

Wierszy nadesłanych przez **Tadeusza J. Ż.** z Poznania, **Wiesława J. M.** z Ostrołęki oraz **Piotra S.** z Krakowa nie zamieścimy.

**Zygmunt Kubiak, Uśmiech Kore, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2001. tegoż, Nowy Brewiarz Europejszyka, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2001**

Rzadko bywa, że czytelnik zagłębiając się w zbiór esejów czuje się ich podmiotem, ale w świecie opisanym przez Zygmunta Kubiaka każdy jest po prostu u siebie. Autor nas w tym świecie zakorzenia, czy jest to antyczna Grecja, czy nowożytna i nowoczesna Ameryka. „Ucieklszy kiedyś, jeszcze w dzieciństwie, wyemigrowawszy duchowo nad Morze Śródziemne, rychło spostrzegłem, że uciekłem nie od Polski, ale w głąb Polski.” Zarówno podczas peregrinacji po miastach świata, spotkań z „mową łacińsko-słowiańską” literatury polskiej, czy obcowania z antyczną poezją i późniejszymi pisarzami europejskimi czytelnik ma wrażenie swojej obecności wczoraj i dziś, tu i tam. Autor przekonany o śródziemnomorskich korzeniach polskiej kultury i światopoglądu zaprasza nas do refleksji nad tym wrośnięciem i wyrastaniem.

**Anne Lamott: Niesforna dusza, przełożył Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.**

Pełna czułości, humoru i nieoczekiwanych skojarzeń powieść o dojrzewaniu – do kobiecości, do rodzicielstwa i do prawdziwego uczucia.

Anne Lamott jest popularną pisarką amerykańską. Największe zalety jej pisarstwa to dowcip, obserwacja rzeczywistości poprzez szczegół oraz umiejętność budowania wiarygodnych psychologicznie postaci.

**Joanna Salamon: Anioł czasu krąglego, Biblioteczka Teatru Stygmator, Kraków 2001.**

Niezwykłej piękności i poruszający dramatyzmem zapisu nieuleczalnej choroby nowy tom poetki i tłumaczki z Krakowa. Na tom niniejszy składają się dwa cykle: pierwszy zawiera utwory powstałe głównie podczas pobytu poetki w Holandii w latach 1982-1995, z których kilka publikowanych było m.in. w paryskiej „Kulturze”, „Tygodniku Powszechnym” i „bruLionie”, drugi – przejmujący prawdą wyznania *Ból* – to wiersze najnowsze.

**Mieczysław Machnicki: Już znikąd nicości, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2001.**

Nowy, rozrachunkowy, czysty lirycznie tom poety, debiutującego w roku 1969, redaktora „Twojego Stylu”.

**Wydawca:**  
KRAKOWSKA  
FUNDACJA KULTURY

**Adres redakcji:**  
ul. Kanonicza 7  
31-002 Kraków  
tel./fax 422-47-73

**Przygotowanie do druku:**  
Jan Szczurek

**Druk:** Drukarnia DEKA  
ul. Golikówka 7  
30-723 Kraków  
tel. 653-12-70  
tel./fax 653-29-06

ISSN 0867-4094  
Nr indeksu 356-875

**Warunki prenumeraty:**

Prenumerata roczna krajowa  
wynosi 52,00 PLN  
półroczna – 26,00 PLN  
Prenumerata roczna  
zagraniczna wynosi 30 USD  
półroczna – 15 USD  
cena egzemplarza  
Dekady Literackiej  
w prenumeracie krajowej  
wynosi: 6,50 PLN  
Cena egzemplarza  
„Dekady Literackiej”  
w prenumeracie zagranicznej  
wynosi: 3,5 USD\*  
Cena za egzemplarz archiwalny  
wraz z wysyłką wynosi:  
6 PLN z roku 2001, 3 PLN z roku 2000,  
2 PLN z lat poprzednich  
Płatników VAT-u prosimy  
o podawanie NIP-u.  
Potwierdzeniem  
przyjęcia prenumeraty  
jest wystawienie przez KFK  
faktury VAT.

\*w przypadku wpłaty w PLN  
– wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać  
na konto Krakowskiej  
Fundacji Kultury  
**BPH IV O/Kraków**  
**10601389-320000473722**



LEARN TO  
ZIGZAG

## ¿Qué es el Lean? ¿Por qué es tan importante?

1982-84

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

2055

2056

2057

2058

2059

2060

2061

2062

2063

2064

2065

2066

2067

2068

2069

2070

2071

2072

2073

2074

2075

2076

2077

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

2101

2102

2103

2104

2105

2106

2107

2108

2109

2110

2111

2112

2113

2114

2115

2116

2117

2118

2119

2120

2121

2122

2123

2124

2125

2126

2127

2128

2129

2130

2131

2132

2133

2134

2135

2136

2137

2138

2139

2140

2141

2142

2143

2144

2145

2146

2147

2148

2149

2150

2151

2152

2153

2154

2155

2156

2157

2158

2159

2160

2161

2162

2163

2164

2165

2166

2167

2168

2169

2170

2171

2172

2173

2174

2175

2176

2177

2178

2179

2180

2181

2182

2183

2184

2185

2186

2187

2188

2189

2190

2191

2192

2193

2194

2195

2196

2197

2198

2199

2200

2201

2202

2203

2204

2205

2206

2207

2208

2209

2210

2211

2212

2213

2214

2215

2216

2217

2218

2219

2220

2221

2222

2223

2224

2225

2226

2227

2228

2229

2230

2231

2232

2233

2234

2235

2236

2237

2238

2239

2240

2241

2242

2243

2244

2245

2246

2247

2248

2249

2250

2251

2252

2253

2254

2255

2256

2257

2258

2259

2260

2261

2262

2263

2264

2265

2266

2267

2268

2269

2270

2271

2272

2273

2274

2275

2276

2277

2278

2279

2280

2281

2282

2283

2284

2285

2286

2287

2288

2289

2290

2291

2292

2293

2294

2295

2296

# Novoski Vrednotenje Literatura Evropske

Univerze  
Ljubljana, 2010

Ilustracija  
Klemenčičeva

• **Priloge** in dodatki, ki so del tega dela, so navedeni na strani 10.

• **Priloge** in dodatki, ki so del tega dela, so navedeni na strani 10.

Priloge in dodatki, ki so del tega dela, so navedeni na strani 10.

• **Priloge** in dodatki, ki so del tega dela, so navedeni na strani 10.

• **Priloge** in dodatki, ki so del tega dela, so navedeni na strani 10.



Nowa powieść

# Umberto Eco

w *Noir sur Blanc*

# BAUDOLINO



[www.noirsurblanc.com.pl](http://www.noirsurblanc.com.pl)



# **DEKADA LITERACKA**

MIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 0867-4094

Nr indeksu 356-875

## **Redaguje zespół:**

Marta Wyka *redaktor naczelny*

Teresa Walas *zastępca redaktora naczelnego*

Andrzej Zawadzki *sekretarz redakcji*

Bogdan Rogatko

Agnieszka Kosińska

Krzysztof Lisowski

Robert Ostaszewski

*odpowiedzialny za korektę*

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

## **Współpracują:**

Stanisław Balbus

Piotr Bukowski

Jarosław Fazan

Julian Kornhauser

Włodzimierz Maciąg

Henryk Markiewicz

Stanisław Rodziński

Małgorzata Ruda

Rafał Solewski

## **Adres redakcji:**

ul. Kanonicza 7

31-002 Kraków

tel./fax 422-47-73

e-mail: brogatko@kin.org.pl

*Redakcja nie zwraca*

*materiałów nie zamówionych*

*i zastrzega sobie*

*prawo skrótów.*

## **Numer zamknięto**

10 lutego 2002 roku.

## **Projekt okładki:**

Aleksander Pieniek

Niniejszy numer „Dekady Literackiej”  
ukazuje się przy udziale finansowym

**Miasta Kraków**

**i Fundacji Stefana Batorego.**