

# 111 dekada

KRAKOWSKA  
DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY  
NR 1/2 (17/18) ROK IV 2015 KRAKÓW

Cena **18 zł** (w tym 5% VAT)  
ISSN 2299-4742

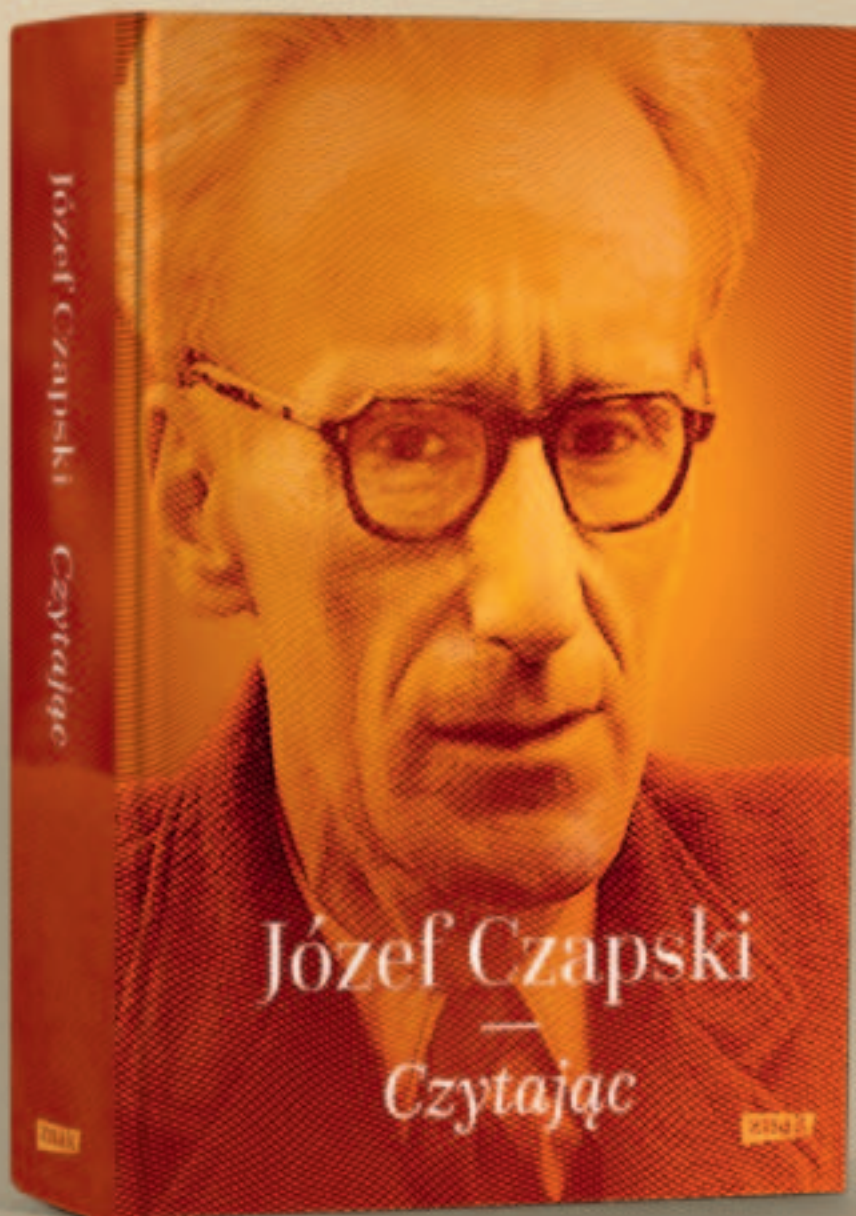
## PRZYPADKI POWIEŚCI KAMPUSOWEJ



# Wysmakowana podróż po świecie literatury

---

*Nowe wydanie legendarnej książki*



**PRZYPADKI POWIEŚCI KAMPUSOWEJ**



# **NOWA DEKADA KRAKOWSKA**

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 2299-4742

NOWA DEKADA KRAKOWSKA jest programową kontynuacją **DEKADY LITERACKIEJ**, której pierwszy numer ukazał się w grudniu 1990 roku, a w latach 1992 – 2004 wydawcą była Krakowska Fundacja Kultury.

## **Redaguje zespół:**

Marta Wyka *redaktor naczelna*

Teresa Walas *zastępca redaktor naczelnej*

Anna Pekaniec *sekretarz redakcji*

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Bogdan Rogatko

Paulina Małochleb

Robert Ostaszewski

Anna Pochłódka

## **Współpracują:**

Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz,

Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,

Łukasz Maciejewski, Henryk Markiewicz,

Małgorzata Ruda, Małgorzata Szumna, Jacek Ziemek

## **Redaktor prowadząca:**

Anna Pekaniec

## **Okładka:**

Aleksander Pieniek,

fotografia Dariusz Tokarczyk (także s. 1)

## **Adres redakcji i wydawcy:**

Krakowska Fundacja Literatury,

ul. Górna 9/3, 30-094 Kraków,

tel. / fax (012) 638 62 16, [www.nowadekada.pl](http://www.nowadekada.pl)

e-mail: [krakowskafundacjaliteratury@gmail.com](mailto:krakowskafundacjaliteratury@gmail.com),

[redakcja@nowadekada.pl](mailto:redakcja@nowadekada.pl)



*Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych  
i zastrzega sobie prawo skrótów.*

## **Nakład:**

300 egz. + 200 egz. gratisowych

**Numer zamknięto** 31 marca 2015 roku

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



# 1 NOWA dekada

K R A K O W S K A  
D W U M I E S I Ę C Z N I K K U L T U R A L N Y

NR 1/2 (17/18) ROK IV 2015 KRAKÓW

## **PRZYPADKI POWIEŚCI KAMPUSOWEJ**

|                    |                                                                    |    |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------|----|
|                    | Od Redakcji                                                        | 5  |
| ELAINE SHOWALTER   | Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)       | 6  |
| EWA RAJEWSKA       | O powieści uniwersyteckiej półprywatnie                            | 18 |
| PAULINA MAŁOCHLEB  | Destrukcyjna relacja społecznych                                   | 26 |
| EWA KRASKOWSKA     | Akademickie kryminały Amandy Cross                                 | 34 |
| EWA WOJCIECHOWSKA  | Pięciu panów na akademii (nie licząc psa)                          | 42 |
| ANNA PEKANIEC      | Być bardziej sobą. Antonii Susan Byatt gry (z) powieścią kampusową | 48 |
| KATARZYNA TRZECIAK | Ślady kampusu albo akademicy są zmęczeni                           | 56 |
| JACEK ZIEMEK       | Radujmy się więc – mikrokosmos uczelni jako plan filmowy           | 64 |
| ANNA POCHŁÓDKA     | Bazinga                                                            | 74 |

## **LAUDACJA**

|            |                             |    |
|------------|-----------------------------|----|
| MARTA WYKA | Nagroda im. Kazimierza Wyki | 78 |
|------------|-----------------------------|----|

## **WSPOMNIENIE**

|                      |                                                              |    |
|----------------------|--------------------------------------------------------------|----|
| KRZYSZTOF BIEDRZYCKI | Śmierć. Nie, to niepoważne, nie przyjmuję tego do wiadomości | 80 |
|----------------------|--------------------------------------------------------------|----|

## **HORYZONTY HUMANISTYKI**

|                                               |                                     |     |
|-----------------------------------------------|-------------------------------------|-----|
| MIŁOWIT KUNIŃSKI                              | Uniwersytet we współczesnym świecie | 92  |
| PAULINA KORPAL-JAKUBEC,<br>PAWEŁ TARANCZEWSKI | Etos trudnych pytań                 | 102 |

## **CZYTANE UWAŻNIEJ**

|                |                                                   |     |
|----------------|---------------------------------------------------|-----|
| BOGDAN ROGATKO | Opowieść o wielkiej podróży, obcości i Mesjaszach | 108 |
|----------------|---------------------------------------------------|-----|

|                       |                                                                       |            |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------|------------|
|                       | <b>DWUGŁOS</b>                                                        |            |
| TOMASZ KUNZ           | „Osobność osobliwa”                                                   | <b>118</b> |
| JAROSŁAW FAZAN        | <i>Jeden rok z życia mężczyzny</i>                                    | <b>124</b> |
|                       | <b>OKIEM KRYTYKA</b>                                                  |            |
| DOROTA KOZICKA        | <i>Real share...?</i>                                                 | <b>128</b> |
| MALWINA MUS           | Czule, z ukrycia                                                      | <b>133</b> |
| MIKOŁAJ RUSZKOWSKI    | Zamrożona rozpacz                                                     | <b>136</b> |
| IWONA SMOLKA          | Poezja obolałego sumienia                                             | <b>139</b> |
|                       | <b>NA MARGINESIE</b>                                                  |            |
| TERESA WALAS          | Genealogia klasy średniej z Lacanem w tle                             | <b>144</b> |
|                       | <b>OKNO NA ŚWIAT</b>                                                  |            |
| ANNA ŁABĘDZKA         | <i>Chłopcy i Guillaume do stołu!</i>                                  | <b>154</b> |
|                       | <b>SZTUKA</b>                                                         |            |
| PAWEŁ TARANCZEWSKI    | Dramat i tragedia Andrzeja Wróblewskiego                              | <b>162</b> |
| BOGUSŁAW KRASNOWOLSKI | Velázquez – wystawa w wiedeńskim<br>Kunsthistorisches Museum          | <b>167</b> |
|                       | <b>TEATR</b>                                                          |            |
| MAŁGORZATA RUDA       | Auschwitz Tour i cepelia lęku                                         | <b>178</b> |
|                       | <b>NAGRODA POETYCKA<br/>IM. KRYSZTOFY I CZESŁAWA<br/>BEDNARCZYKÓW</b> |            |
| JÓZEF BARAN           | O tomie <i>Do czytającej list</i>                                     | <b>184</b> |
| WOJCIECH LIGĘZA       | Niekonieczność i powinność                                            | <b>186</b> |
| BEATA SZYMAŃSKA       | „Postępujemy zgodnie z wolą rzeki”                                    | <b>189</b> |
| MACIEJ URBANOWSKI     | Laudacja                                                              | <b>190</b> |
|                       | <b>VARIA</b>                                                          | <b>192</b> |
|                       | <b>AUTORZY</b>                                                        | <b>196</b> |



## MY, LUDZIE UNIWERSYTETU

W polskiej literaturze XX wieku wątki uniwersyteckie są (jeśli istnieją) wbudowane w szersze plany kompozycyjne, są ukrywane pośród ważniejszych narracji; słowem, podlegają szczególnemu upodrządnieniu. Jednocześnie środowisko uniwersyteckie z ochotą o sobie czyta, ponieważ uniwersytet (bądź kampus w załączku) prowokuje autoironię, badacze zaś uważają wręcz, iż bez ironii jako narzędzia pisarskiego powieść uniwersytecka nie mogłaby zaistnieć. Śmiejemy się z drugich, śmiejąc się z siebie... Tak wolno sformułować dewizę uniwersyteckiego pisarstwa.

Czytelnik jednak – jeśli nie wywodzi się z tego samego co bohaterowie powieści środowiska – skłonny jest do lekceważenia czy niedoceniania tej niewielkiej intelektualnej enklawy. Toteż aby to uprzedzenie przełamać, trzeba być twórcą postaci równie dynamicznych jak profesor Zapp, ulubieniec akademickiego literaturoznawstwa, znawca powieści wiktoriańskiej i komiwojażer jednego referatu, obwożonego z sukcesem po całym świecie, czy wciąż w tej dziedzinie niedoceniony profesor języka i literatury rosyjskiej w amerykańskich college'ach, Tymofiej Pawłowicz Pnin, którego komiczny akcent i nieprawdopodobne perypetie uczuciowe pokazują, jak mistrzowsko

Vladimir Nabokov umiał wykorzystać pokretną psychologię uczelnianych kręgów.

Warto jednak pamiętać, iż obie te postaci posiadały swoje prototypy, a zabieg posłużenia się takim chwytem wymaga od pisarza nie lada odwagi. Reakcja prototypów nie da się przewidzieć – choć podobno Stanley Fish jest dumny z tego, że posłużył Davidowi Lodge'owi jako pierwowzór Zappa.

Profesorowie w roli bohaterów pojawiają się w polskiej prozie, jak się powiedziało, na marginesach. Na przykład w *Oziminie* Wacława Berenta profesor z Krakowa to rezoner ustawiony w bibliotece i komentujący z tej perspektywy wydarzenia powieści; przyjemniejszy wydaje się profesor Dębicki z *Emancypantek*, choć i jemu daleko do wyrazistości.

Dysputy uczonych, publiczne i prywatne, mogłyby posłużyć jako znakomite wprowadzenie do wiedzy o świecie współczesnym, ale rzadko wykorzystuje się ten naturalny potencjał środowiska. Słowem, mamy do odrobienia i przepracowania wzory anglosaskie, mamy do wymyślenia fabuły własne.

Od posiedzeń ciała najwyższego, czyli uniwersyteckiego senatu, po pełne napięcia życie małych zakładów badawczych, od potężnego instytutu po integracyjne konferencje, od przelotnych romansów po wielkie miłości odnalezione w zaciszu lektorium – tak mogłyby się układać owe fabuły.

Czy uniwersytet jest więc, czy nie jest więzą z kości słoniowej – ocenią sami czytelnicy.

Marta Wyka



Elaine Showalter **Wydziałowe  
wieże. Powieść akademicka  
i jej źródła (cierpień)**





## WPROWADZENIE

### Co czytam i po co

**D**laczego powieść akademicka jest moim ulubionym gatunkiem literackim? Być może to tylko narcystyczna przyjemność. Istnieje teoria dowodząca, że powieść rozwinęła się dzięki odbiorcom, którzy lubią czytać o swoim własnym świecie i – co za tym idzie – o sobie samych.

Tak, jestem profesorką literatury angielskiej. Tak, byłam bohaterką beletrystyki akademickiej przynajmniej dwukrotnie, raz jako ponętna i rozwiązła, uzależniona od narkotyków członkini bohemy, a następnie jako pruderyjna, krępa, krytykanka stara wiedźma. Mam nadzieję, że nie jestem zbyt łatwo rozpoznawalna w żadnej z tych postaci i nie zamierzam zdradzić tytułów tych powieści, aczkolwiek muszę przyznać, że wolę być obsadzana w roli jędrnego winogrona Concord niż zasuszony kalifornijskiej śliwki.

Na długo przed tym, nim zostałam profesorką, byłam już uzależniona od czytania powieści akademickich, których popularność przypadła na czasy mojej młodości. Ten gatunek powieściowy wielkował i zaczął rozkwitać właśnie dopiero w połowie XX wieku. W tym czasie powojenne uniwersytety gwałtownie się rozwijały, najpierw żeby przyjąć powracających weteranów, a potem by zapewnić miejsce z roku na rok coraz liczniejszej reprezentacji pokolenia baby-boom. Charakter szkolnictwa wyższego w Ameryce i Wielkiej Brytanii także nie był tutaj bez znaczenia. Większość naszych uniwersytetów działa *in loco parentis*, stwarzając swoim studentom w kampusach w peł-

ni zorganizowane społeczeństwo, z zakwaterowaniem, wyżywieniem, opieką medyczną i życiem towarzyskim, które zapewniają jako wspólnota i instytucja. [... – skrót red.]

Oczywiście, studenci od zawsze byli ważnymi postaciami w literaturze; opisy wkraczania w dorosłość i *Bildungsroman* mnożyły się od samego początku. Mnie jednak najbardziej interesują powieści akademickie o wykładowcach, akademikach skazanych na dożywocie, które jeden z krytyków określił mianem *Professorromane*<sup>1</sup>. Uważam, że te historie są zabawne, inspirujące i pouczające. Kiedy w latach 60. jako pierwsza absolwentka w rodzinie opuszczałam college, uległam imigranckiej etnograficznej fascynacji opisywanymi w nich szczegółowymi zasadami uniwersyteckiego *savoir-vivre*<sup>u</sup>. Powieści akademickie zaspokoili potrzebę nowicjuszek, która chciała się wpasować w inną kulturę i – poniekąd – udzieliły odpowiedzi na wiele moich pytań, także tych, których nigdy nie zadałam. A kiedy sama zostałam profesorką i w kolejnych dekadach doświadczałam rzeczywistości i różnorodności rozmaitych college'ów oraz uniwersytetów, oceniałam rozbieżność pomiędzy tym, co znałam, i tym, o czym czytałam. W epoce sprzed pojawienia się podręczników, informatorów oraz rubryki z poradami dla absolwentów i młodszych wykładowców w „Chronicle of Higher Education” to powieści uczyły mnie, jak prawdziwy profesor winien się wysławiać, zachowywać, ubierać, myśleć, pisać, kochać, odnosić sukcesy, bądź też przyjmować porażki. Teraz, kiedy jestem już na emeryturze, czytam je mniej osobiście, ale z większym uczuciem i empatią.

Powieść akademicka jest dziś może nie tak licznie reprezentowanym, ale rozpoznawalnym podgatunkiem współczesnej beletrystyki i posiada skromny korpus poświęconych jej tekstów krytycznych. Wielu krytyków utrzymuje, że powieść akademicka jest gatunkiem zasadniczo satyrycznym. Sanford Pinsker w tekście *Who Cares If Roger Ackroyd Gets Tenure?* [Kogo obchodzi, czy Roger Ackroyd dostanie profesorski etat?] twierdzi, że „ogólny zamysł powieści akademickiej jest tak stary jak Arystofanesowska komedia *Chmury*. To tam Sokrates został wystawiony na pośmiewisko jako człowiek latający po niebie w koszyku, a etykieta «po powietrzu bujam i o słońcu dumam»<sup>2</sup> została przyklejona nie tylko jemu, ale także wszystkim błędnym akademikom, którzy poszli w jego ślady”<sup>3</sup>.

Nie brak powieści akademickich, które są autentycznie zabawne. Zaczernięte z nich cytaty – poczynając od autokomentarza Jima Szczęściarza na temat koszmarnego, niezwykle niszowego, „dziwnie zaniedbanego tematu” jego badań<sup>4</sup>, a kończąc na żartach z *The Lecturer's Tale* [Opowieści wykładowcy] Jamesa Hynesa – niejednokrotnie dodawały mi sił w trudnych chwilach.

Lecz tym, co, o dziwo, w prozie akademickiej pociąga mnie najbardziej, jest jej powaga, a nawet smutek. Być może powodem, dla którego my, profesorowie, zwracamy się w stronę satyry, jest fakt, że życie akademickie niesie z sobą tak wiele cierpienia, tyle zmarnowanych albo złamanych żywotów. Korektor pisowni na moim komputerze, gdy klikam na słowo „English”, jako alternatywę wskazuje „anguish” [udręka]. Kampus, podobnie jak

przedmieścia, może być scenerią sielanek, albo tylko fantazją o niej – kryjówką, wieżą z kości słoniowej. I tak samo jak przedmieścia, kampus jest przestrzenią dla stałych motywów wyobraźni literackiej, które wymienia John Updike: „niezadowolenia, konfliktu, marnotrawstwa, żalu, strachu”<sup>5</sup>.

Być może uprawianie krytyki literackiej na materiale powieści pisanych przez profesorów anglistyki o profesorach anglistyki jest ze strony profesorki anglistyki szczytem narcyzmu, niemniej jednak moimi ulubionymi powieściami akademickimi są właśnie te o wydziale anglistyki. Socjolog Ian Carter utrzymuje, że wszystkie powieści akademickie są przewidywalne, a nawet otępiająco wtórne: „Mógłbym sięgnąć po jakąś powieść świeżo odkrytą w magazynie bibliotecznym albo po sfatygowany egzemplarz z antykwariatu. [Książka ta] mogłaby należeć do jednego z wielu gatunków: komedii obyczajowej, thrillera, kryminału czy roman-su. Po paru stronach odkryłbym okropną prawdę. Już to czytałem. Po paru latach stwierdziłbym, że wszystko to przeczytałem już wcześniej”<sup>6</sup>.

Jednakże Carter jest socjologiem i zabiera się do czytania prozy akademickiej poirytowany charakterystyką socjologów, której dokonał Malcolm Bradbury w swojej książce *Homo historicus*. Tymczasem dla profesorów anglistyki wytykana przez Cartera powtarzalność oznacza także to, że powieści akademickie posługują się określonym zestawem konwencji, tematów, tropów i wartości. [... – skróć red.]

Kampus, podobnie jak inne zamknięte społeczności, może funkcjonować na prawach mikrokosmosu; według Jaya Pari-

niego: „to miejsce, gdzie ludzkość odkrywa i rozgrywa swoje obsesje, co sprawia, że życie wydaje się znośniejsze”<sup>7</sup>. Steven Connor omawia rzecz obszerniej: „Uniwersytet jest zamkniętym światem, z własnymi normami i wartościami, w którym aż gęsto od możliwości różnych intryg. W istocie, bardzo ograniczona ilość elementów, z jakich składa się akademicki świat, szablonowe postaci, ich wygodna sytuacja rodzinna, oparta na strategii uników i roztargnienia, ich ewidentna, choć zawsze niepewna, struktura hierarchiczna, dobrze znane perypetie i wątki, zdają się wytwarzać wrażenie powtarzalnego nadmiaru”<sup>8</sup>.

Connor dostrzega w powieści akademickiej dwie podstawowe fabuły: „Jedna skupia się na zakłóceniu wprowadzonym do tego zamkniętego świata i na stopniowym powrocie porządku i regularności, podczas gdy druga koncentruje się na przejściu bohatera przez ten zamknięty świat i ostatecznym wyzwoleniu się spod jego siły przyciągania”<sup>9</sup>.

Janice Rossen uważa, że powieść uniwersytecka opowiada głównie o władzy, włączaniu i wykluczaniu: „Podobnie jak ich odpowiednicy w wielu innych zawodach, nauczyciele akademicy rozkoszują się umacnianiem swojego wizerunku jako osób skupionych w kręgu zamkniętym dla niewtajemniczonych. Mają także w zwyczaju rywalizować z sobą na polu władzy. Proza akademicka prawie zawsze obiera tę rywalizację za swój punkt wyjścia.

Powieści składają się z «kilku całkowicie odmiennych, ale powiązanych wątków: oddziaływania struktury władzy w obrębie uczelni i w relacji ze światem zewnętrznym, stałej dyalektyki pomiędzy

rywalizacją a idealizmem (stypendium naukowe jako środek do celu albo cel sam w sobie) oraz konsekwencji, jakimi dla procesu twórczego skutkuje wybór tak potencjalnie ograniczającego i problematycznego tematu».

Ogólnie rzecz biorąc: «im więcej sprzecznych tendencji powieściopisarz potrafi ująć i przeciwstawić sobie nawzajem w danym dziele, tym w rezultacie lepsza powieść»<sup>10</sup>.

Jak dla mnie, powyższe rozpoznania nie wymagają dyskusji. Najlepsza powieść akademicka eksperymentuje i prowadzi grę ze swoim gatunkiem literackim, wygłasza opinie na aktualne tematy, ośmiesza profesorskie stereotypy i dydaktyczne mody, a ponadto wyraża cierpienie intelektualistów zmuszanych do ciągłej konfrontacji z innymi intelektualistami oraz z własnymi uwewnętrznionymi wzorcami wybitności. Pinsker, Amerykanin, uważa, że wszyscy profesorowie anglistyki są sfrustrowanymi powieściopisarzami, którzy literaturę traktują jako rodzaj eleganckiej zemsty i szybkiego zarobku: „Który szanujący się, światły profesor nie pomyślał – albo na głos, albo w skrytości ducha – o wydaniu powieści zbierającej wszystkie rozliczne problemy, które rozgrywają się na terenie znanego mu (lub jej) wcielenia Molochu? W końcu sama formuła wydaje się bardzo prosta: wprowadź młodego, wrażliwego profesora do ogrodu pełnego akademickich żmij, dodaj uroczą studentkę i przełożonego ze skłonnością do kieliszka i *voilà*, jeszcze jedna powieść o szkolnictwie wyższym z nożem na gardle”<sup>11</sup>.

Natomiast Connor, który jest Brytyjczykiem, pisze z większą ostrożnością, że

prawdziwą atrakcją, jaką *Professorroma* ne oferują czytelnikowi, jest stwarzana przez nie możliwość podwójnego odbioru – przez osoby wtajemniczone i te spoza kręgu: „Fakt, że większość powieści kampusowych zwykle opowiada o wykładowcach anglistyki albo jej studentach [...] z całą pewnością nie dziwi, nawet jeśli wziąć pod uwagę wrogość wobec prób zbliżenia refleksji literaturoznawczej i twórczego pisania, typową dla dydaktyki literatury języka angielskiego w okresie powojennym. Bardzo rzadko natomiast zwraca się uwagę na konsekwencje tego faktu dla adresatywności [*addressivity*] tych powieści, inaczej mówiąc: dla świadomości kręgu ich odbiorców oraz różnych postaw, jakie wobec tego kręgu mogą przyjmować”<sup>12</sup>.

[... – skrót red.] Z pewnością brytyjscy powieściopisarze akademicy poszli dalej niż Amerykanie w eksperymentowaniu z podwójną narracją i czynieniu zgrabnych aluzji literackich. Przypuszczam jednak, że pośród mniej wzniosłych implikacji „adresatywności” w powieści o wykładowcach anglistyki jest może i ta, że wtajemniczeni odczuwają plotkarską przyjemność w odkrywaniu zazwyczaj niepochlebnych portretów swoich współpracowników i przyjaciół. Wydaje mi się, że sama rozpoznaje kilkoro na kartach ostatnio wydanych książek, które mnie ubawiły, ale kto spośród nas może być pewny, że uchronił się przed tym samym? [... – skrót red.]

Co więcej, z uwagi na to, że my, profesorowie, żyjemy obecnie w czasach celebrytów, sławy i rozgłosu, rola w satyrycznej powieści akademickiej, nawet bardzo złośliwej, może być dla nas ro-

dzajem zaszczytu. Stanley Fish lubi być utożsamiany z Morissem Zappem Davida Lodge’a. Laurie Taylor nie miał nic przeciwko temu, żeby niesłusznie uważano go za pierwowzór bohatera *Homo historicus* Bradbury’ego. Kiedy Sandra Gilbert i Susan Gubar napisały parodię akademickiego świata, zatytułowaną *Masterpiece Theater* [Teatr arcydzieł] (1995), więcej osób poczuło się urażonych z tego powodu, że zostały pominięte, niż dlatego że zostały obśmiane.

### Prekursory

Myślę, że jednym z powodów, dla których lubię powieści akademickie, jest ich podobieństwo do powieści wiktoriańskich, którymi zajmowałam się naukowo przez wiele lat. Powieść akademicka właściwie nie istnieje przed połową XX wieku, ma jednak dziewiętnastowieczne poprzedniczki. Komiczne arcydzieło Anthony’ego Trollope’a *Barchester Towers* [Wieża Barchester] (1857) jest wspaniałą pranarracją o polityce akademickiej, mimo że opowiada o prowincjonalnym duchowieństwie anglikańskim, które toczy spór o stanowiska i reformę w Kościele. [... – skrót red.] Wielu autorów prozy akademickiej, poczynając od Charlesa Percy’ego Snowa, gruntownie przestudiowało dzieło Trollope’a. Jeśli kiedykolwiek sama napiszę powieść akademicką, będzie nosiła tytuł *Barchester University* [Uniwersytet Barchester]. Tytuł niniejszej książki, *Faculty Towers*, jest amalgamatem Barchester i klasycznego brytyjskiego sitcomu o dysfunkcyjnym i pogrążonym w chaosie prowincjonalnym hotelu Zacisze<sup>13</sup> oraz jego wybuchowym menedżerze, Babsu Fawltym.

Najbardziej niezwykłą powieścią akademicką pozostaje jednak *Miasteczko Middlemarch* (1872) Eliot, a pan Casaubon jest najbardziej zapadającym w pamięć wcieleniem uczonego jako posępnego pedagoga oraz naukowca, który uosabia wszystko, co jałowe, zimne i mroczne. Casaubon nie rozmawia o błahych sprawach, lecz rozprawia na wielkie, ponure, zakurzone tematy dotyczące rzeczy martwych. „Zbyt wiele przebywam ze śmiercią”<sup>14</sup> – mówi o sobie. Radości, których zaznał, są „surowszej natury”<sup>15</sup>; jego dom, Lowick, „miał w sobie coś z jesiennego schyłku”<sup>16</sup>; uśmiech Casaubona był „błady jak zimowy promień słońca”<sup>17</sup>, a jego fizjonomia jest jak „czaszka kostuchy obleczona w skórę na dzisiejszą uroczystość”<sup>18</sup>. A jednak Eliot ma wiele współczucia dla „rozpaczy, która groziła mu nieraz, gdy brnąć przez grzęzawisko słów, widział, że nie zbliża się do celu”<sup>19</sup>. Casaubon wykorzystuje wszystkie swoje mizerne siły, aby podnieść poczucie własnej wartości i obronić się przed uświadomieniem sobie, że dzieło jego życia, poświęcone obszernemu objaśnieniu źródeł dla całej mitologii, które Eliot w przebłyску proroczej intuicji zatytułowała *Klucz do wszystkich mitologii*, jest czystą fikcją, a jego „ciężka praca umysłu” sprowadza się wyłącznie do „żałosnego braku żarliwości w staraniach, by coś osiągnąć, i żarliwego oporu przed przyznaniem się do tego, że nie osiągnął nic”<sup>20</sup>.

„Nie osiągnął nic”: to najbardziej przerażające epitafium dla uczonego. Kiedy stawiałam pierwsze kroki jako wykładowczyni, a było to w początkowej fazie działalności ruchu wyzwolenia kobiet, czyli w latach 60. i 70., feministki akade-

mickie czytały *Miasteczko Middlemarch* jako książkę o kobiecej żarliwości i pragnieniu epickiego życia, a potem ogłosiły, że są głęboko rozczarowane decyzją Eliot, by Dorotea, jej bohaterka, wyzbyła się swoich ambicji. „Kiedy zostawiłam za sobą to, co teraz uważam za młodzieńczą fantazję na temat treści i przesłania *Miasteczka Middlemarch*, i zbliżyłam się do tego, co uważam za prawdziwe rozumienie stosunku tego tekstu względem kobiet – pisała Lee R. Edwards w 1972 roku – zrozumiałam, że *Miasteczko Middlemarch* nie może być już jedną z książek mojego życia”<sup>21</sup>.

Dla mnie wręcz przeciwnie, z każdym rokiem, który przemija, odkąd otrzymałam stopień doktorski, *Miasteczko Middlemarch* staje się coraz bardziej kano-niczną książką mojego akademickiego życia, najbardziej wymowną z akademickich tragedii.

Inną powieścią o podobnym przesłaniu i napisaną pod wyraźnym wpływem Eliot jest książka Willi Cather *Dom pana profesora* (1925). Także Cather pisze o kryzysie wieku średniego pewnego wykładowcy, Godfrey’a St. Petera, który wypalił się, chociaż ma zaledwie 52 lata. W przeciwieństwie do Casaubona, St. Peter jest historykiem, którego praca – ośmiotomowa rozprawa o *Hiszpańskich awanturnikach w Ameryce Północnej* – przyniosła mu uznanie, a nawet oksfordzką nagrodę w dziedzinie historii. Ale życie i nauczanie wydają mu się pozbawione sensu. W zakończeniu książki St. Peter sam godzi się dożyć reszty swoich dni bez jakichkolwiek przyjemności: „Teoretycznie wiedział, że takie życie jest możliwe, może nawet przyjemne, bez radości, bez dotkliwego bólu.



Lecz nigdy nie przyszło mu do głowy, że będzie wieść życie takie jak to”<sup>22</sup>.

To dość dramatyczny wgląd w życie intelektualisty, a przynajmniej w życie męskiego umysłu widziane oczyma powieściopisarki – poświęcenie miłości dla intelektualnej pracy, uwiad nieużywanych uczuć, kolejne przerzuty zrakowacialej próżności. [... – skróć red.] Na szczęście czytałam również powieść Dorothy L. Sayers *Gaudy Night* [Rozkoszna noc] (1936), której akcja rozgrywa się w Shrewsbury College, autorskiej wersji Somerville College w Oksfordzie, do którego na doroczny zjazd absolwentów powraca bohaterka Sayers – detektyw Harriet Vane. Mimo wszechobecnej próżności, chciwości, hipokryzji, a nawet dokonanego morderstwa, w tej żeńskiej społeczności starsze stażem wykładownicze, chociaż pochłonięte swoją pracą, nie pozostają obojętne na przyjemności bardziej przyziemne, wliczając w to plotki, modę, jedzenie i napoje. Rzecz jasna, pierwsza z bohaterek, którą poznajemy, „posiwała nauczycielka akademicka, [która] kroczy trawnikiem z nieobecnym spojrzeniem, a jej rękawy łopoczą na wietrze, podczas gdy myśli krążą wokół zagadnień szesnastowiecznej filozofii”, przypomina anioła akademii. Lecz większość tamtejszych wykładowniczy jest energiczna i wolna od uprzedzeń. „W ogóle nie przypominamy zasuszonych mumii, za jakie nas uważasz”, zwraca się do Harriet bystrooka dziekan, przywołując powracający jak echo obraz z *Miasteczka Middlemarch*: „Przecież on jest jak mumia!”<sup>23</sup>. Bez względu na to, jak bezpłciowy, zasuszony i słabowity może być nauczyciel akademicki, Sayers udo-

wadnia, że kobieta na tym stanowisku nie musi go naśladować.

Kiedy profesorowie anglistyki piszą powieści, zwykle piszą o tym, na czym się znają najlepiej, a mianowicie o cudzych książkach. W niektórych najsłynniejszych i najbardziej znanych satyrach akademickich „przepisywanie” konwencji literackich jest wręcz tak samo ważne jak obśmiewanie akademickich postaw. Większość najlepszych, najbardziej popularnych powieści akademickich z ostatniego pięćdziesięciolecia powstało w efekcie „przepisania” powieści wiktoriańskich. Lodge w *Fajnej robocie* „przepisał” gatunek angielskiej powieści przemysłowej, szczególnie wzorując się na *Północy i Południu* Elizabeth Gaskell, aby opisać rozziw pomiędzy nowoczesnym uniwersytetem a światem biznesu. Gail Godwin oparła swoją powieść *The Odd Woman* [Kobieta nieparzysty] na arcydziele George’a Gissinga *The Odd Women* [Kobiety nieparzyste], poruszającym temacie feminizmu w epoce wiktoriańskiej. Wspaniały cykl powieściowy Joanne Dobson, opowiadający o feministce, profesor Karen Pelletier, bazuje na dziewiętnastowiecznych amerykańskich powieściach kobiecych, które Dobson badała i opisała jako uczona. James Hynes w *Publish and Perish* [Publikuj i giń] „przepisuje” i uaktualnia wiktoriańską powieść grozy, a A.S. Byatt w *Opętaniu* tworzy swoje własne archiwum wiktoriańskiej poezji.

### Czas akademicki

Powieści o profesorach rozgrywają się w czasie akademickim, który jest organizowany i kategoryzowany zgodnie z rozmaitymi siatkami współrzędnych, kalen-

darzami, urlopami i rytuałami. Niektóre z postaci literackich noszą nazwiska stanowiące aluzję do tego systemu, tak jak panna Callendar z *Homo historicus*. Na ogół wszyscy zazdroszczą nauczycielom akademickim tego, że sami kontrolują swój czas. „Spośród wszystkich ludzi pracujących zawodowo uczony na poważnym uniwersytecie ma prawdopodobnie najwyższy stopień wolności osobistej, umożliwiający mu zaplanowanie sobie dnia, miesiąca czy roku”<sup>24</sup>, zauważył Hazard Adams (postać prawdziwa).

Lecz gdy koszty wykształcenia wyższego rosną, ten przywilej dysponowania własnym czasem zostaje poddany wzmoczonej kontroli zewnętrznej i powszechnej krytyce. Tylko dwa kursy w semestrze? Wolne lato? To co wy tam, do diabła, właściwie robicie? Jednym z klasycznych gatunków prozy akademickiej jest sprawozdanie ze zwyczajnego dnia wykładowcy, przeważnie publikowane w kampusowej gazecie albo magazynie studenckim. Owa relacja jest zaprojektowana tak, aby zaimponować dziekanom, rodzicom i prawodawcom pełną determinacji pracowitością, powagą, poświęceniem dla studentów i szczerą dydaktyczną pasją, których wzorem jest rzeczony wykładowca. Te profesorskie dzienniki często irytują współpracowników, którzy postrzegają ich autorów jako zmuszających ich do rywalizacji, nadętych i zarozumiałych kłamców. Pamiętam pewien szczególnie bulwersujący przypadek profesora, który twierdził, że wstaje o 5.30, żeby się przygotować do swojego seminarium, po czym jak dzień długi non stop zajmuje się pracą intelektualną, dydaktyczną i administracyjną, któ-

rą przerywa jedynie po to, aby przekąsić coś zdrowego, odpisać na olbrzymie ilości mejli z całego świata, a także rekreacyjnie pouczyć się łaciny i zjeść posiłek w eleganckiej restauracji w towarzystwie żony, syna oraz dygnitarza, który akurat przybył z wizytą. Żeńska część kadry jeszcze długo po publikacji tych wynurzeń pokładała się ze śmiechu.

Lecz profesorski czas wydaje się zarówno nadmiernie przeciążony w perspektywie poszczególnych dni, jak i nieznośnie rozwlekły i beckettowski w perspektywie poszczególnych lat. Na poziomie mikro można go podzielić na wykłady, godziny konsultacji i spotkania rady wydziału. Jak pisał John Kenneth Galbraith: „[...] wykłady są dla nas najbardziej elastyczną formą sztuki. Każda idea, nawet najmniej istotna, może zostać rozciągnięta w taki sposób, aby wypełnić pięćdziesiąt pięć minut. Każda idea, nawet najbardziej istotna, może zostać przykrojona tak, by zmieścić się w tym samym czasie”<sup>25</sup>.

Podobnie zawodowe sukcesy i porażki trzeba przedstawiać w formie życiorysu, który pomija wszystkie indywidualne, zmienne koleje prawdziwego życia oraz prawdziwego roku, i który także jest elastycznym gatunkiem [... – skrót red.]. CV, uaktualniane rokrocznie z myślą o raporcie będącym podstawą do naliczania wynagrodzenia, jest rodzajem akademickiego pamiętnika, a nawet historii życia. „Czasem myślę, że bez CV nie byłabym w stanie zrekonstruować mojego życia” – pisze Nancy Miller. „Prawie całe spędziłam na uczelni – najpierw jako studentka, a potem wykładowczyni – i niekiedy boję się, że moją autobiografią jest właśnie *curriculum vitae*”<sup>26</sup>.

Na poziomie makro znajduje się urlop naukowy, który dzieli życie akademickie na siedmioletnie odcinki. O urlopie naukowym pisały w swoich powieściach między innymi Carol Shields i Alison Lurie, przedstawiając go zwykle jako czas transformacji i epifanii. Lecz jest jeszcze presja siedmioletniego stażu, jaki odbywają młodszy wykładowcy, zwyczajowo opisywana metaforą tykającego zegara, albo, bardziej w stylu Poego, wahadła odliczającego czas do rozstrzygnięcia starań o stały etat [*tenure*]. Proza akademicka wciąż jeszcze nie oddała psychologicznej sprawiedliwości konfrontacjom związanym ze współzawodniczeniem o stały etat profesorski, chociaż odmówienie komuś etatu jest jednym z najbardziej stresujących i traumatycznych momentów w zawodowym życiu. I to nie tylko dla jednostki, lecz dla całej zbiorowości, wydziału, a nawet college'u. W przeciwieństwie do korporacyjnego świata uczelnia nie zrywa natychmiast kontaktów z pracownikami kończącymi staż. [... – skrót red.]

Szczególnie bolesnym doświadczeniem w trakcie starań o stały etat profesorski jest czas ich trwania, to istna *longue durée*. Odrzucony wykładowca kończący staż jest zmuszony zwlekać ze swoim odejściem rok, albo nawet dwa, kontynuując wykonywanie swoich obowiązków i szukając innej pracy, przez cały czas w gronie starszych współpracowników, którzy mogli głosować przeciw niemu. [... – skrót red.]

Najbardziej rozpowszechnioną metaforą temporalną akademickiego życia jest obraz czterech pór roku. Według Hazarda Adamsa: „słoneczny cykl życia akademickiego równoważy linearny postęp kariery

akademickiej”. Adams postrzega rok akademicki jako okres podzielony zasadniczo na trzy części, analogicznie do literackich archetypów Northropa Frye'a: „trymestr jesienny albo nadzieja, trymestr zimowy albo próba wytrzymałości, trymestr wiosenny albo oczekiwanie”<sup>27</sup>. Oczywiście niektóre uniwersytety działają w systemie dwusemestralnym, wiele z nich ma sesję letnią, a także oferuje programy letnie, przyłączając czwarty trymestr (święteczny?) do słonecznego cyklu.

W powieści *The Department* [Wydział] (1968) Gerald Warner Brace obdarza ten obraz elementem ewidentnie średniowiecznej koncepcji losu: „Dalej robimy te same rzeczy, przechodząc przez ten sam roczny cykl: myślę o nim jak o wielkim diabelskim młynie, rozpoczynającym swój obrót do góry we wrześniu, a my wszyscy znajdujemy się w gondoli, która winduje nas na sam szczyt, po czym w zawrotnym tempie spadamy w kierunku latarniczym zmieniające się niepowstrzymanie pory roku. Nawet o tygodniu myślę jak o małym kółeczku, obracającym się z dna poniedziałku w górę aż do piątku i w dół aż do końca tygodnia. Schemat równie nieubłagany jak zgubny los. Zaburzenia i przerwy, śmierci i katastrofy, wszystko to jest nieistotne. Być może wszystkie ludzkie światy obracają się jak sfery niebieskie, sądzę jednak, że świat akademii wpasowuje się w ten schemat w sposób bardziej oczywisty niż inne światy. Jest na wpół świadom tego prastarego mechanizmu, pochodzącego jeszcze z czasów średniowiecznych w Bolonii albo z Oksfordu; odprawia znane rytuały bez wyraźnej wiedzy dlaczego i po co, podtrzymuje wizję doskonałego oddzielenia i wierzy, że mą-

drość opiera się zmianom oraz upływowi czasu. Większość z nas zdała się całkowicie na te akademickie cykle, wielkie i małe, które obracają nas bezpiecznie od lat chłopięcych aż do śmierci”<sup>27</sup>.

Dla nauczycieli akademickich jesień jest początkiem. „Pomimo wyzwań, jakie rzuca nauczanie – pisze Parini – trudno jest nie lubić pracy, którą rozpoczynasz na nowo każdego września, drąc na strzępy niepowodzenia poprzedniego roku i wyrzucając je przez okno niczym confetti”. Czas zdaje się tkwić w miejscu: „Teoretycznie we wrześniu stajesz przed czystą tablicą i dostajesz nowe pudełko kredy. Zegar się cofa, a twarze ludzi przed tobą wydają się nigdy nie starzeć [... – skrót red.]”.

A jednak ta jesienna odnowa sprawia nienaturalne wrażenie: „Rytm edukacji sprzeciwia się naturalnemu procesowi żałoby. Zgodnie z akademickim kalendarzem jesień oznacza początek, powrót do życia po apatycznym letnim półśnie. Lecz pojawia się też jakieś mgliste poczucie dyslokacji, kiedy zaczynają się zajęcia i pierwsze zebrania rady wydziału odbywają się na tle wirujących liści i dni jakby zabarwionych żalostí o zmierzchu”<sup>29</sup>.

Powieściopisarze wykorzystują ironiczną niejednoznaczność tego jesiennego początku. Bradbury rozpoczyna swoją powieść *Homo historicus* sprawozdaniem z jesiennego trymestru: „I znów jest jesień; wszyscy powoli wracają. Skończył się okres letnich wakacji, kiedy to ludzie biorą urlopy, gazety chudną, a sama historia zwalnia jakby kroku, potyka się, przystaje. Ale oto gazety znów pęcznieją i wypełniają się [... – skrót red.]; [... – skrót red.]. Wszędzie dzieją się nowe sprawy, nowe podłości; inteligentni ludzie przypatrują

się uważnie jesiennemu światu, wzbiera liberalny i radykalny gniew, pojawiają się nowe twarze, słońce świeci kapryśnie, dzwonią telefony”<sup>30</sup>.

Zima na uniwersytecie nie przypomina zimy nigdzie indziej. Mimo że jest to pora ciemności, jest to także czas na chwilę wytchnienia czy ucieczki. W *Homo historicus* czytamy: „I znów jest zima; ludzie, którzy przyjechali, znów zaczynają wyjeżdżać. Minęła jesień, pora, kiedy rozpalają się namiętności, rośnie napięcie, mnożą się strajki, a gazety wypełniają okropnościami. Zbliży się Gwiazdka; gęś jest coraz tłustiejsza, a gazety coraz chudsze; wszystko jakby ustaje. Na podjazdach czekają samochody i ludzie z ulgą gotują się do wyjazdu, do Positano albo do Archiwum Publicznego, do Moskwy albo do mamy na pusty, rozrywkowy sezon”<sup>31</sup>.

W niektórych brytyjskich czy anglofilskich powieściach akademickich (jak *The Masters* [Mistrzowie] Snowa, *Opętanie* Byatt czy *Tajemna historia* Donny Tartt) zima jest okresem wzmożonej intymności, refleksyjności, a nawet erotyzmu. *The Masters* rozpoczynają się zmysłową celebracją uroków zimy i samotnego oddawania się nauce (być może nazwisko powieściopisarza wskazuje na jego naturalny pociąg do tej pory roku): „Ledwie śnieg przestał padać, a wszystkie dźwięki, dochodzące z holu pod moimi pokojami, wyraźnie osłabły. Było niewiarygodnie gorąco przy ogniu, ciepło, przytulnie i bezpiecznie, w strefie dwóch foteli i sof, które razem tworzyły oazę komfortu wokół kominka. Jeśli ktoś wyszedł poza tę strefę w kierunku wysokich, średnowiecznych ścian, gdzie przeciąg był bardziej przenikliwy [...] po to, by w taką

noc jak ta, zaczerpnąć świeżego powietrza, przechodził w dalszą część pokoju, i zaraz spieszył z powrotem do przytulnej oazy naprzeciwko kominka, kałuży światła pochodzącej od lampki do czytania na półce nad kominkiem, blasku, który był o wiele przyjemniejszy ze względu na zimne powietrze, którego właśnie się uniknęło<sup>32</sup>.

[... – skrót red.]

Lecz wiosną, zwłaszcza na amerykańskich uniwersytetach, to przyjemne wygnanie ulega najazdowi, zanoszą się też na problemy pomiędzy wykładowcami, administracją a studentami. Administracja spiskuje: „Kwiecień jest miesiącem wzmożonej paranoi na wydziale”, pisze Richard Russo: „nie żeby ich normalna paranoja była niewystarczająca do zniszczenia perfekcyjnie pięknego dnia o każdej porze. Kwiecień jest zawsze najgorszy. Każde wyrażane nam świństwo zawsze zostaje zaplanowane w kwietniu, a potem wdrażane podczas lata, pod naszą nieobecność<sup>33</sup>”.

Studenci protestują. Jak to opisuje McCarthy: „[...] cały kampus był jak zwykłe wytracony z równowagi pod wpływem nadchodzącej wiosny oraz perspektywy przerwy wielkanocnej: dotąd usatysfakcjonowani studenci stanęli przed wykładowcami, domagając się zmiany swoich przedmiotów kierunkowych oraz opiekunów naukowych, co im z najwyższym trudem wyperswadowano; współlokatorzy darli koty, kochankowie przeżywali kryzys, dziewczyny płakały w toaletach. Panna Rejnev, prowadząca zajęcia z literatury rosyjskiej, otrzymała od swoich studentów petycję, w której napisali, że mają już dość Dostojewskiego<sup>34</sup>”.

Przejdzie z okresu wiosennego do letniego przynosi uroczystości wręczenia

dypłomów i zjazdu absolwentów. Ich bezpośrednie sąsiedztwo musi skłaniać nawet najskromniejsze profesorskie umysły do refleksji na temat przemijania i ludzkiej śmiertelności. W Princeton główną atrakcją dorocznego zjazdu absolwentów, który odbywa się wczesnym latem, tuż przed absolutorium, jest tak zwana „P-rade”. Jej uczestnicy przechodzą przez kampus, ubrani w pomarańczowe marynarki w różne wzory albo w pomarańczowo-czarne stroje, nawiązujące do kulturalnego lub politycznego motywu przewodniego roku ich absolutorium. Przebrani są za kosmitów, żołnierzy, Arabów bądź hipisów. Absolwenci maszerują według porządku wieku. Na czele pochodu jadą elektrycznie zasilanymi samochodami najstarsi żyjący członkowie grup uniwersyteckich, z galanterią machając do wiwatujących widzów. Korowód jest uświęconą literacką metaforą, ale ta właśnie parada jest szczególnie wymowna, niczym kuglarze na horyzoncie Bergmanowskiej *Siódmej pieczęci*. Zawsze wyobrażam sobie, że za wiwatującymi absolwentami i zabytkowymi samochodami znajduje się skrzydlaty rydwan śmierci, z wysoką postacią ubraną w pomarańczowo-czarną togę z kapturem i dzierżącą kosę. [...]

Wydziałowe wieże nie pretendują do miana szeroko zakrojonej historii angloamerykańskiej powieści akademickiej ostatniego półwiecza. To osobiste ujęcie i dlatego dokonany przeze mnie wybór odzwierciedla moje zainteresowania, szczególnie feminizmem, jak również i moją profesję. Zawsze miałam nadzieję, że trafię na powieść o kobietach profesorach, lecz takie powieści zaczęły się uka-



zywać dopiero wtedy, kiedy już ich nie potrzebowałam, gdy otrzymałam już etat profesorski i znałam wystarczająco dużo odpowiedzi, żeby jakoś sobie poradzić. Niemniej jednak, jako czytelniczka *Professorromane*, zawsze byłam wyczulona na obecność kobiet, które pojawiają na dalszym planie, jako studentki, ekscentryczne wykładowczynie, a zwłaszcza jako żony wykładowców. To właśnie im dedykuję tę książkę.

**Elaine Showalter**

**Przełożyła Paula Majorowicz**

Przekład powstał w ramach prac zespołu tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu: Joanna Askutja, Agnieszka Białek, Joanna Kownacka, Barbara Kulesza-Gulczyńska, Paula Majorowicz, Julia Sworowska, Kamila Szmid, Iryna Yahorava, Weronika Zawadzka i Klaudia Ziewiec. Od strony naukowej redakcję sprawowały: prof. dr hab. Ewa Kraskowska i dr Ewa Rajewska. Pełny przekład *Wydziałowych wież* planowany jest na kwiecień 2015 r. w Wydawnictwie „Poznańskie Studia Polonistyczne” w ramach serii „Studenckie Debiuty Przekładowe”, t. 1.

Redakcja „Nowej Dekady Krakowskiej” uprzejmie dziękuje profesor Elaine Showalter za zgodę na przedruk fragmentów tłumaczenia. Dziękujemy także profesor Ewie Kraskowskiej i doktor Ewie Rajewskiej za cenne wsparcie, Pauli Majorowicz za tłumaczenie.

#### PRZYPISY

- 1 Richard G. Caram, *The Secular Priests: A Study of the College Professor as Hero in Selected American Fiction (1955–1977)* [manuskrypt rozprawy doktorskiej, St. Louis University, 1980].
- 2 Arystofanes, *Chmury*, przeł. Marcello Motte, Poznań 1866, s. 12.
- 3 Sanford Pinsker, *Who Cares If Roger Ackroyd Gets Tenure?*, „Partisan Review” 1999, nr 66 (3), s. 439.
- 4 Por. Kingsley Amis, *Jim Szcześciarz*, przeł. Przemysław Znaniecki, Poznań 1995, s. 15.
- 5 John Updike, *Foreword*, w: tegoż, *The Early Stories*, New York 2003, s. XIV.

- 6 Ian Carter, *Ancient Cultures of Conceit: British University Fiction in the Post-War Years*, London 1990, s. 15.
- 7 Jay Parini, *The Fictional Campus: Sex, Power and Despair*, „Chronicle of Higher Education” 2000, z dn. 22 września, s. B12.
- 8 Steven Connor, *The English Novel in History, 1990–1995*, London–New York 1995, s. 69–71.
- 9 Tamże.
- 10 Janice Rossen, *The University in Modern Fiction: When Power is Academic*, New York 1993, s. 3, 9.
- 11 Sanford Pinsker, dz. cyt., s. 440.
- 12 Steven Connor, dz. cyt., s. 73.
- 13 Tytuł oryginalny tego sitcomu to *Fawlty Towers* [przyp. tłum. – P.M.].
- 14 George Eliot, *Miasteczko Middlemarch*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa 2005, s. 27.
- 15 Tamże, s. 65.
- 16 Tamże, s. 92.
- 17 Tamże, s. 38.
- 18 Tamże, s. 112.
- 19 Tamże, s. 106.
- 20 Tamże, s. 488.
- 21 Lee R. Edwards, *Women, Energy and Middlemarch*, w: *Middlemarch*, red. Bert G. Hornback, New York 1977, s. 692.
- 22 Willa Cather, *The Professor's House*, New York 1990, s. 257.
- 23 George Eliot, dz. cyt., s. 74.
- 24 Hazard Adams, *The Academic Tribes*, Urbana–Chicago 1988, s. 82.
- 25 John Kenneth Galbraith, *A Tenured Professor*, Boston 1990, s. 3.
- 26 Nancy K. Miller, *But Enough About Me: Why We Read Other People's Lives*, New York 2002, s. XIV.
- 27 Hazard Adams, dz. cyt., s. 97, 99.
- 28 Gerard Warner Brace, *The Department*, Chicago–London 1983, s. 224–225.
- 29 Jay Parini, *Every September a Clean Slate and a Fresh Start*, „Chronicle of Higher Education” 1990, z dn. 10 września, s. A80.
- 30 Malcolm Bradbury, *Homo historicus*, przeł. Jarosław Anders, Warszawa 1982, s. 7.
- 31 Tamże, s. 295.
- 32 Charles Percy Snow, *The Masters*, London 2000, s. 3.
- 33 Richard Russo, *Straight Man*, New York 1997, s. 8.
- 34 Mary McCarthy, *The Groves of Academe*, New York 1963, s. 206.

# Ewa Rajewska **O powieści uniwersyteckiej półprywatnie**

**W**ydane w 2005 roku *Faculty Towers. The Academic Novel and Its Discontents* Elaine Showalter to napisany przez wielką damę amerykańskiej ginokrytyki – i twórczynię pojęcia ginokrytyka – przewodnik po półwieczu anglo-amerykańskiej powieści akademickiej. Na planie zróżnicowanego pisarstwa Showalter – od pionierskich, ukierunkowanych feministycznie analiz powieści wiktoriańskich, epoki *fin de siècle*'u i dwudziestowiecznych, przez studia o histerii, po komentarze na temat współczesnej kultury popularnej – *Wydziałowe wieże* plasują się chronologicznie pomiędzy jej kontrowersyjną *Hystories: Hysterical Epi-*



*demics and Modern Culture* (1997) a pommnikową *A Jury of Her Peers*. *American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx* (2009), między którymi były jeszcze *Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage* (2001) i *Teaching Literature* (2003). Wydziałowym wieżom ze względu na ich aspekt historycznoliteracki i popularyzatorski najbliższej chyba do tej ostatniej książki.

Elaine Showalter – zaznaczywszy, że jej książka nie aspiruje do miana kompletnego kompendium oraz że beletrystyka uniwersytecka rzadko diagnozuje aktualne problemy akademii (spóźnia się z tym zwykle o dziesięciolecie) – w *Wydziałowych wieżach* opowiada o świecie uniwersytetu odbitym w lustrze powieści. Materiał badawczy porządkuje dekadami, którym poświęca osobne rozdziały: od lat 50. – z wyniosłymi wieżami z kości słoniowej jako symbolicznym obrazem przestrzeni zajmowanej przez uczonych; przez kolejno: lata 60. – z wieżami plemiennymi (wydział jako jednostka etnograficzna, główny temat: paradoksalnie jednostkowa walka o przetrwanie), lata 70. – z wieżami szklanymi (nowoczesnymi, połyskującymi od przeszkleń, lecz przy tym kruchymi), lata 80. – z wieżami feministycznymi (instytucjonalizacja studiów kobiecych), lata 90. – z wieżami etatowymi (loteria zatrudnienia i związana z nią frustracja), aż po początek XXI wieku, któremu patronują wieże tragiczne. Showalter cofa się do prześmiewczego portretu Sokratesa z Arystofanesowskich *Chmur*, upatrując w nim ponadczasowej figury błędnego akademika; wskazuje na dziewiętnastowieczne prekursorki gatunku *Barchester Towers* [Wieża Barchester]

(1857) Anthony'ego Trollope'a – ze względu na tematykę hierarchii, polityki i władzy („Skłócenie, rywalizujący ze sobą wiktoriańscy duchowni Trollope'a przypominają mi współczesnych akademików, z profesorami uniwersyteckimi, dziekanami i rektorami w miejsce wikariuszy, diaconów i biskupów”<sup>1</sup>), oraz na *Miasteczko Middlemarch* (1872) George Eliot – przede wszystkim z uwagi na niedościgły, przenikliwy, ale momentami empatyczny wizerunek zawiedzionego w swych nadziejach uczonego („Casaubon wykorzystuje wszystkie swoje mizerne siły, aby podnieść poczucie własnej wartości i obronić się przed uświadomieniem sobie, że dzieło jego życia, poświęcone obszerne- mu objaśnieniu źródeł dla całej mitologii [...] jest czystą fikcją”, s. 15–16). Przypomina o *Domu pana profesora* (1925) Willi Cather i *Gaudy Night* [Rozkosznej nocy] (1936) Dorothy Sayers, jednak za prawdziwy początek współczesnej powieści akademickiej uważa lata 50. ubiegłego wieku.

Modelowe powieści uniwersyteckie z tamtego okresu, które przedstawia Showalter, zarazem przeciwstawiając je sobie, to *The Masters* [Mistrzowie] (1951) Charlesa Percy'ego Snowa oraz *Jim Szczęściarz* (1953) Kingsleya Amisa. *The Masters*, chociaż poświęceni przede wszystkim tematyce twardej rywalizacji o tytuł mistrza pewnego szacownego college'u, a więc opisujący mechanizmy polityki uniwersyteckiej, nie pozostawiają wątpliwości, że jest to rywalizacja szlachetna, cel – szczytny, a przepełnione naukową pasją „życie wykładowcy z Oxbridge jest jednym z najszczęśliwszych i najbardziej doniosłych, jakie można wybrać” (s. 25). Tymczasem *Jim Szczęściarz*, zdaniem Showalter

„najzabawniejsza satyra akademicka stulecia” (s. 26), ukazuje środowisko uczonych na pewnym prowincjonalnym uniwersytecie jako silnie zhierarchizowaną klikę pretensjonalnych i potwornie nudnych, a przy tym przeważnie zakompleksionych bufonów. Bohater powieści Amisa, inteligentny młody wykładowca historii, z którym sympatyzujemy od początku, w finale z ulgą (i wybuchem śmiechu) ten świat porzuca. Autorka *Wydziałowych wież* wysoko ceni akademicki etos i od defetystycznych oraz cynicznych wyrażeń woli te powieści, które akcentują jego sens; zaznacza więc, że „triumf Jima jest raczej prywatny; owszem, bohater wyruszając do Londynu, śmieje się ostatni, ale nikt z college’u nie śmieje się razem z nim” (s. 41). Lecz opowiadając się po stronie sensu, Showalter docenia także komizm oraz inne przyjemności płynące z lektury. Jej *Wydziałowe wieże* to opowieść półprywatna, narracja półosobista, którą – obok znawstwa – rządzi zasada przyjemności.

### Przyjemności *Professorromane*

Ulubionym gatunkiem literackim Elaine Showalter, przez wiele lat wykładowczyni na uniwersytetach Rutgers i Princeton, obecnie *professor emerita*, są – jak się dowiadujemy we wstępie – powieści akademickie, a wśród nich podgatunek *Professorromane*, jak powieści o profesorach nazwał Richard G. Caram. Pośród tych zaś do najulubieńszych lektur Showalter należą narracje o anglistach. I o nich właśnie jest ta książka. Wpisana w nią rzekomo narcystyczna przyjemność z pewnością udzieli się innym wykładowcom. *Wydziałowe wieże* projek-

tują bowiem, jak się zdaje, odbiór podwójny: na pierwszym planie prezentują zarys historyczny anglojęzycznej powieści uniwersyteckiej, poniekąd wybiórczy i niepozbawiony osobistych komentarzy (a więc tym przyjemniejszy w czytaniu, czyż nie?); na planie drugim natomiast zachęcają odbiorców-znawców, by zawiesili na kołku przekonanie o fikcyjności powieści i pozwolili sobie na luksus odbioru mimetycznego: „Każdy wykładowca i każda wykładowczyni czytający tę powieść [*The Masters* C.P. Snowa – przyp. E.R.] odnajdą w tych paradygmatycznych figurach siebie i swych współpracowników lub swe współpracowniczki, którzy reprezentują różne dziedziny i których wiek waha się w granicach od 24 do 80 lat: genialnego młodzieńca, akademickiego gracza, kampusowego polityka, radykała, zgorzkniałego i wypalonego naukowca, uprzejmego manipulatora, działacza społecznego, opozycyjnego bruźdźciela, podstarzałego narcyza, ironistę-mizantropa” (s. 28).

Po co? Dla przestrogi. Dla nauki. „[...] to powieści uczyły mnie, jak prawdziwy profesor winien się wysławiać, zachowywać, ubierać, myśleć, pisać, kochać, odnosić sukcesy, bądź też przyjmować porażki” – przyznaje Showalter (s. 10). Ale także dla plotkarskiej przyjemności odgadywania pierwowzorów bohaterów literackich tych powieści. Autorka sporo miejsca poświęca zależnościom między fikcyjną postacią Morrisa Zappa z książek Davida Lodge’a i autentycznym Stanleyem Fishem, Abe Ravelsteinem z powieści Saula Bellowa i Alanem Bloomem (i napomyka, że sama przynajmniej dwukrotnie była bohaterką prozy akademickiej). Nigdy nie



rezygnuje z osobistej perspektywy, opisuje swe sympatie i antypatie, czytelnicze zachwyty i rozczarowania. Morrisa Zappa lubi, ponieważ „to jedna z najkomiczniejszych i najbardziej rewolucyjnych postaci w beletrystyce akademickiej – jest wykładowcą, który podchodzi do uniwersytetu, jakby ten był korporacją, jest nastawiony na sukces finansowy i seksualny, kocha władzę i zawsze uchodzi mu na sucho to, że jest grubiański, seksistowski, nastawiony na współzawodnictwo, hedonistyczny i jurny” (s. 85). A przy tym uroczą chłopięcy w swych niewyczerpanych ambicjach, dodaje Showalter. „Moim jedynym zastrzeżeniem wobec Morrisa Zappa jest to, że nie mogę wyobrazić sobie jego żeńskiego odpowiednika – profesorka tak wymagająca, przebojowa i pewna siebie nie miałyby szans” (s. 86).

Za to Kate Fansler z kryminalistów Amandy Cross Showalter nie cierpi (skądinąd jej własnym wzorem osobowym od czasów studenckich jest Donna Rejnev z *The Groves of Academe* Mary McCarthy; autorka *Wydziałowych wież* rozpoznawała się także w Jane Clifford z *The Odd Woman* Gail Godwin): „[...] przeważnie uznaję Kate Fansler za bohaterkę nieznośną i irytującą – napuszoną, sztywną i pozbawioną poczucia humoru. Nie znoszę sposobu, w jaki w każdej rozmowie rzuca pretensjonalnymi cytatami i używa pseudoanglicyzmów, takich jak *shan't*. Nie cierpię jej próżności i snobizmu. [...] Nienawidzę jej niechęci do dzieci, wnuków, słowa «gej», kawy rozpuszczalnej, pocztówek i telewizji. [...] Gdyby ktokolwiek podjął się ekranizacji tej powieści [*Death in a Tenured Position* – przyp. E.R.], mam okropne prze-

czucie, że w rolę Kate wcieliłaby się Julia Roberts” (s. 93).

Showalter odsłania przed nami kulisy biograficzne powieści akademickiej także od strony autora, na przykład rekonstruując motywację piszącej pod pseudonimem Carolyn Heilbrun: „Przed wszystkim Heilbrun uważała, że jako asystentka na anglistyce Uniwersytetu Columbia w Nowym Jorku ryzykuje, że straci szansę na etat profesorski, gdyby wyszło na jaw, iż jest autorką powieści detektywistycznych. Doszła jednak do wniosku, że ta wymówka była wyłącznie zasłoną dymną dla czegoś innego: jako zawodowa młoda matka trojga małych dzieci, Heilbrun chciała mieć fikcyjnego sobowtóra, kobietę bez troską, bogatą, piękną, niezamężną, bez rodziców, pijaczkę i palaczkę. I stworzyła sobie *alter ego* – profesor Kate Fansler” (s. 59–60).

Showalter nie szczędzi nam również istotnych kontekstowo wycieczek autobiograficznych: „Kulturę akademicką oglądałam najpierw z perspektywy osaczonej żony młodego profesora i od tej pory już zawsze widziałam ją podwójnie, nawet wówczas, kiedy sama zostałam profesorem” (s. 58). Jej analizę *The Masters* Snowa oświetla prześliczna scena z Cambridge, które odwiedziła z mężem w latach 60., będąc jeszcze „bojaźliwą profesorską żoną”: „Na czas kolacji usadzono mnie obok słynnego historyka epoki wiktoriańskiej George’a Kitsona Clarka, z którego prac odpytywana byłam w trakcie, niedawnej jeszcze wtedy, obrony doktoratu. Nie był zbyt skory do udzielania odpowiedzi na moje ochocze pytania (nie wiedziałam, że dyskutowanie o czyichś pracach w trakcie kolacji stanowi tabu), lecz



nabrał animuszu, kiedy na stole pojawił się pudding – crême brûlée à la Trinity College – i z entuzjazmem pokazał mi, jak należy uderzać w cukrową skorupę wielką srebrną łyżą, przypominającą tę, którą dzierżyła księżna z *Alicji w Krainie Czarów*. Ekonomista Rab Butler, który o mało nie został premierem, był wówczas mistrzem Trinity. Po kolacji w sali jadalnej, w której wisiały portrety takich studentów college'u jak Dryden i Wordsworth, zapytałam Leigha, czy wizerunek Cambridge z powieści Snowa jest w jakiegokolwiek mierze prawdziwy. «Nie, absolutnie nie» – odpowiedział. – «Jest zdecydowanie przesadzony, przestarzały i całkiem absurdalny». Parę minut później, gdy Rab Butler przekazywał dalej karafki z porto i bordo, moją uwagę zwróciło poruszenie przy stole. Leigh syknął mi do ucha: «Ten głupiec podaje porto w złą stronę!». Snow musiał mieć jednak trochę racji” (s. 35).

Omawiane przez Showalter *Professor-romane* katalogują także inne niż czytanie o sobie samych przyjemności profesorskiego życia: zmysłową celebrację samotnego oddawania się nauce (również w kontekście prowadzenia badań, widzianego jako akt miłosny, s. 31), erotykę rywalizacji (s. 33), ekscytujące doroczne konferencje Modern Language Association (s. 106–107), aż po sensualną stronę dydaktyki uniwersyteckiej (s. 130, 154). Mają jednak swoją cenę.

### Cierpienia dojrzałego akademika

„Korektor pisowni na moim komputerze, gdy klikam na słowo «English», jako alternatywę wskazuje «anguish» [udręka]” – pisze Showalter (s. 11). Mój, gdy wpisuję słowo „emerita”, skwapliwie poprawia je

na „eremita”. A więc jednak erem. Tytułowa wieża.

Wyniosła wieża z kości słoniowej, symbolizująca w tej książce wzniosłe i osobne akademickie życie, wraz z rozwojem powieści uniwersyteckiej zaczyna się niepokojąco chylić, okazuje się krucha, a czasem zamknięta szklanym sufitem. Przywilej jej zamieszkiwania, dysponowania swoim czasem i ciągłego samorozwoju zawsze jest okupiony wątpliwościami. Opisuując je, Showalter nie cofa się przed słowem „cierpienie” (a ściśle rzecz biorąc, niejednokrotnie używa wręcz określenia „pain” [ból]). „[Ż]ycie akademickie niesie ze sobą tak wiele cierpienia, tyle zmarnowanych albo złamanych żywotów” (s. 11). Najogólniej chodzi o „cierpienie intelektualistów zmuszanych do ciągłej konfrontacji z innymi intelektualistami oraz z własnymi uwewnętrznionymi wzorcami wybitności” (s. 13).

Po stronie konfrontacji z innymi uczonymi zapewne najbardziej frustrująca jest walka o etat – i to, jak zaznacza Showalter, także dla decydentów, którzy młodemu doktorowi tego etatu odmawiają: „[...] Ponieważ procedura jest tajna, kandydat do etatu nie ma pewności, jak przebiegło głosowanie, ale z pewnością usłyszysz mnóstwo pogłosek i plotek. Przez cały ten czas musi być uprzejmy i nosić układną maskę, zanim wreszcie będzie mógł odejść. Ale to samo dotyczy się jego współpracowników, którzy zmagają się z poczuciem winy tych, którym się udało, z własną złą wiarą, hipokryzją, litością, albo tylko z nadzieją, że nie będą musieli stanąć oko w oko z cudzym cierpieniem” (s. 20).

Lecz kiedy już ten upragniony etat się ma, poważnym zagrożeniem jest wypale-

nie zawodowe: „Próbował sobie wyobrazić, jaki [...] powinien być dalszy przebieg wypadków: Młodszy Wykładowca, 1923–1926; Wykładowca, 1926–1929; Profesor Nadzwyczajnie Nudny od Bóg-wie-czego, dajmy na to, Manchesterze, 1929–1930; Profesor Wizytujący na Uniwersytecie Stanowym w Idaho, 1930–1933; Profesor Zwyczajnie Nudny, specjalista od XVII wieku, Uniwersytet w Oxfordzie, 1934–1939; praca wagi państwowej (Ministerstwo Edukacji) 1939–1945; trzy lata spędzone na dokończaniu zleconej pełnej edycji pism iksińskiego lub igrekowskiego; publikacje: ... Jego własna wyobraźnia wytraciła go z równowagi i nalał sobie kolejną szklaneczkę. Nie ma nadziei, nie ma, nie ma” (s. 41). To „*The Masters* opowiedziani przez Kłapouchego” – puentuje Showalter powyższy cytat z *A New World Symphony* Philipa Larkina.

Po stronie udręk związanych z własnymi uwewnętrznionymi wzorcami wybitności najpoważniejszy jest lęk, że to właśnie nam przypadnie w udziale „najbardziej przerażające epitafium dla uczonego”: „Nie osiągnął nic” (s. 16). Przy nim gorzkie aksjomaty, że „oczywiście nie można nigdy okazać zranienia” miażdżącą recenzją (s. 100) oraz że jeśli się jednak nie jest wybitnym naukowcem, „zgodnie z zasadami naszej gry nie wolno [...] się do tego przyznać” (s. 65) – to już drobnostki. Dodatkowych cierpień przysporzyć mogą i nazbyt letni, i zbyt rozplamieni studenci. Bolesne bywa nadal „romantyczne i naiwne przekonanie” o neutralności płciowej życia akademickiego (s. 98) (*vide* znamienne omówienie wertykalnej struktury wydziału angiłistyki z *The Lecturer's Tale* Jamesa Hynesa

[2001], „gdzie bogaci i wpływowi mają sekretarki i gabinety na szczycie wieży, a przedmiotów podstawowych uczą ją blade kobiety gdzieś w zapuszczonej piwnicy”, s. 142). Wreszcie przepelniona goryczą będzie świadomość, że pod „uprzejmą fasadą kolegialności” może się skrywać wzajemna ignorancja współpracowników (s. 154).

Punkt dojścia *Wydziałowych wież* jest dosyć ciemny i nawet jeśli Showalter twierdzi, iż „powieści akademickie, czytane od lat 50. ubiegłego wieku do czasów obecnych, oferują rzetelny zarys drogi, jaką akademia i jej skrybowie przebyli od nadziei, poprzez antycypację i cynizm, z powrotem do nadziei” (s. 24), tej nadziei szczególnie wyraźnie nie widać. Także w wymiarze artystycznym: „[...] powieści akademickie są zbyt sensacyjne i apokaliptyczne. Profesorowie zazwyczaj – lub niezależnie – bardziej przejmują się tym, czy odnajdą w bibliotece książkę, której akurat potrzebują, niż przesłuchaniami w sprawach dyscyplinarnych, romansami pozamałżeńskimi czy intrygami z morderstwem w tle. Ogólnie rzecz biorąc, życie codzienne profesora nie jest dobrym materiałem narracyjnym. Nie znalazłam żadnej powieści, która naprawdę uchwyciłaby intensywność akademickiego czasu, tego szczególnego połączenia powszednich, drobiazgowych zadań z przytłaczającą świadomością wieczności. Owszem, w każdej katastrofie można odnaleźć cień akademickiego karierowiczostwa – ale uchwycenie tej kombinacji kalkulowania i smutku to jednak dla pisarzy często zbyt wiele” (s. 155).

Może jednak jest tak, że krytykujemy tym surowiej, im bliższy i lepiej nam znany jest przedmiot krytyki.

## George Eliot była kobietą (inaczej niż Evelyn Waugh)

Zakończenie artykułu to tradycyjne miejsce, by powiedzieć parę słów o tłumaczeniu. Polski przekład *Faculty Towers. The Academic Novel and Its Discontents* Elaine Showalter jest kolektywnym dziełem dziesięciorga tłumaczy oraz dwóch redaktorów naukowych. Powstał na specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu jako efekt wspólnych „bliskich czytań” tekstu, ożywionych dyskusji, wypracowywania możliwie najlepszych rozwiązań, obowiązujących później konsekwentnie zgrany zespół tłumaczek i tłumaczy.

A było o czym dyskutować. Zaczęło się już od pierwszych zdań, w których Elaine Showalter stwierdza, że powieść uniwersytecka swój dynamiczny rozwój zawdzięcza ponoć faktowi, że literaturoznawcy lubią czytać o sobie samych – owszem, ona też lubi, i to bardzo, a sama jest nie tylko literaturoznawczynią, ale i bohaterką beletrystyki akademickiej. Tyle że Showalter nie używa oczywiście określenia: „literaturoznawczyńi”. Pisz: „I am a professor of English literature”. Czy legenda krytyki feministycznej napisałaby o sobie, że jest „profesorem literatury angielskiej”? Raczej nie. A „profesorką”? Nie za szkolnie? I pociągnijmy rzecz dalej: jak dalece inkluzywny powinien być język tej narracji akademickiej o akademickich narracjach? Czy przy każdej wzmiance o wykładowcach należy się upominać także o wykładowczynie, przy studentach – o studentki, przy czytelnikach – o czytelniczki? I jak: tworzyć konstrukcje złożone: „wykładowczynie i wykładowcy”? Czy ekonomiczne:

„student/ki”? A tytuł – a więc jeszcze zanim doszliśmy do pierwszych zdań – jak ocalić w nim brzmieniową aluzję do brytyjskiej komedii *Fawlty Towers*, polskim telewizjom znanej jako *Hotel Zaczise*; ale i nawiązanie do *Kultury jako źródła cierpień* Freuda, angielskim czytelnikom znanej jako *Civilization and Its Discontents* – nie gubiąc pobrzmiewającej wewnątrz „treści” („*contents*”)? Odpowiedzialność za tekst *per capita* wygląda na proporcjonalnie mniejszą tylko na papierze. Sądzymy jednak, że przed większymi kiksami – takimi jak ten z powyższego śródtytułu – udało się nam zapalone głowy tłumaczącego kolektywu ustrzec.

„It sounds like you have done an amazing job” – skomentowała naszą relację o przekładzie jej książki Elaine Showalter. I choć ona sama zdobywała „wydziałowe wieże” w dość odległych czasach i realiach, to uniwersyteckie powieści, o których w tej książce z takim znawstwem pisze, wciąż pozostają lekturą aktualną i pouczającą dla byłych, obecnych oraz przyszłych członkiń i członków akademickich wspólnot na całym świecie.

Ewa Rajewska

### PRZYPISY

- 1 Elaine Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)*. Redakcja naukowa tłumaczenia: Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska. Przekład: Zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu: Joanna Askutja, Agnieszka Białek, Joanna Kownacka, Barbara Kulesza-Gulczyńska, Paula Majorowicz, Julia Sworowska, Kamil Szmid, Iryna Yahorava, Weronika Zawadzka i Klaudia Ziewiec. „Studenckie Debiuty Przekładowe”, t. I, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2015, s. 15 [dalej cytaty podaję za tym wydaniem – E.R.]



Ogród Profesorski – Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius  
*Fotografie Dariusz Tokarczyk (także s. 6, 18, 34, 48, 56)*



# Paulina Małochleb **Destrukcja relacji społecznych. Powieść uniwersytecka jako satyra**

*Jim Szczęściarz Kingsleya Amisa*

*Poza miastem J.B. Priestleya*

*Homo historicus Malcolma Bradbury'ego*

„Kirkowie zajmują się światem takim, jak on jest, z całą jego przejmującą przypadkowością; ale ich marzenia sięgają dalej. Budząc się co dzień rano, obserwują uważnie niebo w poszukiwaniu czarnych dłoni, błyskawic, jeźdźców na białych koniach; znaków, że nędzna rzeczywistość, którą tak rzetelnie starają się poprawiać, uległa nareszcie cudownej przemianie, że w ciągu jednej nocy nastał nowy świat, nowy porządek”<sup>1</sup> – tak pisze Malcolm Bradbury o swoich bohaterach związanych z uniwersytetem w Watermouth. Zadaniem uniwersytetu jest poszukiwanie prawdy, rozwój nauki<sup>2</sup>, stąd właśnie ich pragnienie, by na niebie dostrzec nadchodzące zmiany, by żyć w rzeczywistości lepszej, by „rzetelnie poprawiać rzeczywistość”. Jak mówi powieść akademicka, środowisko, które powinno z poświęceniem dążyć do odkrycia prawdy, z reguły jednak okazuje się śmieszne, niegodne takiej misji, a jego członkowie wykorzystują swoją pozycję do własnych, partykularnych celów. W tym punkcie właśnie – na przecięciu wysokich deklaracji i niskich zachowań – leży istota żywiołu satyrycznego, określającego fundament powieści akademickiej. Powieść akademicką można czytać zatem jako specyficzną odmianę satyry; wydaje się, że ten właśnie klucz otwiera więcej

ścieżek interpretacyjnych, pozwala wgrzyźć się głębiej niż wyobrażenie powieści akademickiej jako rodzaju pastorałki, zalecane przez Davida Lodge’a.

Każdy z bohaterów powieści akademickiej pragnie zmiany, doskonałości, staje w obronie uciśnionych (jak Howard Kirk z powieści Bradbury’ego), tropi prawdę o przeszłości, szuka źródeł stereotypów (jak Jim Dixon u Kingsleya Amisa), próbuje budować nowe instytucje naukowe, krzewić oświatę (jak profesor Saltana i doktor Tuby z *Poza miastem* J.B. Priestleya). Jednak ich ambicje, ideały i wystąpienia zawsze też służą czemuś innemu, mają osobiste i egoistyczne podłoże: Saltana i Tuby wracają do Europy po latach nieobecności, nie mają grosza przy duszy, wykorzystują więc okazję do zarobku, którą daje im naiwna wdowa po amerykańskim milionerze. Jim przygotowuje kolejne rozprawy na śmiertelnie nudne tematy tylko po to, by zdobyć posadę; nie chce bowiem wracać do rodzinnego miasteczka i pracować jako nauczyciel historii. Howard Kirk używa hasła walki o rewolucję społeczną do uwodzenia kolejnych kobiet, zarówno koleżanek z uniwersytetu, jak i podległych mu studentek. Nie ma więc mowy o pogoni za prawdą, o poświęceniu dla nauki. To raczej nauka zosta-



je poświęcona, by bohaterowie powieści akademickiej mogli ruszyć w swoją podróż – za pieniędzmi, kobietami, sukcesem.

### **Powieść akademicka jako satyra społeczna, czyli uniwersytet jako zwierciadło**

Środowisko akademickie w świecie anglosaskim to zamknięty świat kampusu, pozostawiony na uboczu, rządzący się swoimi prawami, od wieków organizujący się w tej samej przestrzeni. Jak pokazuje jednak powieść akademicka, ten zamknięty świat nie jest całkowicie autonomiczny i podlega takim zmianom, jak reszta społeczeństwa. Nie funkcjonuje w pustej przestrzeni, ponieważ sam przecieży te zmiany wytwarza, staje się laboratorium – taki właśnie obraz przedstawia Bradbury w *Homo historicus*. Na kampusie zaczyna się ruch rewolucyjny, tutaj też od razu zmiany wciela się w życie i testuje ich przydatność na kolejnych pokoleniach. Jednocześnie samo środowisko akademickie, jego układ hierarchiczny, wartości, cele i niepokoje, odbijają stan całego społeczeństwa. W swej wydanej w 1954 roku powieści Kingsley Amis bardzo ostro rysuje satyrę na rządzące akademią średnie pokolenie – zamożne, prowadzące ustabilizowany i konserwatywny tryb życia, izolujące się na kampusie, utrzymujące podział kastowy. Taki ostro rozgraniczony układ warstw społecznych na uniwersytecie oddaje strukturę społeczeństwa brytyjskiego przełomu lat 40. i 50. Okres bezruchu właśnie się kończy, co udaje się Amisowi świetnie uchwycić, na uczelnie coraz częściej bowiem trafiają ludzie tacy jak Jim – weterani, którym doświadczenia wojenne poszerzyły horyzonty, dały

odwagę potrzebną do osiągnięcia awansu społecznego, do wejścia na teren uniwersytetu. Od 1945 roku kształcenie wyższe stało się łatwiejsze i bardziej dostępne dla warstwy robotniczej, stypendia i studia sprawiły jednak, że doszło do zderzenia nowych inteligentów z inteligencją starą, burżuazyjną<sup>3</sup>. Tuż po publikacji czytano opowieść o losach Jima jako powieść buntowniczo-awanturniczą, jako opowieść o kolejnych wybrykach Jima-szumowiny. Recepcja książki Amisa zmieniała się stopniowo, gdy rósł w siłę głos nowych inteligentów, gdy coraz głośniej zaczęto mówić o dyskryminacji, o nieprzepuszczalności warstw społecznych. Jim Dixon jest bowiem całkowicie zależny od swojego przełożonego, musi mu schlebiać, zbierać materiały do jego badań. Uczestniczy w przyjęciach-przestawieniach, upokarzających dla wszystkich uczestników, którzy wykonują polecenia profesora Welcha, śpiewają, grają, rozmawiają na zadane tematy. Jim to człowiek nowy, usposobiony krytycznie do otoczenia, człowiek bez korzeni, szukający swojego miejsca, głodny wiedzy prawdziwej, a nie papki, którą serwuje mu Welch zabawiający się w rekonstrukcję staroangielskiej kultury ludowej.

Jim Szczęściarz wykorzystuje konwencję trójkąta miłosnego. Jim czuje się bowiem zobowiązany do związania się z Margaret Peel, wykładowczynią uniwersytecką, podopieczną Welchów, choć pociąga go bardzo pracownica londyńskiej księgarni – Christine. Romans między tą dwójką może zostać nawiązany, ponieważ oboje są obcy w tej grupie społecznej, do której trafiają: dziewczyna pojawia się u Welchów jako najnowsza partnerka ich syna, nie ma dla niej innej roli, którą

mogłaby przyjąć, choć Bernard romanuje z nią głównie po to, by wkraść się w łaski jej wuja. Łączy ich zatem niskie pochodzenie, awans, brak zakorzenienia w nowej grupie społecznej, która ich obecność obwarowała szeregiem zastrzeżeń.

Podobny obraz skostniałego świata uniwersyteckiego przedstawia *Poza miastem* J.B. Priestleya. Twórcy Instytutu Imagistyki Społecznej – profesor Cosmo Saltana oraz jego przyjaciel doktor Owen Tuby – trafiają na angielską prowincję, w świat, w którym rozbudowują się gwałtownie uniwersytety i ich kampusy, rośnie liczba studentów, bo coraz bardziej potrzeba nowych kadr technicznych. Jednocześnie jednak grono profesorskie stara się żyć według zwyczajowych podziałów, hołubić tradycję picia herbaty, przebiegania się do kolacji, zatrudniania służby, wspólnego muzykowania, a przede wszystkim sterowania posadami według klucza personalnego. Dość przypadkowo zebrana kadra drugorzędnych uczonych na uniwersytecie w Brockshire nie radzi sobie z przemianami społecznymi, ze swą stopniową utratą znaczenia, z żądaniami studentów. Rektor chce kreować wizerunek uczelni prężnej, nowoczesnej, ale i tradycyjnej w swych wartościach. Zależy mu na Instytucie Imagistyki, liczy na wsparcie zamożnej fundatorki Instytutu. Zabiega o uwagę mediów, promuje uniwersytet, gorąco do reklamy Instytutu namawia Saltanę i Tuby'ego, zgadza się na sesję ze znaną modelką, która chce studiować socjologię. Kadra akademicka czuje się jednak zagrożona przez obu rzutkich uczonych: nie dość, że mają jakieś podejrzanе, dalekowschodnie doświadczenie akademickie, to jeszcze ośmielają się proponować

zmiany, odbierać studentów i młodszych pracowników naukowych, pertraktować z protestującymi (nikt jednak z kadry angielskiej tego nie potrafi, wszyscy lękają się studentów, którzy próbują wtargnąć na profesorskie przyjęcie). Pod wpływem tych głosów właśnie rektor zmienia zdanie i stara się wypchnąć z uczelni twórców Instytutu. W sytuacji zagrożenia wszyscy podporządkowują się woli i decyzji księcia Brockshire, honorowego rektora. Uniwersytet techniczny, założony na potrzeby zakładów przemysłowych w regionie, okazuje się zatem instytucją ze wszechmiar feudalną, w której kierunek rozwoju ustala wola pana na włościach.

Do zupełnie innej epoki odnosi się już powieść Bradbury'ego. Wydana w 1975 roku, wyraźnie pisana jest już w epoce rewolucji obyczajowej, której głównym laboratorium staje się uniwersytet w Watermouth, a głównym naukowcem – doktor Kirk: „Howard jest bowiem znanym działaczem, cierniem wbitym w ciało Rady Miejskiej, postrachem samolubnych burżujów, nieustępliwym członkiem Komitetu Poszkodowanych, uosobieniem troski i poczucia odpowiedzialności”<sup>4</sup>. Kirk to socjolog, który pozornie tylko wybiega w swoich badaniach naprzód, w gruncie rzeczy bowiem wyczuwa obecną koniunkturę, staje się orędownikiem rewolucji obyczajowej, zwolennikiem jej najbardziej skrajnych form. O ile Amis i Priestley w swych powieściach krytykują przede wszystkim skostnienie społeczne i reprezentujących ten stan konserwatywnych profesorów, o tyle Bradbury obnaża destrukcyjny potencjał młodszych, lewicujących naukowców, ślepo ufających w potencjał rewolucji. Kirkowie to – podobnie

jak Jim Dixon w powieści Amisa – ludzie nowi, pierwsze pokolenie, które na przełomie lat 60. i 70. ukończyło studia wyższe. Ich rodzice byli bogobojnymi robotnikami z Leeds, o niskich oczekiwaniach społecznych. Howard i Barbara reprezentują nową formację społeczną, ludzi posługujących się hasłami „wyzwolenia”, „emancypacji”, „zaangażowania”. Bradbury podkreśla jednak, że ideologia ta służy im jako usprawiedliwienie do robienia kariery, nie jest rodzajem zobowiązania wobec innych. Kirkowie okazują się takimi samymi egoistami, skupionymi na walce o własną pozycję, zamykającymi środowisko uniwersyteckie na jakikolwiek przejaw wolności, jak profesorowie z powieści Amisa i Priestleya. Barbara uczestniczy w strajkach, protestach, roznosi ulotki poradni planowania rodziny – spełnia się zatem jako społeczniczka. Sama jednak traktuje swoją rodzinę jako obciążenie, nudzi się w domu, zazdrości robiącemu karierę mężowi, lecz nie pracuje zawodowo, a opiekę nad dziećmi zrzuca na studentki – kochanki Kirka. Często wyjeżdża do młodszego kochanka w Londynie. To właśnie nuda, zazdrość, świadomość pozostawiania w tyle (za osiągniętym kolejnym sukcesem) i nawiązującym kolejne romanse mężem) stanie się przyczyną jej próby samobójczej.

**Powieść akademicka jako satyra uniwersytecka, czyli „z samych siebie się śmiejecie”**

Elaine Showalter pisze: „[...] to powieści uczyły mnie, jak prawdziwy profesor winien się wysławiać, zachowywać, ubierać, myśleć, pisać, kochać, odnosić sukcesy, bądź też przyjmować porażki. Teraz, kiedy jestem już na emeryturze, czytam je

mniej osobiście, ale z większym uczuciem i empatią”<sup>5</sup>. Wydaje się jednak, że z przywoływanych tutaj trzech powieści można wyciągnąć wiedzę wyłącznie negatywną: jak nie prowadzić zajęć, jak nie wygłaszać wykładu, jak nie traktować studentów, jak nie zarządzać wydziałem, jak nie organizować przyjęć dla kolegów z kampusu.

Rzeczywistość akademicka oparta jest na zasadniczej relacji profesor – student, pracownik starszy – pracownik młodszy. Za każdym razem realizuje się ona jako rodzaj przemocy, wymuszenia. W takiej rzeczywistości musi uruchomić się konflikt, dochodzi zatem do klasycznego zderzenia młodości ze starością, nowoczesności z tradycjonalizmem. Przebieg tego konfliktu kształtowany jest jednak pod wpływem konwencji gatunkowej: młody pracownik akademicki Jim Dixon nie walczy otwarcie ze swoim przełożonym profesorem Welchem, ponieważ nie ma ku temu żadnych środków; jego praca, jego przyszłość całkowicie zależą od tego, czy Welch przedłuży mu umowę, czy pozwoli pracować na swoim wydziale. Jim zgadza się więc na wszystkie upokorzenia, dopiero w jednej z ostatnich scen wygłasza wykład dla całego wydziału historii, kompletnie pijany. Píše ten wykład na czas, pod z góry ustawioną tezę (tezę potwierdzającą przekonania jego przełożonego), szuka materiałów, które pozwolą mu zająć kolejne minuty. Nie ma tu więc żadnego poszukiwania prawdy i wiedzy, a jedynie konieczność wywiązania się z przykrego, narzuconego obowiązku. „Powoli, choć i tak za szybko, jak ostrzegały go pewne ośrodki w mózgu, zaczął nasycać swój głos nutami sarkastycznego, ciętego rozgoryczenia. Nikt przy zdrowych zmysłach –

chciał zakomunikować – nie wzięłby na serio ani jednego zdania tych wyssanych z palca, bezwartościowych, bombastycznych i nudnych bzdur. Niebawem czuł się już niczym wyjątkowo fanatyczny esesman, który podczas ceremonii palenia książek odczytuje tłumowi urywki z broszury napisanej przez pacyfistę, Żyda, intelektualistę i komunistę w jednej osobie<sup>6</sup>. Jim przegrywa więc w konflikcie z profesorem, ale ratuje własną wolność. Do starcia, konfrontacji nigdy między nimi nie dochodzi – ta karykatura wykładu to jedyne miejsce jawnego sporu.

Profesor Saltana staje się twórcą nowej dziedziny – Imagistyki Społecznej – dość spontanicznie obiecując pomoc Elfredzie Drake w założeniu instytutu naukowego, a tym samym stara się zapewnić sobie wysoką pozycję i solidną pensję. Imagistyka długo jednak pozostanie niesprecyzowana, gdy zaś pierwsi zainteresowani proszą o wyłożenie jej podstaw, Saltana zrzuca ten obowiązek na doktora Tubyego. Z doskoku, przy dużej whisky, konstruują obaj założenia tej dziedziny, która ma opierać się na tworzeniu właściwego wizerunku medialnego. I tutaj zatem nie ma mowy o naukowej rzetelności, poszukiwaniu prawdy i wiedzy. Miejsce poważnie traktowanej dziedziny naukowej zajmuje medialne hokus-pokus. Zarówno Saltana, jak i Tuby do pracy w Instytucie zapraszają co ładniejsze studentki i pracownice akademickie oraz dość biernych, „niegroźnych” i skłonnych do podporządkowania studentów. Przemoc w relacjach uniwersyteckich objawia się przez włączanie i wykluczanie<sup>7</sup> – obaj naukowcy walczą o włączenie ich do środowiska akademickiego w Brockshire. Zarazem oni sami

dobierają sobie pracowników według klucza dalekiego od wartości merytorycznej: „– Szkoda, że nie możemy poderwać małej Hazel, Cally nigdy się z nią nie rozstanie [...]”. A co sądzisz o tym facecie Mickleju?

– Wykąpany i ubrany po ludzku, mógłby się do czegoś przydać, Owenie<sup>8</sup>.

Także cała droga naukowa Howarda Kirka to satyra na prowadzenie kariery akademickiej – Kirk nie tylko manipuluje swoim przełożonym, szantażuje go uwagą mediów, ale też rozsiewa plotki, indoktrynuje swoich seminarzystów, kłamie i oszukuje. Kirk łamie podstawy etyki akademickiej – wykorzystuje zakochaną w nim studentkę, „daje jej się” zaciągając do łóżka, spycha ją do roli opiekunki do dzieci i taniej pomocy domowej. W czasie seminarium socjologicznego urządza lincz jedyne go ze studentów, który ma niemarksyistowskie poglądy, następnie doprowadza do wyrzucenia go z uczelni: „– A znasz jakiś lepszy rodzaj socjologii? [...] Może tę anglo-katolicką klasycystyczno-rojalistyczną papkę, którą cię karmiłem na wykładach literatury i którą nazywałeś socjologią?

– To zaakceptowana forma analizy kultury, proszę pana.

– Ja jej nie akceptuję. To takie sraty-taty. To nie jest socjologia, bo ignoruje akurat to wszystko, co stanowi rzeczywisty obraz społeczny<sup>9</sup>.

Jest autorytarny, przebiegły, nietolerancyjny, mściwy – tak dobiera teorie socjologiczne, by uzasadniały jego kolejne niemoralne postęпки, co sprawia, że zawsze działa w służbie nauki. „My chcemy odkryć prawdziwą rzeczywistość, nie mnożyć wieloznaczności<sup>10</sup>” – mówi Howard w chwili, gdy próbuje wymusić na swojej koleżance taką interpretację sporu ze stu-

dentem, która będzie korzystna dla niego samego. Przeczy zatem sam sobie, ale nikomu nie udaje się ujawnić jego kłamstwa.

### **Intryga i romans – jak żyje się w akademickim świecie**

Środowisko akademickie to układ zamknięty, który Elaine Showalter charakteryzuje na podobieństwo sielanki. Jednak w tej właśnie pozornie sielankowej przestrzeni dokonuje się rozpad relacji społecznych. Przemoc wykracza poza relacje profesjonalne i staje się zasadniczą cechą związków prywatnych, z nią zaś wiąże się zawiść, rywalizacja i manipulacja, każda relacja opiera się na walce, na jakimś ukrytym bądź ujawniającym się stopniowo konflikcie. Młodzi uczeni rywalizują o pozycję, o sympatię studentów, o uwagę przełożonych.

Właściwie wszystkie relacje męsko-damskie oparte są na romansie, bohaterowie dzielą się na takich, którzy już ze sobą spali, sypiają z sobą teraz lub prześpią się w przyszłości. Nie jest to jednak dowód na niską moralność akademików, nadmiar wolnego czasu czy nudę kampusu, lecz raczej na gotowość do stosowania wszystkich chwytów w walce o wpływy, ugruntowanie swojej pozycji lub zdobycie sojuszników. Howard Kirk, uwodząc pannę Callendar, przeciąga ją na swoją stronę w konflikcie ze studentem George'em Carmodym. Żeby mieć po swojej stronie pozostałych studentów z seminarium, nawiązuje romans z przewodzącą im studentką Felicity. Żonę długoletniego przyjaciela, Myrę Beamish, uwodzi, by przeciągnąć ją na stronę rewolucji społecznej i przekonać, że wierność i monogamia to widma dawnej epoki, przeżytki systemu. Z nim z kolei sypia też

koleżanka z wydziału, psycholożka Flora Beniform, która po stosunku rozważa układ sił w małżeństwie Kirków i deklaruje, że stara się ratować związek „drogiego Howarda” z żoną. Kobiety nie są tu jednak ofiarami męskiej dominacji. Same walczą o zainteresowanie mężczyzn, umacniają pozycje. W *Poza miastem* żona rektora pani Lapford zazdrosna jest o uwagę doktora Tuby'ego wobec doktor Lois Terry. Dziekan wydziału socjologii Cally nie chce wypuścić z rąk ślicznej doktor Hazel Honeyfield, która ostatecznie – jako lubiana przez wszystkich, uznana za wystarczająco kompetentną i spolegliwą – zdobywa pozycję dyrektora Instytutu Imagistyki. Kilkakrotnie to mężczyźni stają się ofiarami wojny płci: w *Homo historicus* Henry'ego Beamisha na boczny tor odsuwa znudzona żona, której zdecydowanie bardziej podobą się męska energia Kirka niż gapowatość i powolność ślubnego małżonka. Jim Dixon z powieści *Amisa* nie ma swojego głosu, nie ma też nigdy prawa do działania zgodnie z własną wolą. Upokarzany, dyscyplinowany staje się więźniem relacji opartych na przemocy. Margaret Peel narzuca mu rolę pocieszyciela po zdradzie kochanka i szybko to jego ustawia w pozycji nowego „ukochanego”. Podporządkowanie Jima wymusza szantażem emocjonalnym, napadami hysterii, wyrachowanymi próbami samobójczymi. Jim nie znosi tej dziewczyny, uważa ją za brzydulę i idiotkę, ale – ponieważ zwykł podporządkowywać się przez całe życie – i jej także pozwala się zdominować. Związek z tą podopieczną Welchów jest też korzystny dla jego kariery, daje szansę na wzmocnienie związków z rodziną profesora, na włączenie do środowiska akademickiego.



Wszyscy zatem bohaterowie są anty-akademikami, anty-nauczycielami. Jednocześnie jednak część z nich – Saltana, Tuby, Jim Dixon – budzą sympatię przez ujawnienie słabości. W ich postaciach zdenerwowanie wysokiego ideału i zdecydowanie mniej doskonałej realizacji budzi śmiech, zwłaszcza że obciążeni są oni takimi przyzwyczajeniami, które pozwalają czytelnikowi na utożsamienie się z nimi. Tuby, starzejący się, mały i gruby Anglik chciałby być don Juanem, ale nie ma już możliwości... Pije zatem herbatkę z młodą wykładowczynią anglistyki i pozwala jej wypłakiwać się na swoim ramieniu. Typy jednoznacznie negatywne to ci akademicy, którzy swoją pozycję wykorzystują, to ci, którzy sprawują największą władzę: profesor Welch, Howard Kirk, rektor Lapford. W zhierarchizowanym świecie powieści kampusowej czarnymi bohaterami okazują się więc ci, którzy stoją na samej górze (Kirk jest tylko doktorem, ale potrafi podporządkować sobie dziekana, udaje mu się też manipulować decyzjami całego wydziału).

Choć wspólnota uniwersytecka odtwarza ciągle na nowo zestaw tradycyjnych zachowań, choć jej działania reguluje układ hierarchiczny oraz powtarzalny kalendarz, cykliczny układ roku akademickiego, to nie można mówić o jakiegokolwiek przewidywalności czy powtarzalności. Światem akademickim rządzi chaos i brak zasad. W *Homo historicus* Kirk sprytną intrygą doprowadza do zaproszenia na uczelnię kontrowersyjnego, prawnicowego profesora. Spotkanie (na które zresztą profesor Mangel nie przybył) kończy się protestem studenckim, awanturą i poturbowaniem Henry'ego Beamisha, co wojowniczy Kirk rozpatruje w kategoriach kolejnego zwy-

ciństwa młodych rewolucjonistów. Jego żona Barbara słodkim głosem zadaje na przyjęciu najintymniejsze pytania: o stosunek do dzieci, rodzaj środków antykoncepcyjnych, związki pozamałżeńskie. Publicznie opowiada o swoim pierwszym skoku w bok. Takie sceny przydają powieści akademickiej cech farsy, wyostwiają więc krytykę; bawią także dosadnym, niedwuznacznym humorem: „Mówiąc w kategoriach czysto zewnętrznych, zostałeś wyrypana – mówi Howard”.

Jim pije i ćwiczy ciągle coraz to nowe głupie miny, żeby tylko jakoś wyładować własną frustrację, zmniejszyć ciężar egzystencji w królestwie profesora Welcha. Dysponuje całym arsenałem min wyrażających przygnębienie, złość, bezsilność, nie ma zaś ani jednej, która pozwoliłaby mu uzewnętrznzić radość: „Dixon pozwolił sobie na przeraźliwy grymas, opuszczając podbródek ile tylko się dało i usiłując podciągnąć nos pomiędzy oczy. Gdy już ułożył odpowiednio wszystkie rysy twarzy, zdjął okulary i zajął się ich czyszczeniem”<sup>11</sup>. Aby jakoś rozładować bezsilną furję wobec Welcha, wymyśla o nim piosenkę: „«Ty tępy bałwanie, ty dumny tumanie, ty zapluty łazęgo-niedołego...» Tu następowała seria niemożliwych do powtórzenia obelg do wtóru orkiestrowego «um-pa-pa». «Ty stary gaduło-niezdaro, ty niecny satrapo-fujaro»”<sup>12</sup>.

Każda powieść akademicka w konwencji farsowej umieszcza opis przyjęcia. W *Poza miastem* doktor Tuby zaczyna pić whisky długo przed przyjęciem, ponieważ wie, że będzie skazany na cienką lemoniadę i krakersy. Wszyscy chcą się upić, ale skąpstwo gospodarzy uniemożliwia realizację tego skromnego zamiaru,

wszyscy goście wychodzą głodni, całe zaś przyjęcie upływa na intelektualnych rozmowach, pełnych wyrafinowanych aluzji kulturalnych i dosadnych propozycji seksualnych: „A drogiego Cecila, jak możesz się domyślić, niezbyt interesują takie zabawy. Właściwie już daliśmy sobie z tym spokój. Tylko że mnie to nadal interesuje”<sup>13</sup> – żali się Jimowi żona jego kolegi z wydziału na temat intymnych szczegółów relacji małżeńskiej. Saltana relacjonuje Tubyemu rozwój wypadków w czasie przyjęcia: „Sytuacja staje się raczej niepokojąca, mój rozwiążyły przyjacielu. Stefania jest wyraźnie zafascynowana, ale jest już zarezerwowana na noc przez swojego pracodawcę, tego rozpustnego oszusta, Grandisona...”<sup>14</sup>. Myra Beamish namawia zaś Howarda Kirka, by jeszcze kiedyś się z nią przespał: „Wiem, że od tego czasu byłeś tu i tam, objeżdżałeś swoją parafię. Ale wpadnij któregoś dnia, co? Będzie inaczej. Wtedy byłam głupia. Teraz nie jestem już taką cholerną mieszką. Wiem, co straciłam”<sup>15</sup>.

\*

Trzy opisywane tu powieści pochodzą z różnych dekad, ale wszystkie one mogą być zaliczone do pierwszej fazy rozwoju gatunku. Jak pisze Aida Edemariam, później, w latach 80. nastąpił kryzys uniwersytetu, a wraz z nim kryzys powieści akademickiej, która stała się bardziej melancholijna i depresyjna<sup>16</sup>. Tymczasem faza wstępująca charakteryzowała się właśnie mocną satyrą, na którą można było sobie pozwolić, ponieważ struktura uniwersytetu wydawała się trwała. Słuszna zatem wydaje się teza, że ostra krytyka środowiska akademickiego potwierdzała tylko

stabilność akademickich zasad. Powieściopisarze mogli sobie pozwolić na jadowity atak wymierzony w poszczególne postaci z życia kampusów, całe wydziały czy kierunki rozwojowe poszczególnych dziedzin naukowych dlatego właśnie, że fundament uniwersytetu wydawał się solidny, wieczny.

Żywioł krytyczny w powieści akademickiej skierowany jest nie na uniwersytet, ale na samą powieść. W tej powieści chodzi o grę z gatunkiem, powieść akademicka żywi się sama sobą, każda okazuje się zarazem konstrukcją i dekonstrukcją gatunku. Uruchamia konwencje, które następnie podważa, wprowadza tropy, które w trakcie rozwoju fabuły negują swoje znaczenie. Taki gatunek mogli wymyślić tylko profesorowie literatury.

**Paulina Małochleb**

#### PRZYPISY

- 1 Malcolm Bradbury, *Homo historicus*, przeł. Jarosław Anders, Poznań 1993, s. 10.
- 2 Elaine Showalter, wstęp do książki *Wydziałowe wieże*, który drukujemy w tym numerze „Nowej Dekady Krakowskiej”.
- 3 Por. posłowie Przemysława Znanieckiego do *Jima Szczęściarza* Kingsleya Amisa (Poznań 1995, s. 268).
- 4 Malcolm Bradbury, dz. cyt., s. 9.
- 5 Elaine Showalter, dz. cyt.
- 6 Kingsley Amis, dz. cyt., s. 239.
- 7 Aida Edemariam, *Who's afraid of the campus novel*, „The Guardian” <http://www.theguardian.com/books/2004/oct/02/featuresreviews.guardianreview37> [data dostępu: 16.03.2015].
- 8 J.B. Priestley, *Poza miastem*, przeł. Maria Zborowska, Poznań 1994, s. 77.
- 9 Malcolm Bradbury, dz. cyt., s. 158.
- 10 Tamże, s. 165.
- 11 Kingsley Amis, dz. cyt., s. 190.
- 12 Tamże, s. 93.
- 13 Tamże, s. 130.
- 14 J.B. Priestley, dz. cyt., s. 150.
- 15 Malcom Bradbury, dz. cyt., s. 258.
- 16 Aida Edemariam, dz. cyt.

Ewa Kraskowska **Akademickie  
kryminały Amandy Cross**



„[...] Wymyśliłam kobietę-detektywa do tego stopnia oswobodzoną z wszelkich domowych obowiązków, że ja sama jeszcze przez wiele lat nie mogłam nawet marzyć o podobnej wolności”<sup>1</sup> – tak feministyczna krytyczka Carolyn Heilbrun napisała o Kate Fansler w swojej autobiograficznej książce, gdy miała lat 71 i pozostało jej 6 lat życia do samobójczej śmierci w roku 2003. Wyposażyła tę postać w parę innych cech i atrybutów, które budziły irytację Elaine Showalter (pisze o tym Ewa Rajewska w artykule publikowanym w tym numerze „Nowej Dekady Krakowskiej”), również literaturoznawczyni i feministki, młodszej od Heilbrun o półtorej dekady. W latach 70. XX wieku, gdy obie budowały zręby amerykańskich literackich *women studies*, była to różnica decydująca o zasadniczej odmienności formatywnych doświadczeń młodości. Dojrzewanie Heilbrun (rocznik 1926) przypadło na czasy tużpowojenne, gdy w Stanach Zjednoczonych zaczął się ujawniać syndrom *feminine mystique*, depresyjnych *housewives* z dobrze sytuowanych suburbiów (celnie opisany przez Betty Friedan w jej przełomowej książce z 1963 roku<sup>2</sup>), ale kiedy nie było jeszcze mowy o feminizmie. Wczesna młodość Showalter (rocznik 1941) to przełom lat 50. i 60., gdy frustracja kobiet amerykańskich narosła do tego stopnia, by pod koniec dekady osiągnąć kulminację w Women’s Liberation Movement.

Daleka od stereotypu *housewife*, Kate Fansler była też piękna, bogata z domu (jej rodzina należała do starej nowojorskiej socjety, „an upper-class WASP” – jak pisze biografka Heilbrun<sup>3</sup>), genetycznie szczupła i ubierała się z najwyższą, acz

klasycznie prostą elegancją. Z tego powodu otoczenie uważało ją za „bardzo dystygowaną [...]”; w istocie bycie dystygowaną obchodziło ją tyle co nic”<sup>4</sup>. Była także profesorką w jednej z nowojorskich uczelni, specjalizującą się w literaturze wiktoriańskiej i z lekka już znudzoną jej wykładaniem. Jak stwierdziła w bodaj najpopularniejszej powieści detektywistycznej ze swym udziałem: „...one can’t teach *Middlemarch*, not even *Middlemarch*, forever”<sup>5</sup>. Carolyn Heilbrun nie była szczupłą, przynajmniej przez większość swojego życia. Wedle powszechnych standardów można ją było uznać za przystojną, o wyraźnie semickim typie urody, lecz nie elegancką. Po sześćdziesiątce z ulgą zrezygnowała z zakładania sukienek na oficjalne lub uroczyste okazje, poprzestając na spodniach i tunikach. Szczególnie nie cierpiała rajstop; jeśli chodzi o mnie, w pełni tę idiosynkrazję podzielam... Była także mężatką, matką trojga dzieci i babcią dwójki wnucząt, a ze swoim życiowym partnerem, profesorem ekonomii Jamesem Heilbrunem, spędziła pięćdziesiąt osiem wspólnych lat. Sposób, w jaki pisała o nim w autobiografii, pozwala sądzić, iż był to związek bardzo udany, pełen tolerancji i wzajemnego wsparcia, pozostawiający obojgu spory margines swobody i niezależności.

Od roku 1960 przez następne trzydzieści lat Heilbrun wykładała na ekskluzywnym nowojorskim Columbia University (z tzw. ligi bluszczowej), uzyskując pierwszą na tamtejszej anglistyce kobiecą stałą profesurę (*tenure*). Jej specjalnością był brytyjski modernizm pierwszej połowy XX wieku (Virginia Woolf, E.M. Forster, środowisko grupy Bloomsbury), ale



rozgłos w akademickim świecie zdobyła zwłaszcza jako feministyczna badaczka kobiecych tożsamości i kobiecych autobiografii, które analizowała w książkach *Reinventing Womanhood* (1979) i *Writing a Woman's Life* (1988). Pod pseudonimem Amanda Cross opublikowała w latach 1964–2002 czternaście powieści detektywistycznych, przez dłuższy czas zachowując *incognito*; prawdziwa tożsamość Cross wyszła na jaw stosunkowo późno. Biografka Heilbrun, Susan Kress, wyjaśnia: „Autor powieści kryminalnych (*mystery writer*) bardziej niż inni pisarze jest skłonny ukrywać swą tożsamość pod pseudonimem; sama Carolyn Heilbrun w powieści *The James Joyce Murder* stworzyła postać uczonej starannie ukrywającej fakt, iż pisuje thrillery. Powody po temu są niebłahe. Jak zauważyła Heilbrun, akademicy bardzo skutecznie wytyczają granice między kulturą popularną a arcydziełami. Troszczący się o swą reputację akademicką młody badacz czy młoda badaczka woli się nie ujawniać jako autor/-ka powieści kryminalnych, które – jak wiadomo – ocierają się o gotycyzm czy fantastykę naukową i w szacownych księgarniach nie lądują na jednej półce z literaturą przez duże L. Lecz Heilbrun [...] proponuje także inne wyjaśnienie: oprócz dbałości o akademicki prestiż, pseudonim zaspokajał jej nieświadomą potrzebę «psychicznej przestrzeni», «sekretu zapewniającego poczucie kontroli nad przeznaczeniem, jakiej w owych przedprofesorskich, przedfeministycznych czasach nie dawało [jej] nic innego»<sup>6</sup>.

W cytowanej przez Kress książce *Writing a Woman's Life* Heilbrun poświęca

kobiecym pseudonimom pisarskim cały (przedostatni) rozdział i po kilkakroć wraca do siebie samej jako *case study*. Strategie ukrywania kobiecości pod przybranymi, często męskimi nazwiskami pozwalały autorkom – jak pisze – wyrażać ich rewolucyjne poglądy i nadzieje. Ale w końcu zdarzyło się coś, co odmieniło i Carolyn, i Amandę: *the women's movement*, ruch wyzwolenia kobiet:

Carolyn zaczęła pisać w inny, bardziej osobisty i odważny sposób, czując, że kobiety nie powinny przemawiać do innych kobiet tak, jak od wieków czynili to mężczyźni: z góry. Pisała o sobie, opowiadała własną historię, narażając się na dekonspirację. Dla kobiety publiczne wystąpienie wciąż jeszcze wiązało się z ryzykiem, które wszakże zmniejszało się, w miarę jak podejmowało je coraz więcej kobiet.

Odwagi nabierała też Amanda. W jej książkach zaczęły się pojawiać tematy feministyczne, wbrew czytelniczym protestom pozwoliła swojej bohaterce palić papierosy i pić alkohol. Uważam, że nadmiar drinków to niebezpieczne przyzwyczajenie, sama jestem niepalącą, ale dla Kate Fansler martini i papierosy stanowiły coś w rodzaju kamuflażu dla bardziej wywrotowych poglądów i działań. Oczywiście miałam nadzieję, że młode kobiety będą ją naśladować nie w tych nałogach i nie w odmowie małżeństwa oraz posiadania dzieci, lecz raczej w pewności siebie i używaniu jej do obrony innych kobiet i do odkrywania nowych kobiecych historii<sup>7</sup>.

Detektywistyczne powieści Amandy Cross zyskały znaczną popularność w amerykańskich kręgach czytelniczych,



choć nie należą do najłatwiejszych lektur w tym gatunku. Po pierwsze, zarówno ich bohaterce, jak i narratorce (a może jednak narratorowi?) wszystko kojarzy się z literaturą, i to taką najwyższych lotów – od *Antygony* Sofoklesa (w *The Theban Mystery*) po *Dublińczyków* i *Uliksa* Joyce’a (w *The James Joyce Murder*), z całą historią literatury (zwłaszcza dziewiętnastowiecznej i wysokomodernistycznej) po drodze. Te kryminały naszpikowane są cytatami, intertekstualnymi aluzjami, nawiązaniem do fabuł, postaci i miejsc znanych z fikcyjnych realiów literackich. Kate opisuje się nimi w każdej sytuacji, najczęściej gdy prowadzi błyskotliwe konwersacje ze swoim partnerem, a późniejszym mężem, Reedem Amhearstem, nowojorskim prokuratorem okręgowym, który często wspiera ją w amatorskich dochodzeniach, ale także odgrywa rolę adwokata diabła. Kate bowiem, przy całym swoim racjonalizmie, ma skłonność do popadania w emocjonalne skrajności na tle prowadzonych przez siebie śledztw. Genderowe role są więc w tej parze dość tradycyjnie rozdzielone, choć Fansler jest oczywiście wyemancypowaną intelektualistką, a jej konserwatywna rodzina – matka, ojciec i trzech starsi bracia – odnosi się do jej wywrotowych poczynań z pełną wyrozumiałością.

Po drugie, wszystkie zagadki kryminalne rozgrywają się w książkach Cross w wyższych sferach intelektualnych, najczęściej w środowisku akademickim, ale też na przykład w ekskluzywnym żeńskim college’u czy w prywatnym archiwum znanego wydawcy. Rzeczywistość przedstawiona w tych powieściach musi się zatem przypadkowemu czytelnikowi

jawić jako dość egzotyczna i nie do końca zrozumiała. Odbiorcą wirtualnym jest tu bowiem osoba (ze względu na duży ładunek treści feministycznych najlepiej płci żeńskiej), która w bagażu życiowych doświadczeń posiada także epizody uniwersyteckie i wie mniej więcej, na czym polega profesja akademicka, jakie są jej blaski i cienie, co się dzieje w trakcie zajęć ze studentami, na zamkniętych posiedzeniach rad wydziału i komisji do spraw wszelakich, na konferencjach i zebraniach naukowych. Rozumie także, iż jest to światek wprawdzie nieduży, ale sprzyjający rodzeniu się zbrodniczych instynktów, z żądzą mordu na czele.

Kate Fansler wpisuje się w długą listę akademickich detektywów płci obojga zaludniających literackie uniwersum kryminalnych zagadek od co najmniej początku XX wieku. Jako chronologicznie pierwszego na tej liście wymienia się profesora Augustusa S. F. X. Van Dusena, wykreowanego przez Jacquesa Futrelle’a w powieści *The Chase of the Golden Plate* (1906), nazywanego z racji jego geniuszu Maszyną Myślącą. Wśród jego następców znaleźć można tak ekscentryczne postaci, jak matematyk dr Lancelot Priestley z powieści Johna Rhode’a, który na zlecenie Scotland Yardu rozwiązuje zagadki, nie ruszając się z domu, czy wynalazca rozmaitych gadżetów ułatwiających śledztwa, wymyślony przez Arthura B. Reeve’a chemik Craig Kennedy. Akademicy ci, podobnie jak większość pozostałych detektywów z tej kategorii bohaterów i bohaterek (*academic sleuth*), działali wszakże poza przestrzenią uniwersytecką (*off-campus mysteries*), rozstawszy się wcześniej z uczelniami wsku-

tek konfliktów z kadrami administracyjną<sup>8</sup>. Jednak ich *modus operandi*, niezależnie od dyscypliny, którą reprezentują (a tak się składa, że przeważnie są to badacze i badaczki literatury), wykazuje zasadniczą zbieżność z metodyką badań naukowych. Proces badawczy, który prowadzi do określonych wyników, jest wszak niczym innym, jak swego rodzaju śledztwem, rozwiązywaniem zagadki, tyle że (przeważnie) bez udziału trupa. W przypadku Kate Fansler mogą to być na przykład narzędzia poetyki, jak w książce *In the Last Analysis*, w której udaje się jej znaleźć mordercę dzięki umiejętności tworzenia fabuł o klasycznej strukturze, łącznie z rozpoznaniem na podstawie blizny...

Bezpośrednim wzorcem pisarskim, a w dużej mierze także osobowym, do jakiego nawiązywała Carolyn Heilbrun vel Amanda Cross, zaczynając pisać swoje powieści z Kate Fansler w roli głównej, była jedna z mistrzyń brytyjskiej Złotej Ery (*Golden Age*) kryminału, Dorothy L. Sayers<sup>9</sup>. Heilbrun poświęciła jej sporo uwagi w swoich pracach literaturoznawczych, polemizując z trywialną tezą biografą Sayers, Jamesa Brabazona, wedle której sukcesy literackie oraz wysoko ceniiony intelektualizm autorki *W potrzasku*, *Nieprzyjemności w klubie Bellona* i wielu innych detektywistycznych bestsellerów były pochodną jej rzekomego deficytu urody i niemożności spełnienia się w tradycyjnych rolach kobiecych. Heilbrun, przeciwnie, widzi w biografii Sayers kobiecą narrację tożsamościową, w której żeński podmiot sam siebie stwarza, wymykając się przewidzianemu dlań scenariuszowi patriarchalnemu<sup>10</sup>.

Detektywem-amatorem w przedwojennych powieściach Sayers był drugi syn piętnastego diuka Denver, lord Peter Wimsey – *bon vivant*, erudyta i koneser win, miłośnik krykieta i sztuk walki. Jednak dość szybko u jego boku pojawiła się Harriet Vane, feministka i intelektualistka, którą ów w ich pierwszej wspólnej powieści (*Strong Poison*, 1930; pol. *Gwałtowna trucizna*, 1938, przeł. W. Jaworski) wybawia od oskarżenia o zabójstwo kochanka, przez kilka następnych książek, w trakcie prowadzonych już wspólnie śledztw, bezskutecznie się jej oświadcza, by w końcu ją poślubić i tak zakończyć ich literackie dzieje. Przeniesiony w nowojorskie realia lat 60. i 70. związek Kate Fansler i Reeda Amhearsta jest powtórzeniem wymodelowanej w ten sposób damsko-męskiej relacji. „Fikcyjna Harriet Vane ma wiele wspólnego z samą Sayers, przede wszystkim oddanie się pracy zawodowej i właściwą kobiecie inteligentnej niemożność znalezienia mężczyzny wartego jej uczuć” – pisała o bohaterce Sayers Heilbrun. I dodawała: „[...] los, który Sayers przeznaczyła Vane, ilustruje symptomatyczną dla kobiet-pisarek [...] niechęć do tworzenia postaci kobiecych równie autonomicznych, jak one same”<sup>11</sup>. Tworząc Kate Fansler, Amanda Cross chciała tę prawidłowość przezwyciężyć.

Bardzo ważną figurą patriarchatu jest w powieściach Cross szacowny profesor, celebrytujący swoją profesorską i nieufny wobec żywiołu kobiecego w akademii. Uważa się, iż pierwowzorem tej postaci był Lionel Trilling – krytyk literatury i kultury z Columbia University, autor między innymi esejów o „wyobraźni liberalnej”<sup>12</sup>, który w roku 1939 jako pierwszy

uczony pochodzenia żydowskiego otrzymał stałą profesurę na tamtejszej anglistyce; jego nominacja nie obyła się bez antysemickich komentarzy. „Ci, którzy go pamiętają jako wykładowcę – referuje biografka Heilbrun – zgodnie opisują go jako mężczyznę eleganckiego, bardzo profesorskiego (*donnish*), o manierach arystokraty. W nienagannym trzyczęściowym garniturze, z nieodzownym papierosem, wygłaszał codzienną porcję mądrości”<sup>13</sup>. Heilbrun – w latach 50. jego studentka – darzyła go podziwem graniczącym z uwielbieniem, lecz nie była przezeń, jak sama twierdzi, zauważana ani wtedy, ani później, na początku lat 60., gdy już po doktoracie otrzymała uczelniany etat. Dużo później komentowała to tak: „[...] w życiu każdego szczęśliwego człowieka pojawia się nauczyciel, który zostawia ślad w jego duszy. Dla mnie kimś takim był Trilling. Ironia – skądinąd typowa w kobiecych biografiach – polegała na tym, że ów ślad zostawił on przypadkiem, niechcący i nieświadomie. Większość kobiet, których nauczyciele stają się ich mentorami, odnosi się do nich z oddaniem córek bądź kochanek. Ja nie byłam ani dość atrakcyjna, ani na tyle poddańcza, by w takiej roli wystąpić, i Trilling nigdy się nie dowiedział, że miał we mnie uczennicę”<sup>14</sup>.

Pobrzmiewa w tych słowach gorycz nieodwzajemnionej adoracji, ale jest w nich także intelektualna uczciwość, która każe oddać cesarzowi co cesarskie. Choć bowiem światopoglądy Trillinga i Heilbrun dość gruntownie się rozeszły – on z wiekiem popadał w konserwizm, ona się radykalizowała – to od niego w czasach zdominowanych przez Nową

Krytykę i doktrynę *close reading* przysła krytyczka feministyczna uczyła się, że istnieje świat poza uniwersytetem i że powinnością człowieka akademickiego jest ów świat zmieniać oraz współtworzyć. Trilling należał do mężczyzn całkowicie pozbawionych tzw. wrażliwości genderowej; kiedy przemawiał w imieniu zbiorowości, używając słów „człowiek” (*man*), „ludzkość” (*mankind*) czy choćby zaimka „my”, zawsze miał na myśli podmiot męski, w którym widział kulturowe *neutrum*. Sam zaś przyznawał, że koedukacyjność w kształceniu akademickim nie bardzo przypada mu do gustu, gdyż generalnie woli uczyć chłopców. Paradoksalnie to ta jego cecha, wychwycona dość wcześniej przez Heilbrun, wzmocniła jej prokobiece nastawienie. Nie dlatego jednak, iż chciałaby się nad nią pastwić, jak to czyniło wiele krytyczek feministycznych w stosunku do wybitnych pisarzy i uczonych. Fallocentryzm Trillinga był bowiem tak skrajny i tak głęboko przezeń uwewnętrzniony, że właśnie dzięki temu Heilbrun stosunkowo wcześniej była w stanie go rozpoznać i zdiagnozować jako powszechną przypadłość kulturową, której należy się baczenie, z odpowiednią krytyczną aparaturą przyjrzeć.

Za detektywistyczną powieść z kluczem, w której zidentyfikować można Trillinga, uchodzi *Death in a Tenured Position* (1981), z akcją osadzoną wprawdzie na Uniwersytecie Harvarda, ale z realiami, które nawiązują do własnych doświadczeń Carolyn Heilbrun z Columbia University. Pojawia się tu również specjalista od kultury Bliskiego Wschodu, dla którego pierwowzorem był ponoć Edward Said. Punktem wyjścia jest sensacyjny

i dla całkowicie zmaskulinizowanego środowiska filologów bulwersujący fakt, iż oto rozpisany został uczelniany konkurs na pierwszą kobietą stałą profesurę w zakresie literaturoznawstwa angielskiego. Profesurę ma objąć kobieta, gdyż taki wymóg postawił anonimowy sponsor, który na utworzenie tego stanowiska przeznaczył milion dolarów. Przypomnijmy, że Heilbrun była właśnie pierwszą profesorką na anglistyce w Columbii, choć o źródłach finansowania jej etatu nic nam nie wiadomo. Amerykańska *tenure* jest przedmiotem pożądanego każdego akademika i każdej akademiczki, gdyż gwarantuje stałość zatrudnienia i pełną niezależność badawczą. W Polsce jej odpowiednikiem jest mianowanie na stanowisko profesora zwyczajnego, ale oczywiście wysokość związanych z tym zarobków ma się nijak do finansowych realiów amerykańskich. W powieści Cross zatrudniona na etacie profesora specjalistka od poezji XVII wieku niebawem pada trupem, a Kate Fansler rozwiązuje zagadkę jej śmierci, roztrzásając przy okazji tak zasadnicze dla dyskursu feministycznego zagadnienia, jak problem „tokenizmu”, czyli obsadzania pojedynczych ważnych stanowisk kobietami w celu uniknięcia posądzeń o dyskryminację, fenomeny „braterstwa” i „siostrzeństwa” czy wyrzekania się przez intelektualistki kobiecej tożsamości w imię wartości „uniwersalnych” i „ogólnoludzkich”.

Dziś kobieta na stanowisku profesora nie jest już rzadkością, a na niektórych wydziałach ma liczebną przewagę nad mężczyznami. Jednak niektóre mechanizmy ukazywane przez Cross w powieściach detektywistycznych, a przez

Heilbrun w eseistyce akademicko-autobiograficznej (bo tak bym zakwalifikowała znaczną część jej tekstów), wciąż działają. Kobieta-akademiczka nadal może się spotkać ze strony swych kolegów z protekcjonalno-paternalistycznym traktowaniem, zwłaszcza gdy różnicy płci towarzyszy różnica hierarchiczna. Nie są odosobnione przypadki męskiej nieprovokowanej poufałości, czy wręcz natarczywości o podtekście erotycznym, a zajmowanie się twórczością kobiet do niedawna uchodziło za mało naukowe. Lecz profesorów w stylu Trillinga – z całym szacunkiem dla ich naukowych zasług – spotyka się dziś już rzadko i traktuje raczej w kategoriach uniwersyteckich kuriozów. W świetle kulturowych przemian, jakie zaszły w rzeczywistości akademickiej świata zachodniego, lektura kryminałów Amandy Cross okazuje się więc powrotem do stosunkowo niedawnej przeszłości, zarazem nostalgicznym i krzepiącym, uświadamiającym nam tyleż ciągłość i tradycję naszej instytucji, co rewolucyjność procesów w niej zachodzących.

Carolyn Heilbrun zrezygnowała ze stanowiska profesora na Columbia University w roku 1992, w akcie protestu przeciwko dyskryminacyjnej wobec kobiet polityce zatrudnieniowej władz wydziału. Miała wówczas 66 lat i odkrywała, że „*there is life beyond sixty*” – po sześćdziesiątce też warto żyć. Kilka lat później, w *The Last Gift of Time* pisała: „Ukończywszy lat siedemdziesiąt i ciesząc się – jak nazwał to W.H. Auden, który co prawda nie dożył tego wieku – «nadwagą oraz odrobiną sławy», odkryłam, że spoglądam wstecz na minioną

dekadę mojego życia z przyjemnością. Dawniej zakładałam, że okres ten będzie początkiem staczania się po równi pochyłej i dlatego już dużo wcześniej podjęłam decyzję, że po siedemdziesiątych urodzinach popełnię samobójstwo. Fakt, że życie po sześćdziesiątce dało mi tak wiele satysfakcji, tylko utwierdził mnie w przekonaniu, iż kopa lat plus dziesięć to wiek, którego nie należy przekraczać. Pożegnać się w porę – oto moje motto. [...] lecz skoro piszę te słowa, jak widać jeszcze nie odebrałam sobie życia. Należę do osób, dla których sensem życia jest praca. [...] Krzepię się myślą, że moje życie to «czas darowany». Codziennie sobie mówię: mogę umrzeć, kiedy zechcę – więc jak, umieramy czy żyjemy dalej? I co dzień właśnie dlatego, że mam wybór, wybieram życie»<sup>15</sup>.

9 października 2003 roku Carolyn Heilbrun poszła jak co tydzień od dwudziestu sześciu lat ze swoją przyjaciółką Mary Ann Caws na spacer w nowojorskim Central Parku, witając się po drodze z napotykanymi psami. Po powrocie do swego mieszkania zajmowała się tym, co zwykle – lekturą, pisanem mejli, długimi rozmowami przez telefon. Nic jej nie dolegało, nie cierpiała też, o ile wiadomo, na depresję. Wkrótce znaleziono ją martwą, z plastikową torbą na głowie. Została pożegnana list: „Podróż skończona. Serdeczności dla wszystkich”<sup>16</sup>.

**Ewa Kraskowska**

#### PRZYPISY

- 1 Carolyn Heilbrun, *The Last Gift of Time. Life Beyond Sixty*, New York 1997, s. 147.
- 2 Por. polski przekład pt. *Mistyka kobiecości* (tłum. Agnieszka Grzybek, Warszawa 2012).

- 3 Susan Kress, Carolyn G. Heilbrun, *Feminist in a Tenured Position*, Charlottesville 1997, s. 5. WASP – *White Anglo-Saxon Protestants*, określenie oznaczające amerykańską wyższą klasę średnią pochodzącą od pierwszych białych protestanckich osadników z XVII wieku.
- 4 Amanda Cross, *The Theban Mystery*, Avon Books, New York 1979, p. 41 (pierwodr. 1971, tłum. własne, również w innych przypadkach, jeśli nie zaznaczono inaczej – EK).
- 5 Amanda Cross, *Death in a Tenured Position*, New York 1985, s. 58 (wyd. 7; pierwodruk 1981). Pozwolę sobie pozostawić niektóre cytaty i słowa w tym artykule w ich oryginalnym brzmieniu. W końcu to właśnie angielszczyzna, nasza współczesna *lingua franca*, jest macierzystym językiem powieści uniwersyteckiej, powieści detektywistycznej oraz krytyki feministycznej, czyli trzech głównych tematów, o których tu będzie mowa. W przytoczonych słowach Kate Fansler chodzi oczywiście o powieść George Eliot (właśc. Mary Ann Evans) z roku 1871, po polsku znaną jako *Miasteczko Middelmarch* (przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa 2005).
- 6 Susan Kress, dz. cyt., s. 71–72. Cytat w cytacie pochodzi z: Carolyn Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, New York 1988, s. 110–111, 120.
- 7 Carolyn Heilbrun, dz. cyt., p. 121–122.
- 8 John E. Kramer jr, *Academic sleuth*, w: *Whodunit? Who is Who in Crime&Mystery Writing*, red. R. Herbert, Oxford University Press 2003, s. 3–4.
- 9 Pozostałe wielkie damy klasycznej brytyjskiej odmiany tego gatunku to Agatha Christie, Josephine Tey, Margery Allingham i Ngaio Marsh.
- 10 Zob. Carolyn Heilbrun, dz. cyt., s. 48–59; tejże, *Dorothy L. Sayers: Biography Between Lines*, „The American Scholar” 1982, nr 4.
- 11 Carolyn Heilbrun, *Writing...*, s. 55.
- 12 Por. Lionel Trilling, *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, Boston 1957.
- 13 Susan Kress, dz. cyt., s. 49.
- 14 Carolyn Heilbrun, *Reinventing Womanhood*, New York 1979, s. 126.
- 15 Carolyn Heilbrun, *The Last Gift of Time...*, s. 7–8.
- 16 Vanessa Grigoriadis, *A Death of One's Own*, „New York Magazine” 2003, nr 9589, [http://nymag.com/nymetro/news/people/n\\_9589](http://nymag.com/nymetro/news/people/n_9589) [data dostępu: 23.02.2015].



# Ewa Wojciechowska **Pięciu panów na akademii (nie licząc psa)**

*Prawy człowiek Richarda Russo*

**R**ichard Russo bardzo stara się nas zabawić, skłonić do śmiechu, wciągając w wielką kpinę ze środowiska humanistów. Chce, żebyśmy razem z Williamem Devereaux juniorem, outsiderem, usiedli z bokiem i popatrzyli na ten wielki cyrk, w którym główny kierunek wyznaczają małe ambicje i zawiści. Akademia okazuje się siłą wypadkową wielu drobnych intryg, które obracają się przeciw swoim architektom, do głosu dochodzi zaś przygoda – siła wymierzająca sprawiedliwość, dziwnie po myśli głównego bohatera.

## **Pierwszy: William Devereaux, w nieustannej kontrze do groteskowej akademii**

Postaci drugiego planu to plejada żalonych osobników. Teddy, przyjaciel Williama, podkochuje się platonicznie w jego żonie, uosabia bierność, paraliż, brak woli. Wheemer, badacz zajmujący się krytyką feministyczną, sportretowany zostaje jako bezpłciowa, miękka ameba: chciałby być gejem, ale nie potrafi, jego tożsamość jest koturnowa, sztuczna, niejako na pokaz historyczna. Nazywa się go ironicznie

„Albo Ona”. Gracie z kolei wykić jeszcze prościej: cóż zabawniejszego niż wysiłki kobiety w średnim wieku, próbującej zachować resztki zwiędłej urody, z dwudziestoma latami i trzydziestoma kilogramami życiowego bagażu? Kolejny godny pożałowania oryginał, Billy, zмага się z nałogiem alkoholowym. Esteta z dwutygodniowym epizodem w roli transwestyty, Finny, paraduje po wydziale anglistyki, prezentując świeżą opaleniznę, i zabiera studentów na dwugodzinne lunchy do luksusowego hotelu.

Wszyscy oni traktują siebie samych zbyt poważnie, bez dystansu. Wszyscy drżą, bowiem nadszedł kwiecień – miesiąc, w którym pracowników akademii straszy się zwolnieniami i opieszale ustala budżety (zawsze za niskie) na przyszły rok. Wywołuje to groteskowy popłoch, poszukiwania mitycznej listy osób, które stracą pracę. Poza tym spektaklem żałości, otoczony bezpiecznie kokonem ironii i zdrowego rozsądku, tkwi William Devereaux junior.

Krytycznego czytelnika – a szczególnie krytyczną czytelniczkę – szybko ten

spektakl znudzi, podobnie jak wyniosła postawa głównego bohatera, tytułowego „prawego człowieka”, który jako jedyny wytrwale unika zanurzenia w bagnie akademickich pragnień, ambicji i ciosów poniżej pasa. Ów czytelnik przekona się bowiem, że próbując zająć czystą pozycję, miejsce poza układem, bohater powieści Russo realizuje po cichu własne ideologiczne interesy (pochwała zdrowego rozsądku, patriarchat, heteronormatywność – czy tytuł *Straight Man* nie na to właśnie wskazuje?).

„Na uczelni jestem znany jako wojujący zwolennik niekompetencji proceduralnych”<sup>1</sup> – powiada o sobie z dumą William Devereaux junior, opisując nieudane próby usunięcia go z tymczasowo piastowanego stanowiska. Russo rezerwuje dla niego pozycję błazna – kogoś, kto wykpiwa zaistniałe stosunki, jednocześnie w nic się nie angażuje, odsuwa od siebie ciemne oblicze instytucji.

### **Drugi: Wilhelm z Baskerville, czyli o śmiechu i różnicy między komedią a ironią**

On, główny bohater, a nierzadko i narrator, pokpiwa sobie ze wszystkiego. Kiedy reprezentanci wydziału spotykają się, by omówić zatrudnienie nowego pracownika, torpeduje obrady złośliwymi komentarzami. W końcu prowokuje Grace – bolesnymi skądinąd docinkami na temat jej poezji – do uderzenia go kołopotatnikiem w nos. Krwotok oraz próby wyciągnięcia drutu z twarzy niesfornego uczzonego kładą kres dyskusji.

Swoim zachowaniem William Devereaux junior przypomina nieco Wilhelma z Baskerville, bohatera powieści

Umberto Eco *Imię róży*. Podobnie jak on znajduje się w rządzącej się precyzyjnie określonymi (nie zawsze oficjalnymi) regułami, hermetycznej wspólnotcie. Pozostaje jednak na jej uboczu. Kieruje się zdrowym rozsądkiem, sceptycyzmem i wybiera śmiech przeciw powadze mocnych identyfikacji czy ideologii. Śmiech dla obu jest strategią ocalającą i drogą niezależnego myślenia.

Zarówno z *Imienia róży*, jak i z *Prawego człowieka* płynęłaby krzepiąca afirmacja śmiechu, uzasadniona w opozycji sztywnego, surowego fetyszyzmu ideologii oraz lekkości ironii; stabilizującej, konstytucyjnej powagi instytucji oraz indywidualnej zdolności do dystansu i kpiny. Na taką wykładnię trudno jednak się zgodzić, bowiem właśnie wtedy, gdy wydaje się, że żart uwalnia od instytucji oraz ideologii, one właśnie oddziałują najmocniej – ponieważ nie jesteśmy świadomi ich wpływu i czujemy się bezpiecznie w wyobrażeniu własnej osoby jako sceptycznego, zdystansowanego ironisty. I choć śmiech ma z pewnością subwersywną, wywrotową moc, nie tutaj należy jej szukać.

Próbując znaleźć taką właśnie emancypacyjną formułę komizmu, słoweńska filozof Alenka Zupančič<sup>2</sup> odcina się mocno od humanistyczno-romantycznej wykładni spod znaku Eco czy Russo. Zupančič, czytając Hegłowskie passusy dotyczące komedii (w *Fenomenologii ducha* oraz *Wykładach z estetyki*), interpretuje komizm jako żywioł zapośredniczenia: komedia polega, mówiąc najkrócej, na mediacji między jednostkowością a uniwersalnością. Dlatego komiczny jest dla niej Charlie Chaplin, który w *Gorączce złota* objawia się głodnemu Wielkiemu

Jimowi jako kurczak. „Scena nie jest konstruowana na rozbieżności między tym, czym naprawdę jest Charlie, a tym, jak widzi go inny (jako kurczaka), lecz dodaje ona nowy aspekt: kurczacze aspekty człowieka – samego Charliego”<sup>3</sup>. Komedia obnaża zasadę samej rzeczywistości: dialektyczną regułę, że każda rzecz zawiera w sobie własne przeciwieństwo. Duch jest kością, Charlie jest kurczakiem, instytucja posiada materialny, partykularny komponent. Kiedy śmiejemy się z komedii, rozpoznajemy nie tylko lukę w podmiocie, w nas samych, ale także w uniwersalności, w świecie, w ideologii, w tym, co nas otacza.

Ta zasada nie wyznacza jednak tożsamościowego projektu Williama Devereaux. Jego śmiech i kpina są pozorne; Zupančić nazwałaby je postawą ironiczną. Ironia podobnie jak komizm rozgrywa się dzięki identyfikacji opozycji, jednak wykonuje inny ruch: nie zapośredniczenia, lecz oscylacji (*schweben*, jak określiłby go Friedrich Schlegel). Nie rozpoznaje „konkretnej uniwersalności” ani „abstrakcyjnej jednostkowości”, lecz zadowala się samym doświadczeniem różnicy czy niewspółmierności. Taki właśnie jest William Devereaux junior: nie zauważa własnego zaangażowania w akademię, faktu, że jego wygłupy współtworzą instytucję i są jej elementem składowym, odbywają się w jej ramach i definiują jej kształt. Tkwi w ironicznym, narcystycznym samozadowoleniu. Żłudzenie autonomii (zaniedbywanie obowiązków, lekceważenie współpracowników, odmowa konfrontacji) utwierdza *status quo*. Śmiech Devereaux juniora nie ma w sobie niczego z emancypującej czy rewizjonistycznej subwersji.

**Trzeci: William Devereaux  
junior jako chłopiec, który chce  
psa, albo nieudana identyfikacja  
z Huckiem Finnem**

Sztubackie żarty i prowokacje są domeną Williama, podobnie jak dziecięca, niemal infantylna przekora: „[...] w obliczu powagi życia, jego małostkowości, tragedii, braku spójnego sensu, mój nastrój za szybko się poprawia”<sup>4</sup>. Chciałabym zwrócić uwagę właśnie na ten aspekt autokreacji bohatera: czterdziestodwuletniego mężczyzny, rozpoznającego u siebie pierwsze problemy zdrowotne (pęcherz, kłopoty z libido, hipochondria, natrętne refleksje o śmierci), który myśli o sobie wciąż jak o chłopcu. Z Twainowskich bohaterów bliżej by mu było raczej nie tyle do zbuntowanego, zaradnego Hucka, lecz uroczego, choć krnąbrnego, Tomka Sawyera. Prawdziwą definicję dzieciństwa Williama Devereaux juniora Russo zapisuje już na samym początku powieści.

Zaczyna się ona sceną z jego dzieciństwa: chłopczyk, dziecko rodziców-akademików, którzy nieustannie się przeprowadzają, pragnie uwagi i miłości, której ci najwyraźniej nie potrafią mu dać, i życzy sobie psa. Rodzice w końcu przychylają się do jego prośby: przyprowadzają do domu psa, który zdycha w kilkanaście minut później. Ta scena pozwala rozpoznać w bohaterze ofiarę, skrzywdzone dziecko – w tej roli będzie tkwił do samego końca swoich książkowych przygód. Nie sprzeciwi się nigdy tym, którzy zadają mu przemoc – rodzicom, instytucji akademii, żonie. Dryfuje nieustannie na powierzchni wydarzeń, kpiną i żartem przykrywając swoją cierpienniczą postawę, która z kolei jest niczym innym jak

maską odmowy przyjęcia odpowiedzialności. W tym sensie pozostaje on – aż do czterdziestego dziewiątego roku życia, kiedy go poznajemy – dzieckiem; niesamodzielnym, niezdolnym odciąć się od krzywdzących go więzi.

**Czwarty: William Devereaux senior, czyli walka z wpływem albo jej brak**

To właśnie relacje rodzinne stanowią klucz do odczytania akademickiej postawy i projektu podmiotowego bohatera w ogóle: „Tego ranka, podobnie jak codziennie w ostatnim tygodniu, obudziłem się z parciem na pęcherz. Nie było sensu temu zaprzeczać. Odziedziczyłem po ojcu wszystko to, czego chciałem uniknąć. Podobnie jak on jestem profesorem literatury angielskiej. Największa różnica między nami polega na tym, że on odniósł sukces, a ja nie”<sup>5</sup>.

William Devereaux junior jest autorem jednej książki, która sprzedała się nieoczekiwanie dobrze. Jak okazało się potem, niebagatelny wpływ na jej odbiór miała recenzja w „Timesie”, którą załatwił mu ojciec. O Williamie Devereaux seniorze narrator wypowiada się niepochwlebnie, uszczypliwie: „Rodzice należeli do gatunku akademickich nomadów, ojciec był wówczas akademickim oportunistą, został zresztą takim do dziś. Zawsze hołdował temu, co w krytyce literackiej modne i na czasie. [...] Ze wszystkich akademickich posad najbardziej odpowiadało mu bycie «wybitnym profesorem wizytującym», które to stanowisko niejednokrotnie tworzone specjalnie dla niego”<sup>6</sup>.

Dlaczego więc junior podąża śladami ojca? Tego się nie dowiadujemy – pozostaje wierzyć, że jest to kwestia jego uza-

leźnienia od rodziców, próba powtórzenia losów ojca, wejścia w rolę<sup>7</sup>. Jednocześnie syn nigdy nie przeciwstawia się ojcu.

Relacja z ojcem przekłada się na inne relacje bohatera, także na stosunek do uniwersytetu. Porównajmy Williama Devereaux juniora z innym uczonym, podobnie wojującym mieczem komizmu – Abe Ravelsteinem, bohaterem powieści Saula Bellowa. Obaj lubią rozbijać akademicką sztywność śmiechem i złośliwością. Rozpoznaniem siły śmiechu zaczyna się zresztą sama powieść Bellowa: „To dziwne, że dobroczyńcy ludzkości muszą być zawsze ludźmi zabawnymi”<sup>8</sup>. Niejednokrotnie widzimy Ravelsteina w sytuacji komicznej, kiedy profesorska powaga zderzona jest z fizjologicznym wymiarem śmiechu, wysokie z niskim: „Ten Debilus był dowcipem w stylu Ravelsteina, toteż profesor zarzął, odrzucając do tyłu głowę jak ranny koń z *Guerniki* Picassa”<sup>9</sup>. Ale wycucie komizmu nie stępią wrażliwości Ravelsteina i nie spycha go do roli cynika. Uniwersytet pozostaje dla niego miejscem, w którym wykuwa się ludzkie charaktery. Dlatego jest on przede wszystkim nauczycielem i niczego nie traktuje tak serio, jak swojej dydaktycznej misji. Symbolicznie wyzwolił się spod wpływu swojego ojca; co więcej, to samo zaleca swoim studentom, nakazując im separację od domu rodzinnego i znalezienie drugiej ojczyzny w krainie wolnej myśli. Choć brzmi to nieznownie pompatycznie, Ravelstein do końca swojego życia pragnie walczyć – o inny, lepszy uniwersytet, o jakość życia intelektualnego. Instynkt walki łączy się u niego z wszechstronną umiłowanie samego życia w najróżniejszych jego przejawach (od fascynacji pięknymi

przedmiotami po fascynacji erotyczne). Ravelstein jest akademikiem wysokich napięć, wysokich rejestrów – patos jego powołania równoważy głębokie poczucie humoru. Tej siły brak Devereaux juniorowi, mistrzowi ucieczki, który ciągle unika konfrontacji, nieustannie próbuje się wyslizgnąć i znaleźć bezpieczne miejsce na marginesie instytucji.

### **Piąty: William z Ockham, ostatni wielki mistrz**

Być może jednak, kiedy Russo modeluje swojego bohatera w ten sposób, uderza nie w niego samego, lecz tworzy satyrę na całą współczesność, która ukazana zostaje jako świat bez mistrzów, bez zapładniającego intelektualnego fermentu, bez fascynacji, bez pasji. Devereaux junior małymi intrygami, kpunami maskuje jedynie skrywającą się pod nimi pustkę, frustrację i smutek.

Po latach dojrzałemu już bohaterowi udaje się dostać psa. Trafia do niego przez przypadek, pokaleczony. Zostaje, ponieważ nikt się po niego nie zgłasza. Dostaje imię Ockham, na cześć ulubionego filozofa jego pana: „I każdego roku dochodzę do wniosku, do którego mógłby dojść William z Ockham (pierwszy wielki nowożytny William, William swojego czasu i naszego, cały William, jakiego kiedykolwiek będziemy potrzebować, który podarował nam swoją wspaniałą brzytwę, za pomocą której można zmierzyć prostą prawdę, który został wygnany i poświęcił życie, aby wybaczone nam nasze akademickie grzechy) – że w tym roku nie będzie czystki wykładowców, tak jak nie było jej w ubiegłym roku i nie będzie w przyszłym”<sup>10</sup>.

William Devereaux junior – imienik wielkiego mistrza z Ockham, imienik swojego ojca – czuje się już, by użyć metafory Chucka Palahniuka, „kserem ksera ksera”, niedokładną, mało wartościową odbitką. Zgrzeszył zbyt późnym przyjściem na świat i pozostaje mu jedynie rola odbijania światła dawnych mistrzów. William z Ockham to jedyny myśliciel, na którego powołuje się nasz bohater. Devereaux junior wybierając tego patrona, znajduje usprawiedliwienie dla własnej niemocy – uznaje samego siebie za po prostu niepotrzebnego, byt, który sam zostałby zredukowany cięciem Ockhamowskiej brzytwy.

Bohater powieści Russo nie znosi jedynie „konieczności udawania”: „Musimy udawać, że nasze dzieci są mądre, podczas gdy są głupie. Takie udawanie, co próbowałem wytłumaczyć Lily, jest sprzeniewierzeniem się zasadzie brzytwy Ockhama, która się domaga, by nie powielać bytów ponad to, co jest konieczne. Kłamstwa i udawanie, wyjaśniałem, zawsze rodzą nowe kłamstwa i udawanie”<sup>11</sup>. W pragnieniu stawania w obliczu nagiej, smutnej prawdy, Devereaux junior objawia swoje depresyjno-apokaliptyczne Ja, ponowoczesne zmęczenie i tragiczne przekonanie, że tak naprawdę już nic nie da się zmienić: trzeba uznać jałowość egzystencji, małość naszych myśli wobec wielkich poprzedników.

### **I żadnej (prawdziwej) kobiety: glossa o niewidocznym patriarchacie i braku poczucia humoru**

Akademia sportretowana przez Russo jest męskim światem, w którym kobiece bohaterki pojawiają się jedynie jako mario-



netkowe figury, rażące kliszą. Żona Williama, Lily, jest idealna, zarazem sceptyczna i chłodna – jej jedyną rolą jest zarządzanie przyziemnymi sprawami w życiu bohatera oraz przymykanie oka na jego wybryki. Podobnie Rachel, sekretarka Williama, gładko wchodzi w kostium bohaterki komedii romantycznej – nieśmiałej dziewczynki, której dojrzały mężczyzna pozwala odkryć swoje prawdziwe powołanie<sup>12</sup>.

Kobiety poddane też zostają mechanizmom prymitywnego narcyzmu. Devereaux junior napawa się miłością swojego przyjaciela do Lily. Kiedy ten próbuje wykazać potęgę romantycznej miłości, William odpowiada: „Czy uspokoję twoje sumienie, jeśli ci obiecuję, że zgwałcę ją [oryg. *ravish*], jak tylko wrócę do domu?”<sup>13</sup>. Słowa te dałoby się odczytać jako sygnał męskiej niemocy, poczucie bezradności i oznakę problemów z budowaniem relacji, choć intencją Devereaux juniora było jedynie zranienie przyjaciela i zmanifestowanie braku obciążeń przesądami politycznej poprawności<sup>14</sup>. Mamy tu jednak do czynienia z najbardziej niebezpieczną, bo ubraną w liberalną, sceptyczno-dowcipną szatę, formą patriarchy i heteronormatywizmu. Obrońcy Williama powiedzą od razu: „feministki nie mają poczucia humoru”. Jednak to właśnie poczucie humoru, pozorny komizm okazuje się zasłoną, która pozwala bohaterowi ukryć wiele negatywnych cech czy godnych potępienia zachowań.

Gdy przestaniemy ufać żartom i uodpornimy się na sztubackie zagrywki głównego bohatera powieści Russo, zobaczymy nie tylko patriariat, ale i realne okrucieństwo, lubowanie się w zadawaniu innym cierpienia. Devereaux junior uwielbia

subtelnie pastwić się nad swoim zięciem, którego – jak deklaruje – lubi (być może to jedyny mężczyzna, nad którym może zwyciężyć? Być może kompensuje sobie w ten sposób przegraną walkę o oryginalność z ojcem?). Jest okrutny wobec swoich współpracowników, śmiało uderza w ich czułe punkty. Devereaux junior to mężczyzna, który jest wiecznie niezadowolony, sfrustrowany i zwyczajnie zgorzkniały, co próbuje przykryć cierpkim humorem; ten jednak zdolny jest jedynie ranić.

**Ewa Wojciechowska**

#### PRZYPISY

- 1 Richard Russo, *Prawy człowiek*, przeł. Ewa Gorządek, Warszawa 1999, s. 84.
- 2 Por. Alenka Zupančič, *The Odd One In. On comedy*, London 2007.
- 3 Tamże, s. 19.
- 4 Richard Russo, dz. cyt., s. 309.
- 5 Tamże, s. 237.
- 6 Tamże, s. 7–8.
- 7 Dodajmy, że William Devereaux junior pisuje do tej samej gazety co jego matka, i jej także nie potrafi się w żadnym aspekcie przeciwstawić.
- 8 Saul Bellow, *Ravelstein*, przeł. Zbigniew Batko, Poznań 2001, s. 7.
- 9 Tamże, s. 21.
- 10 Richard Russo, dz. cyt., s. 23.
- 11 Tamże, s. 52.
- 12 William wysłał opowiadania Rachel, trzymane dotąd w szufladzie, do swojej agentki. Mąż Rachel nie pozwalał jej zajmować się literaturą, więc potrzebna była interwencja innego mężczyzny, by ocalić kobiecy talent. Tego, że Rachel mogłaby po prostu sama wysłać swoje teksty, w ogóle nie bierze się tu pod uwagę. Nic dziwnego, skoro bohaterkę scharakteryzowano tak: „Większość wypowiedzi Rachel brzmi pytająco. Nie potrafi nadać swojemu głosowi opadającej intonacji, co wynika z jej ogromnej niepewności i braku poczucia własnej wartości” (tamże, s. 84).
- 13 Tamże, s. 21.
- 14 Ironicznie w tym kontekście brzmi jedna z deklaracji bohatera: „Nie uważałem się za szowinistę, ale mogę takiego udawać” (tamże, s. 60).

# Anna Pekańec **Być bardziej sobą.** **Antonii Susan Byatt gry** **(z) powieścią kampusową**

**W** napisanym w 1991 roku wstępie do kolejnego wydania powieści *Cień Słońca* Antonia Susan Byatt wyjaśniała:

Niniejsza powieść została opublikowana w 1964 roku, gdy dwoje moich starszych dzieci miało po trzy i cztery lata, w gruncie rzeczy jednak jej pierwotna wersja powstawała, kiedy studiowałam na uniwersytecie w Cambridge w latach 1954–1957. Jest to historia młodej kobiety, historia napisa-

*Cień Słońca* A.S. Byatt  
*Opętanie* A.S. Byatt



na przez osobę, która musiała pisać, choć brakowało jej pewności, czy powinna dać upust swej chęci pisania, a nawet czy jako kobieta powinna w ogóle chcieć. Powstała w bibliotekach i podczas wykładów, w przerwach między pracami zaliczeniowymi i romansami. Pamiętam, że pomysł napisania jej przyszedł mi do głowy w czasie jednego z wykładów Johna Hollowaya na temat D.H. Lawrence'a<sup>1</sup>.

Debiut jednej z najciekawszych współczesnych pisarek brytyjskich był nie tylko manifestacją wyjątkowego talentu narracyjnego, lecz także okazał się zapowiedzią szeregu fascynujących – pisanych najpierw przez studentkę, później czynną wykładowczynię – opowieści<sup>2</sup>, które mogą być uznane za ciekawe przykłady nurtu powieści kampusowej, zaliczanej do tzw. literatury akademickiej<sup>3</sup>.

Oczywiście, nie każda z jej książek ściśle realizuje wyznaczniki powieści kampusowej – najlepiej widoczne w *Opętaniu* (ang. *Possession* opublikowane w 1990, w tym samym roku uhonorowane Nagrodą Bookera; książkę przetłumaczoną na polski wydano w 1998 i 2010 roku), niemniej jako pisane przez akademicką mieszcza się w wyjątkowo pojemnym, zróżnicowanym zbiorze tego typu narracji. W niniejszym szkicu koncentruję się na znaczących lub specyficznych bohaterkach kampusowych opowieści Byatt. Poruszając się w przestrzeni o wysokim męskocentrycznym potencjale, muszą nauczyć się ogrywać tę niekomfortową sytuację, jak również udowodnić, że i dla nich jest miejsce na kampusie<sup>4</sup>, czy też – przeciwnie – znaleźć sposób, by uwolnić się spod jego oddziaływania. Namysł

nad bohaterkami będzie zatem dla mnie punktem wyjścia do rozpatrzenia kwestii szczególnie ważnej dla angielskiej pisarki, a mianowicie gier (wewnątrz)tekstowych. Można je zauważyć na dwóch poziomach: 1) gier rozumianych jako model relacji międzyludzkich; 2) gier w warstwie formalnej – szczególnie interesujących, gdyż odsłaniających tajniki warsztatowe, ujawniających ewolucję kampusowej prozy Byatt – od konwencji niemal realistycznej, wskrzeszającej bez mała wszechwiedzącego narratora, który zręcznie relacjonuje i analizuje aktywność poszczególnych bohaterów, po narratora, który – niczym Proteusz – zmienia modalności, rodzaje, gatunki literackie, sprawnie wykorzystuje w kształtowaniu rozwiązań fabularnych narzędzia teoretyczno- i krytycznoliterackie. Dzięki tym zabiegom powieści zamieniają się w hybrydyczne narracje, w których równie ważne jak perypetie postaci stają się samo pisanie czy refleksje autotematyczne, ujawniające się choćby w błyskotliwych przejściach między gatunkami i językami (polifoniczność wzmacnia potencjał zawarty w fascynujących grach z konwencjami). Proza kampusowa w punkcie dojścia tak wyznaczonego rozwoju przestaje być tylko opowieścią o uniwersytecie, przeradza się w opowiadania o opowieści uniwersyteckiej, snute przez pisarkę-akademiczkę.

Akcja *Cienia Słońca* początkowo toczy się w domu małżeństwa Severellów, Karoliny i Henryka. Ona nie pracuje zawodowo, zajmuje się dziećmi: Anną (kończącą liceum) oraz młodszym od niej o pięć lat Jeremim; jest specjalistką od „sztuki życia” (CS 70), czyli zarządzania domem i jego mieszkańcami, z których do mia-

na najważniejszego pretenduje Henryk, zapelniający setki kartek notatkami do przyszłego wiekopomnego dzieła. Pisarz ma zwyczaj znikać bez słowa na jakiś czas, marzy o napisaniu epepei i prowadzeniu życia w stylu słynnej po dziś dzień londyńskiej grupy Bloomsbury (należeli do niej m.in. Virginia i Leonard Woolf, siostra autorki *Własnego pokoju*, Vanessa Bell, malarze: Duncan Grant i Dora Carrington). Utalentowany literacko ojciec określał nieco kłopotliwy punkt odniesienia dla Anny, skłaniającej się ku pisaniu, choć zdającej sobie sprawę, że w jej przypadku byłoby ono nie tyle kwestią talentu, ile wyteżonej, mozolnej pracy. Co więcej: „Obserwowanie Henryka pozbawiało jej marzenia siły. Dlatego też nie mogła widzieć ani choćby podejrzewać, jaką moc w sobie kryją. Powinna się im oddać, lecz kiedykolwiek zbłądziła myślami w tym kierunku, konfrontacja z ojcem była nieuchronna” (CS 70). Severellowie przyjaźnią się (choć nie jest to końca dobre słowo, lepiej mówić tu o przyjaznym konkurowaniu) z Olivierem i Małgorzatą Canningami. Olivier, rocznik 1922, weteran wojenny, na początku lat 50. XX wieku obronił doktorat na Cambridge, coraz gorzej dogaduje się z żoną, której doskwiera jego robotnicze pochodzenie i przywiązanie do matki, mieszkającej w małej miejscowości w Yorkshire. Akademicka kariera jest dla Oliviera sporym awansem społecznym, powodem do dumy, w pewnym sensie tłumaczy także jego protekcyjnalne podejście do ludzi, szczególnie do Henryka. Nie zamierzam szczegółowo przybliżyć fabuły tej ciekawej, obyczajowo-inicjacyjnej powieści, chcę natomiast skoncentrować się na Annie (która w fi-

nale powieści, po licznych perypetiach wraca do Oliviera, z którym zaczęła spotykać się na studiach), ponieważ to ona jest główną bohaterką książki, w dużej mierze *porte parole* Byatt (sama autorka twierdzi, że bliższą jej postacią jest Henryk), umieszczającej zasadnicze wydarzenie całej opowieści, czyli rozmowę Severella z córką, w przestrzeni kampusu (a dokładniej, w akademiku). Anna trafia na uczelnię za sprawą namów matki, a przede wszystkim przyszłego partnera, który nakłania ją do wyrwania się spod przemożnego wpływu ojca<sup>5</sup>: „Tam znajdzie się wśród ludzi, którzy wiedzą, jak świat wygląda naprawdę, i dokonują wyborów takich jak ten, który stoi przed tobą. Odzyskaj wolność, to zobaczysz” (CS 81). Okazuje się jednak, że Cambridge nie daje jej „nic” (CS 242), dlatego też zaniepokojony jej zagubieniem ojciec namawia ją, by nie trwała w niekomfortowej sytuacji, próbuje zbudować przestrzeń porozumienia, które nie było możliwe do stworzenia w domu. W ramach instytucji naukowej udaje się im spotkać w pół drogi; nieszczęśliwa Anna dowiaduje się, że nie tylko ma prawo do bycia nieszczęśliwą, lecz także ma wolną rękę w poszukiwaniu tego, co może jej dać radość i co jest jej w życiu rzeczywiście potrzebne. „Mogę zostać jedynie tam, gdzie jestem” (CS 250) – mówi Anna i podejmuje w końcu decyzję o powrocie do Oliviera. Zostaje sobą, nie zmienia się wcale, wraca do kogoś, kto jest lustrzanym odbiciem jej ojca. Różnica polega jednak na tym, że decyzję podjęła samodzielnie.

Galerię interesujących bohaterek, pracowników naukowych w innej powieści, w *Opętaniu*, Byatt konstruuje w niezwykle sposób, przypominający nieco technikę

filmową: po introdukcji – oznaczającej na ogół niedługą, acz treściwą charakterystykę, w której każda cecha, każda słabostka, przyzwyczajenie, wada, zaleta układają się w barwną mozaikę, następuje zawieszenie; bohaterki pojawiają się następnie w kolejnych stopklatkach, jedynie wzmacniających efekt poprzednich. Nie chodzi tu więc o zmianę, ale sumowanie elementów, eksponowanie ich wzajemnych zależności.

Na plan pierwszy wybija się doktor Maud Bailey, na Uniwersytecie w Lincoln prowadząca Archiwum Ośrodka Studiów Genderowych, specjalizująca się w feministycznej krytyce literackiej, historii literatury kobiet. Według słów Fergusa Wolffa (ambitnego wielbiciela Michela Foucaulta i Rolanda Barthes'a – uczestniczył w zajęciach prowadzonych przez nich – byłego partnera Maud), Maud Bailey „wie wszystko” o wiktoriańskiej poetce, Christabel LaMotte – ukochanej poety i przyrodnika Randolpha Asha – jego twórczością z kolei zajmuje się Roland Mitchell, pracujący na pół etatu literaturoznawca o detektywistycznym zacięciu. Któregoś dnia, w czytelni Biblioteki Londyńskiej, przeglądając dzieło *Principi di Scienza Nuova* Giambattisty Vica, będącego niegdyś własnością Asha, natknął się na dwa jego listy, pisane do tajemnicznej kobiety. I tak zaczęła się wspaniała badawcza przygoda – okazało się, że żonaty Ash miał niedługą, acz niezwykle intensywny i namiętny romans z LaMotte – jego owocem była nie tylko interesująca korespondencja, ale też córka, Maja, którą wychowała Sophie, siostra Christabel.

Od kradzieży wspomnianych listów zaczyna się obszerna, skrząca się od emo-

cji, pełna niespodzianek powieść, będąca prawdziwą ucztą nie tylko dla sympatyków powieści kampusowej, którzy dostrzegą szeregi odwołań, umiejętnie odczytają powinowactwa między współczesnymi kochankami, Maud i Rolandem, a ich dziewiętnastowiecznymi poprzednikami, Christabel i Randolphem. Owa dwutorowość miłosnych historii nie ma jednak charakteru domykającego opowieść, wręcz przeciwnie, rozgałęzia się, kluczy, nie tylko poszerzając katalog bohaterów i bohatererek, ale i eksponując kunszt pisarski Byatt, dynamicznie zmieniającej rejestry, konwencje, gatunki i rodzaje literackie. Obok fragmentów „zwyczajnej” opowieści autorka umieszcza fingowane listy wiktoriańskiej pary, dzienniki Blanche Glover (mieszkającej razem z Christabel malarki, która popełni samobójstwo, gdy zorientuje się, że jej przyjaciółka i towarzysza kocha z wzajemnością Asha), dzienniki żony Randolpha, Ellen (niespełnionej autorki: „Ja, która chciałam być zarówno Poetą i Poematem, teraz nie jestem ani jednym, ani drugim, a tylko panią bardzo małego gospodarstwa, złożonego z jednego starszego poety [...], mnie samej oraz niezbyt kłopotliwej służby”<sup>6</sup>), spod pióra/ręki Byatt wyszły też utwory zakochanych poetów – te, o których wspominają w korespondencji, i te, które posłużyły Maud i Rolandowi do rozszyfrowania tajemnicy dwóch listów – będących częścią pięknej, choć tragicznej, miłości. Różnorodność współlistniejących form wypowiedzi podkreśla ewidentnie postmodernistyczny rys *Opętania*, w którym rządzą żywioł pastiszu, parodii, parafrazowania, zabaw motywami, chwytami opisywanymi przez



postmodernistyczne literaturoznawstwo<sup>7</sup>. Byatt rozpisuje na szereg pozornie niekompatybilnych, a w rzeczywistości świetnie uzupełniających się głosów, nie tylko romansową fabułę. Rozbija na serię zróżnicowanych optyk „tradycyjną” formułę powieści kampusowej. Nie jest już ona mniej lub bardziej wierną fotografią (wycinka) uniwersyteckiego życia, ale przeobraża się w próbę oglądu rzeczywistości z perspektywy akademii. Całość zostaje skonstruowana dzięki siatce pojęciowej splecionej z literackich, teoretycznych, krytycznoliterackich nitek.

Krytyczka feministyczna i historyk literatury przy pomocy poezji, epistolografii, dokumentów osobistych, z pasją wypełniają luki w biografiach poetów; są jak detektywi skrupulatni (O 257) i jak dzieci ciekawscy. „Wszyscy naukowcy są odrobinę szaleni” (O 355) – dodaje Maud, dla której tropienie śladów Christabel staje się sposobem na odzyskanie historii rodzinnej (okazuje się, że jest spokrewniona z rodziną poetki), a także wyprawą w poszukiwaniu przepisu na bycie sobą. Czyli kim? Nie tylko badaczką, ale i partnerką, przyjaciółką, wolną od ograniczeń narzucanych samej sobie (czego symbolem są jej długie, jasne włosy, splatane w ciasne warkocze i ukrywane pod zielonym turbanem)<sup>8</sup>, choć na pewno nie był to proces prosty. Powieść kończy się przedstawieniem wyników literackiego śledztwa i zapowiedzią związku Bailey i Mitchella. Nie jest to jednak happy end, miłość ta jest trudna, także ze względu na rodzaj pracy obojga.

Warto też na chwilę zatrzymać się przy postaci Beatrice Nest, przez złośliwego profesora Blackaddera zwanej „białą pa-

jęczycą” (ewidentna aluzja do konceptów arachnologicznych Nancy K. Miller). Jej biografia jest niemal modelowym przykładem ogromu trudności, z jakim musiała zmierzyć się kobieta-naukowiec, chcąc uprawiać krytykę feministyczną w silnie patriarchalnym uniwersyteckim świecie. Nest – badająca dzienniki Ellen Ash – została przez Byatt w wywiadzie dla „Paris Review”<sup>9</sup> wskazana jako reprezentantka liczного grona niedocenianych pracownic naukowych. *Opętanie* jest więc także pewnego rodzaju satyrą na środowisko akademickie, do którego trudno się dostać, a i niełatwo się w nim utrzymać. To studium rozmaitych zależności, walki o pierwszeństwo odkryć, o prestiż badań. Uniwersytet w pigułce.

Zupełnie innym niż *Opętanie* (i nie mam na myśli jedynie objętości i odmian gatunkowej) typem prozy kampusowej jest – niedługie, ale świetne – opowiadanie *Chiński homar* (z tomu *Opowiadania z Matisse'em w tle*). Peregrine Diss, profesor wizytujący, zostaje oskarżony przez studentkę, Peggi Nollett, o molestowanie seksualne. Pikanterii całej sprawie dodaje fakt, że Diss był promotorem jej pracy dyplomowej pt. *Matisse a ciało kobiece*. Domniemany przestępca i dziekan Instytutu Studiów Kobięcych, doktor Gerda Himmelblau, spotykają się w chińskiej restauracji, by w mniej formalnej atmosferze wyjaśnić palącą kwestię.

Rozmowa przebiega w oficjalnym, acz nie napastliwym tonie, wyjaśnienia przeplatają się z dyskusjami o malarstwie Matisse’a. Profesor tłumaczy, że o żadnym molestowaniu nie może być mowy, a praca Peggi, której krytyka miała stać się zarzewiem konfliktu, jest po prostu

zła; co więcej, jej autorka – historyczna anorektyczka, jest osobą chorą o tendencjach autodestrukcyjnych. Doktor Himmelblau, coraz bardziej zmęczona niełatwą rozmową, przypomina sobie wtedy o swojej przyjaciółce, Kay, wiele razy próbującej popełnić samobójstwo. Mało tego, ta możliwość okazuje się także kuszącą perspektywą dla samej pani dziekan: „Teraz Gerda to wie. Jest następna w kolejce. Flirtuje z ciężarówkami, schludna ciemna postać, ruszająca na oślep przez jezdnię. Kiedyś zażyła garść pigułek i zaczęła, by zobaczyć, czy się obudzi, co jednak się stało”<sup>10</sup>.

Powód spotkania w restauracji blaknie coraz bardziej, interlokutorzy rozchodzą się w pokojowej atmosferze, Himmelblau zapewnia Dissa, że będzie dbać o siebie. Można jedynie domyślać się, że planuje kolejną próbę samobójczą, sprowokowaną niby przypadkiem. Ta niewielka scenka z życia akademickiego jest ledwie odpryskiem wielkiej narracji kampusowej, skoncentrowanej wokół relacji między pracownikami uniwersytetu a studentami. Ma pewien posmak sensacji, podglądactwa, szybko jednak powszedniego. Byatt nie ocenia wprost, pokazuje jedynie funkcjonowanie akademickich mechanizmów, sięgających także poza mury uczelni. Migawkowość ujęcia, paradoksalnie, wzmacnia charakterystykę pani dziekan, przeglądającej się – niczym w krzywym zwierciadle – w sprawach zawodowych, które odnoszą się do niej samej, a jednocześnie są jakoś dziwnie obojętne, gdyż jej życie jest „gdzieś indziej”. Za murami instytucji, poza którymi tak trudno jej być. Dlatego też trwa na granicy – egzystencji i jej możliwej, wręcz pożądanej utraty,

która nieoczekiwanie staje się łącznikiem między Himmelblau a Dissem. Ona stoi – jak się wydaje – po stronie studentki, ale stopniowo wycofuje się; on z agresora zamienia się w człowieka nieszczęśliwego (stracił żonę podczas bombardowania Londynu). Gerda dostrzega na jego nadgarstkach blizny, ślady po próbie samobójczej, o której zgodnie mówią, że jest „porażką wyobraźni” (CH 87). To punkt kulminacyjny opowiadania. Odtąd jego zwarta forma zaczyna trzeszczeć, kampusowa narracja ustępuje obyczajowej, eksponując umowność i niewielki zasięg uniwersyteckiej aury. „Prawdziwe życie” jest poza jej granicami.

W wywiadzie udzielonym cztery lata temu dla „The Journal of Modern Craft” (rozmowa niezwykle interesująca, choć profil pisma raczej Nieliteracki) Byatt zapytana, czy bliskie są jej postmodernistyczne modele pisarstwa, zaprzeczyła, tłumacząc, że nie wie, czym tak naprawdę postmodernizm jest. Szybko jednak dodała, że w gruncie rzeczy *Opętanie* to proza postmodernistyczna (co już zasygnalizowałam), ponieważ jednym z jej aspektów jest dekonstruowanie (przede wszystkie poezji wiktoriańskiej, poetyki powieści o miłości, a także poetyki powieści uniwersyteckiej, która stopniowo poddaje pod dyskusję własny kształt, początkowo sugerując, a później już otwarcie wskazując na umowność budowanego świata). Żywioły parodii (raczej dobrotliwej) i pastiszu – jawnego naśladowania, intensyfikującego cechy literackich pierwowzorów, eksponują rolę coraz mniej uchwytnego, ale też coraz bardziej aktywnego narratora, grającego znanymi, acz wyjątkowo udannie odświeżonymi kartami. Proza kampusowa

autorstwa A.S. Byatt w tej perspektywie okazuje się zapisem testowania własnych granic – przesuwane, zacierane, ustanawiane na nowo, istnieją tylko przez chwilę, są coraz bardziej umowne, dlatego też najdobitniej ich kampusowy rys potwierdza perspektywa pracownika/pracownicy naukowego/naukowej, wokół których nie tylko ogniskuje się fabuła, ale także buduje się perspektywa oglądu (w) powieści.

Myślę, że można w ten (tj. dekonstrukcjonistyczny) sposób spojrzeć również na bohaterki jej narracji (około)kampusowych. Portrety owych kobiet są pieczołowicie demontowane, a poszczególne elementy charakterystyk, opisane z wielu perspektyw, są łączone z sobą na nowo, aby jeszcze silniej, jeszcze dobitniej wydobyc ich specyfikę. „To make them more themselves”<sup>11</sup> – uczynić je bardziej (niż do tej pory!) sobą, wskazać, co decyduje o ich wyjątkowości – to zadania, które stawia przed sobą pisarka. Zresztą świetnie się z nich wywiązuje, niejako mimochodem prezentując możliwości kampusowej narracji – niezwykle plastycznej, pojemnej, chętnie sięgającej po rozmaite gatunki, ale i rodzaje literackie, równie efektywnie korzystającej z klasycznych chwytów (u Byatt szczególnie ważna jest próba restrykcji instancji wszechwiedzącego narratora), co z nowoczesnych rozwiązań, szczególnie z dobrodziejstw intertekstualizmu. Wielość rozwiązań formalnych, z powodzeniem przekładającą się też na dynamikę fabularną, każe zastanowić się nad jedną kwestią – czy powieść kampusowa, pisana przez literaturoznawców, jest wystarczająco przejrzysta dla nieprofesjonalnych odbiorców, czytających dla przyjemności, ale nieprzygotowanych do

tropienia licznych odniesień do modnych, czy też wykpiwanych teorii, licznych aluzji literackich, popisów erudycyjnych? Czy „podglądanie” życia akademickiego wymaga nie tylko bystrego czytelniczego oka, ale i sporej dozy swoistej empatii? Czy wręcz przeciwnie, podejrzliwości? Być może atrakcyjność tego typu prozy, zasadzająca się na możliwości zajrzenia za kulisy uniwersyteckiego teatru, rozpadającego się na coraz mniejsze i mniejsze sceny, jest także gorzką diagnozą stanu akademii w ogóle? U Byatt sygnały rozpadu są dyskretne, ale uchwytne. Symptomatyczna jest jej koncentracja na poszczególnych pracownikach, indywidualnościach, nie zaś kondycji instytucji w ogóle, instytucji, która żywo ją interesuje jako przestrzeń-laboratorium relacji międzyludzkich<sup>12</sup>.

Byatt nieustająco ma na uwadze reguły rządzące powieścią akademicką, mniej lub bardziej dyskretnie akcentuje wpływ szeroko rozumianego uniwersytetu, czy – by rzecz ująć jeszcze inaczej – „uniwersyteckości” traktowanej jako swoista aura, przydająca wyjątkowości, ale i skazująca na szereg trudności, np. oznaczających konieczność liczenia się z regułami życia w przestrzeni o tyle nobilitującej, o ile opresyjnej. Byatt stopniowo uzupełnia początkowo dość ogólnikowo szkicowane charakterystyki. Dbając o wieloaspektowe ich zaprezentowanie, pisarka z bliska przygląda się poszczególnym elementom budującym tożsamość bohatererek. Wnikliwe obserwacje, urywane prezentacje, celowe fabularne retardacje służą nie tyle uzupełnieniu czytelniczej wiedzy, ile potwierdzeniu intuicji zarysowanych w momencie wprowadzania

bohaterek w powieściowych narracjach. Autorka dba również o to, by nieustająco w tle obecna była perspektywa uniwersytecka, gdyż przestrzeń instytucji nastawionej na eksplorację prawdy (o czym próbował przekonać Annę Olivier w *Cieniu Słońca*) okazuje się nie tylko miejscem pracy naukowej, lecz także przekształcana jest w katalizator działań. Katalizator jedynie umożliwia/przyspiesza reakcje, ale sam w nią nie wchodzi. Uniwersytet w *Cieniu Słońca*, *Opętaniu* czy *Chińskim homarze* trwa, opornie poddając się zmianom. Studentki i wykładowczynie, ewentualnie absolwentki-żony wykładowców, chcąc nie chcąc biorą udział w silnie zrytualizowanych przedstawieniach. I tylko od nich samych zależy, na ile uda im się dostosować scenariusz do własnych potrzeb. Strategia „bycia bardziej sobą” pozwala im jednocześnie (pozornie) wpasowywać się w oczekiwania/wymagania tworzone przez – słabsze lub silniejsze – oddziaływanie aury akademickiej. Fasada złudnej akceptacji umożliwia zachowanie autonomii, kształtowanie i odważne celebrowanie własnej jednostkowości.

**Anna Pekaniec**

#### PRZYPISY

- 1 A.S. Byatt, *Wstęp*, w: tejsze, *Cień Słońca*, przeł. Magdalena Gawlik-Małkowska, Warszawa 2002, s. 7. Pozostałe cytaty z powieści podaję za tym wydaniem, skrót CS.
- 2 Na ten dorobek A. S. Byatt składają się m.in. następujące książki: *Panna w ogrodzie* (ang. 1978, pol. wyd. 2003), *Anioły i owady* (ang. 1992, wyd. pol. 2000); *Opowiadania z Matissem w tle* (ang. 1993, pol. wyd. 1999); *Dzinn w oku słowika* (ang. 1994, wyd. pol. 2002); *The Biographers Tale* (ang. 2002, nota bene to powieść o (nie)możności napisania biografii); *The Children's Book* (ang. 2009); *Ragnarok. The End of the Gods* (ang. 2013).
- 3 Por. Jerzy Madejski, *Literatura akademicka*, „Pogranicza” 2008, nr 2 (numer w całości poświęcony szeroko pojętej twórczości literackiej związanej z uniwersytetem).
- 4 „Świat akademicki jest tu z gruntu fallogocentryczny, kobieta porusza się w tej przestrzeni niczym na polu minowym, odczuwając nieustannie i jego dziwność, i dziwność własnej w nim obecności”. Ewa Kraskowska, *Dlaczego lubimy czytać powieści uniwersyteckie, ale nie lubimy ich pisać?*, „Pogranicza” 2008, nr 2, s. 68.
- 5 „Większość dzieci stanowi przyszłość swoich rodziców, lecz on jest własną przyszłością i wyklucza w niej twój udział. Nie miej mu tego za złe: jesteś Anną, a nie córką Henryka Severella. I musisz żyć własnym życiem” (CS 81).
- 6 A.S. Byatt, *Opętanie*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2010, s. 133. Dalsze cytaty podaję za tym wydaniem, skrót O.
- 7 Skrzętnie opisała szeregi nawiązań intertekstualnych w *Opętaniu* Regina Rudaitytė. Zob. tejsze, *(De)Construction of the Postmodern in A.S. Byatt Novel Possession*, w: *Postmodernism and After: Visions and Revision*, ed. by Regina Rudaitytė, Cambridge 2008.
- 8 Moment, w którym Maud decyduje się rozpuścić włosy, jest punktem zwrotnym w jej walce o samą siebie. Ciasne sploty miały ją chronić, gwarantować brak zainteresowania jej osobą. Teraz jest gotowa na bycie widzianą, a przede wszystkim na dostrzeżenie samej siebie (zob. O 291–292).
- 9 Zob. A. S. Byatt, *The Art of Fiction*, rozm. Philip Hensher, „Paris Review”, nr 168, <http://www.the-parisreview.org/interviews/481/the-art-of-fiction-no-168-a-s-byatt> [data dostępu: 21.02.2015].
- 10 Taż, *Chiński homar*, w: tejsze, *Opowiadania z Matissem w tle*, przeł. przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 1999, s. 90. Pozostałe cytaty z powieści podaję za tym wydaniem, skrót CH.
- 11 Taż, *Statement of practice. Interview with*, rozm. Tanya Harrod i Glenn Adamson „The Journal of Modern Craft” 2011, nr 4, s. 80.
- 12 W przywołanym już wywiadzie Byatt wyraźnie podkreśla, że w pisaniu, obok poetyki i możliwości rozmaitych gier intertekstualnych, najbardziej interesuje ją ludzkie zachowanie, wzajemne odnoszenie się do siebie, motywacje postępowania, determinacja w działaniu (tamże).



# Katarzyna Trzeciak **Ślady kampusu albo akademicy są zmęczeni**

*Ku słońcu i Na krótko Ingi Iwasiów  
Któż by nas takich pięknych Edwarda Balcerzana*





Polska powieść kampusowa to zjawisko niezwykle rzadkie, funkcjonujące na prawach wyjątku i obecne przede wszystkim w recenzjach tych nielicznych książek, które w ostatnim czasie nawiązywały do gatunku fikcji uniwersyteckiej<sup>1</sup>. Kategoria wyjątkowości na tyle mocno przylgnęła do rodzimych przejawów pisarstwa kampusowego, że przy nielicznych jego realizacjach właściwie przyjmuje się, iż to wciąż gatunek nieuprawiany i z wielu przyczyn niemożliwy do rozwinięcia<sup>2</sup>. I pewnie ze względu na wyjątkowość właśnie większą uwagę badawczą przykuwają diagnozy i analizy nieobecności tego gatunku aniżeli interpretacje jego istniejących realizacji<sup>3</sup>. Nieobecność ta pozwoliła nawet na sformułowanie znacznie bardziej rozległych i całościowych diagnoz, dotyczących braku na gruncie polskim powieści realistycznej, która byłaby zdolna do całościowej reprezentacji „prawdy o ludzkim życiu”<sup>4</sup>. Apetyt na całościowe, uniwersalne ujęcie uniwersyteckich doświadczeń w wielkiej, realistycznej fikcji zdaje się przysłaniać fakt, że powieść kampusowa istnieje w Polsce w formie „śladów kampusu”, czy też fragmentów pewnych sytuacji i rozpoznań. Tego rodzaju „śladowość” wydaje się jeszcze bardziej istotna w kontekście diagnozowanego końca zachodniej powieści kampusowej, albo przynajmniej jej widocznego zmierzchu.

W artykule *The Decline of the Campus Novel* z 1997 roku Adam Begley jednoznacznie głosił, że powieść kampusowa osiągnęła swój artystyczny martwy punkt, bowiem po uniwersyteckich satyrach Martina Amisa właściwie nie ma nadziei, by mogła pojawić się jakakolwiek nowa, odświeżona wersja tego ga-

tunku<sup>5</sup>. Inny badacz, Joseph Bottum, w artykule o podobnie mocno i złowieszczo brzmiącym tytule – *The End of the Academic Novel*, wskazywał, że w latach 80. i 90. XX wieku zachodnią literaturę zalała fala powieści kampusowej, która w odróżnieniu od tej z lat 50. i 60. (wykorzystującej przede wszystkim fabuły komediowe i romansowe), prezentowała gorzką, zjadliwą satyrę, w której „nieszczęśliwi ludzie wykonywali swoją żmudną i niesatysfakcjonującą pracę na uniwersytecie”<sup>6</sup>. Jako powieść środowiskowa o ambicjach całościowego ujęcia akademickiej rzeczywistości wraz z jej wszystkimi przypadłościami, literatura kampusowa osiągnęła – zdaniem obu badaczy – swój punkt krytyczny, który uniemożliwia jej dalsze istnienie w formie narracji o uniwersyteckim mikrokosmosie<sup>7</sup>.

Oba powyższe rozpoznania – dotyczące zarówno śladowej obecności powieści kampusowej w Polsce, jak i wyczerpania się możliwości gatunku w jego najbardziej rozpoznawalnej formie – wyznaczają dobry punkt wyjścia do rozważań wokół kampusowego sztafażu w dwóch powieściach Ingi Iwasiów – *Ku słońcu* i *Na krótko*. Sztafażu szczególnie interesującego, bowiem pozwalającego nakreślić przyszłość uniwersytetu (i uniwersyteckiego pisarstwa), która wyłania się zwłaszcza z tej ostatniej powieści szczecińskiej pisarki. Dlatego też w tym artykule spróbuję przyjrzeć się projektom kampusu wpisanym w te książki, projektom zaznaczonym w postaci śladów i fragmentów, a jednocześnie obezwładniającym działaniem bohaterów tej prozy. Ten paradoks będzie dla mnie jedną z najbardziej interesujących właściwości kampusowego

pisarstwa Iwasiów. Jednocześnie, ów paradoks będzie tu funkcjonował w odniesieniu do innych polskich wizji kampusu – zaznaczonych w uniwersyteckich fikcjach Edwarda Balcerzana oraz w kontekście rozważań o idei uniwersytetu Jacquesa Derridy.

### **Uniwersytecka terażniejszość, czyli świat na opak**

„Kiedyś przynajmniej były szeptane plebiscyty, teraz mieli swoje strony internetowe, gdzie oceniali kompetencje, subordynację i wygląd. Świat na opak, warto stać z boku. [...] Chciała kończyć dzień oddaniem portierowi klucza, zabierali jej i tak kawał życia”<sup>8</sup> (KS 65–66).

To myśli Małgorzaty, profesorki Uniwersytetu Szczecińskiego, reprezentującej „dziwny gatunek intelektualistki: ze Wschodu, godzącej feminizm i katolicyzm, przynajmniej do czasu, kiedy trzeba było wybrać” (KS 124). To poprzez Małgorzatę, jej romans z doktorantem Markiem i przyjaźń z młodszą koleżanką, Sylwią, w powieści Iwasiów wprowadzany jest wątek realiów uniwersyteckich. Małgorzata jest krytyczną obserwatorką akademickiej terażniejszości, i to jej właśnie przypadają wszystkie, płynące ze zmian uniwersyteckiego *status quo* rozczarowania. Jednym ze źródeł tychże jest dla Małgorzaty zbyt bliskie upodobnienie się mechanizmów uniwersyteckiego funkcjonowania do rzeczywistości poza akademią. Ocenianie kompetencji, subordynacji i wyglądu profesorów na stronach internetowych studentów to strategię podporządkowania relacji akademickich mechanizmom rynku, który niweluje autonomię wykładowców i ujednolica ich postępowanie w geście ule-

głości wobec studentów. „Świat na opak”, o którym myśli profesorka, jest w istocie poddany regule podobieństwa do realiów pozaakademickich; jest to świat, w którym to, co „na opak”, element subwersji wobec utowarowionych stosunków międzyludzkich, zostaje wchłonięty przez obezwładniającą rzeczywistość.

Teraźniejszość Małgorzaty ulega rozpadowi właśnie dlatego, że przyczółek niereczywistości (akademia) zaczyna coraz bardziej ulegać zgubnemu wpływowi realnego świata. Ten wpływ jest doskonale widoczny także na poziomie badań naukowych bohaterki. Małgorzata, wraz ze swoim kochankiem, Markiem, zajmują się „zrozumieniem i zrekonstruowaniem spuścizny” Hildegardy, enigmatycznej pisarki i mniszki, której postać nieźle wygląda w grantowych rubrykach, bo „temat pożądanym, zapomniana autorka, regionalna historia, kwestie tożsamościowe, zainteresowanie międzynarodowe” (KS 237). Ten ironiczny ciąg określił jest zarazem gorzką diagnozą sytuacji naukowców, uzależnionych w swoich badaniach od intelektualnych i metodologicznych trendów, którym schlebienie jest właściwie jedyną szansą na zdobycie środków, umożliwiających pracę badawczą. Jednak nie ten satyryczny element wydaje się w powieści Iwasiów najciekawszy. Najwięcej o sytuacji akademii i jej relacji do rzeczywistości mówi moment odkrycia przez Małgorzatę, że przedmiot jej wspaniałych badań, zapomniana pisarka i zarazem wielka finansowa nadzieja, nigdy nie istniała. Małgorzata nie wie, co w tej sytuacji zrobić z grantami, konferencjami i całym dorobkiem, ponieważ badania poświęcone komuś, kto nie ist-

niał, okazać się mogą akademickim skandalem. Świat badaczki ulega załamaniu, bowiem okazuje się, że zbudowane na bazie systemów finansowania reguły badań mogłyby dopuścić nieistnienie swego przedmiotu. Dla Marka, ambitnego doktoranta Małgorzaty i zarazem jej kochanka, nieistnienie Hildegardy jest okazją do ujawnienia potencjału badawczego takiego zjawiska: „Gdybyś chciała jeszcze raz przeczytać Gombrowicza, mogłabyś zaproponować najwyżej przesunięcie akcentu. Każdy autor, tekst, może być najwyżej jeszcze raz zinterpretowany. Tymczasem my rozstrzygamy o życiu i śmierci. Jest Hildegarda – nie ma Hildegardy. Byt i niebyt. Prawdziwa zmiana” (KS 317).

Uwagę Marka można odczytać jako świadome pragnienie uczynienia z badań humanistycznych działalności o fundamentalnym znaczeniu. Rozstrzygający charakter badań nad nieistniejącą pisarką byłby zarazem szczególnym wyłomem w sytuacji akademików, skoncentrowanych na rzeczywistym, praktycznym i miarodajnym charakterze ich studiów. Ten niewielki fragment całej powieści Iwasiów, pozostający bez znaczenia dla pozostałych wątków i rozwiązań fabularnych, ma spore znaczenie jako wspominały wcześniej „ślad kampusu”. To właśnie uwaga Marka pochodzi z porządku myślenia o uniwersytecie jako przestrzeni autonomii.

W tekście *L'université sans condition* Jacques Derrida podejmuje kwestię uniwersytetu przyszości:

Derrida domaga się od uniwersytetu czegoś, co stanowi swoisty paradoks, ale co w obliczu problemów współczesnego świata po-

trzebuje uprawomocnienia. Jest to o tyle trudne, że francuski filozof żąda swego rodzaju stwarzania – by ująć sprawę bez uciekania w retorykę – «gramatyki wyjątków». Nie to bowiem, co ogólne i ogólnie uznane miałoby stać się nośnikiem siły i wartości uniwersytetu jako tej instytucji, która «myśli», ale właśnie to, co jednostkowe i pojedyncze. Domaga się tego, co stanowi *implicite* podstawę dekonstrukcji, która – wedle lapidarnego określenia – nie jest tym, o czym właśnie myślisz, a w obliczu postawionego twierdzenia, jest właśnie tym wszystkim, co na razie poza prawem, ale domaga się uznania; poza literą, ale domaga się opisu; co pojedyncze i domaga się dopuszczenia do przestrzeni głosu etc., etc.<sup>9</sup>.

Derridiańska wizja uniwersytetu jako przestrzeni konstytuowanej wokół „gramatyki wyjątków”, pozostającej poza prawem i respektującej wszelką pojedynczość, to oczywiście pewna regulatywna idea, o której istnienie trzeba dopiero walczyć. „Uniwersytet bezwarunkowy” jest miejscem, w którym należy powiedzieć wszystko, niezależnie od tego, czy będzie to dotyczyć fikcji, czy też będzie pozostawać w związku z krytyką współczesnego społeczeństwa i regulujących je mechanizmów<sup>10</sup>.

Wspomniana sugestia Marka jest w *Ku słońcu* śladem takiego myślenia, w którym uniwersytet (a przede wszystkim humanistyka) byłby – czy raczej: mógłby się stać – przestrzenią dopuszczającą do głosu pojedynczość i podejmującą ryzyko działania poza prawem, jeśli za prawo przyjąć powszechne myślenie o obowiązku badania realnie istniejących postaci, zjawisk, zagadnień. W tym

sensie wątek romansu Małgorzaty i Mar-ka byłby nie tyle konwencjonalnym dla gatunku powieści kampusowej elementem fabuły<sup>11</sup>, ile raczej rodzajem próby dekonstrukcyjnego myślenia o uniwersytecie w perspektywie bezwarunkowości, zakładającej możliwość powiedzenia wszystkiego, co pozostaje poza regułami użyteczności, nakładanymi na badania naukowe przez pozaakademicką rzeczywistość.

Jako rodzaj reprezentacji kampusowego „świata na opak” interesujących realizacji dostarcza opowiadanie Edwarda Balcerzana *Któż by nas takich pięknych*, w którym konferencja upamiętniająca Zmarłego (Brunona Jasieńskiego), odbywająca się w Miejscowości, staje się dla odwiedzającego ją młodego badacza literatury okazją do testowania strukturalistycznych wizji świata i języka. Wszystkie zdarzenia, które zachodzą w Miejscowości, stopniowo doprowadzają bohatera do rozpoznania, że rzeczywistość zaczyna przekraczać jego językowe możliwości i nie pozwala ująć się w założone przez niego struktury nazywania:

Nic ważnego nie zaszło. Tak brzmi zdanie wzorcowe, jego końcowa część, wyblakłym tuszem, pismem pochyłym jak płot, który się wali. A naprawdę – jak opowiedzieć o tym B.? – zaszło i nieustannie zachodzi coś bardzo ważnego. Tracimy język. Okazało się, że wszystkie moje formy językowe, moje modele, zwroty frazeologiczne, a i osobliwości mowy inne, muzyczne, instrumentalne, uważasz, moje wieloletnie przywiązania do słów takich to a takich, ich szyku, ich myślowych zabarwień – nie nadają się w zasadzie do niczego, co się tutaj dzieje<sup>12</sup>.

Młody badacz doświadcza osobliwych właściwości świata, w którym odbywa się konferencja upamiętniająca Zmarłego i w którym zawiązuje się momentalna oraz jednorazowa wspólnota wszystkich przybyłych gości. Uroczystość staje się dla wszystkich jedynym światem i powołuje do istnienia Wspólnotę, „która przetrwa dobę lub niecałą dobę, i będzie odąd podlegała własnym prawom”<sup>13</sup>. „Świat na opak” zebranej okazjonalnie Wspólnoty to dla młodego badacza rzeczywistość, która przekracza językowe ramy, a jednocześnie jest przecież ich doskonałym produktem, normowanym przez prawa strukturalistycznej wizji języka. Akademicka sceneria zawiesza wszelkie reguły i powołuje do istnienia Wspólnotę, która performatywnie konstytuuje swoje własne reguły i której zasadniczą cechą jest momentalność trwania.

Przedstawiona w prozie z lat 70. XX wieku sytuacja naukowców jest oczywiście obliczona przede wszystkim na prezentację trudności w uprawianiu strukturalizmu na gruncie polskim, pozwala jednak również zdiagnozować kondycję uniwersyteckiej zbiorowości i jej działania jako wspólnoty. Kampusowa wspólnota przedstawiona przez czołowego polskiego strukturalistę w pewnym sensie antycypuje rozpoznania Jeana-Luca Nancy'ego dotyczące możliwości i granic konstruowania wspólnoty oraz jej działania. Francuski filozof w eseju *Rozdzielona wspólnota* wskazuje na fundamentalną niemożność skonstruowania jednolitej i uniwersalnej wspólnoty, bowiem komunikacja w jej ramach nigdy nie jest pełna ani przejrzysta<sup>14</sup>. W opowiadaniu Balcerzana akademia jest przestrzenią takiej właśnie doraźnej i mo-

mentalnej wspólnoty, która pozostaje poza komunikacyjnymi regułami, ustanawia rodzaj pozajęzykowej teraźniejszości.

### Uniwersytet (nieodległej) przyszłości

Strategię konstruowania kampusowej teraźniejszości występujące w *Ku słońcu* oraz w prozie Balcerzana uzupełnia „delegacja do przyszłości”<sup>15</sup>, którą szczecińska pisarka podejmuje w powieści *Na krótko*, układającej się w kontynuację wcześniejszych książek *Bambino* oraz *Ku słońcu*. Uniwersytet przyszłości według Iwasiów nie ma jednak nic wspólnego z Derridiańskim projektem „uniwersytetu przyszłości” jako przestrzeni „bezwarunkowej” wolności<sup>16</sup>. To raczej szczególne rozwinięcie tego modelu akademii, w którym postulaty Marka z *Ku słońcu* nie zostają zrealizowane. Jeśli bowiem bohater wcześniejszej książki Iwasiów wierzył w możliwość przekroczenia przez humanistykę zasady użyteczności i tym samym nadania jej statusu dyscypliny rozstrzygającej o fundamentach rzeczywistości, to Sylwia, której losy akademickie stanowią kanwę *Na krótko*, w taką humanistyczną autonomię już nie wierzy.

Uniwersytecka rzeczywistość Sylwii została zredukowana do konferencji „powielających w rozmnożonych do granic absurdu wariantach tematy, takie jak tożsamość, wielokulturowość, gender, interseksjonalność” (NK 345)<sup>17</sup>. Konferencje przestały być jednak okazją do bezpośrednich spotkań i dialogów, ponieważ „męczące ekskursje zastąpiono telekonferencjami”, tak by jeszcze bardziej usprawnić maszynę zdobywania punktów, które decydują o byciu lub niebyciu wszystkich naukowców. Podobnych przejawów zbiurokratyzowania i zuniformizowania

uniwersyteckiej rzeczywistości jest w powieści Iwasiów znacznie więcej; nie jest to jednak miejsce, by je wszystkie katalogować. Najistotniejsza dla kampusowej problematyki pozostaje bowiem w tej powieści kondycja samej bohaterki, która jest po prostu zmęczona<sup>18</sup> trwaniem pośród elektronicznych papierów, wypełnianiem wniosków i koniecznością nabywania umiejętności rozumienia urzędowego języka. Przemiany, które zaszły na uniwersytecie kilkanaście lat temu, są wyraźnym i oczywistym powodem obaw i postępujących lęków wszystkich związanych z akademią postaci. Ale sama Sylwia jest znużona akademicką realnością znacznie bardziej, bowiem doskonale dostrzega postępującą unifikację także tych działań, które stanowią pozorne antidotum na postępującą alienację humanistyki akademickiej: „Każda nowa ekipa ministerialna pisała kolejne poprawki do ustawy. Senaty uczelni prowadziły niekończące się dyskusje o zabijaniu nauki” (NK 19). Uniwersytet jest tutaj zamkniętym systemem cyrkulacji zmian, reakcji na nie i nieustannych dyskusji nad ich negatywnym wpływem na kondycję nauki. To system, który wchłania i neutralizuje każdy impuls oporu, dlatego zmęczenie Sylwii okazuje się jedyną możliwą reakcją na taki stan.

W tak zarysowanej rzeczywistości uniwersyteckiej wspólnota akademicka znika, podobnie znika także Sylwia, która celowo przedłuża swoje zagraniczne delegacje, wycofując się stopniowo z przestrzeni uniwersytetu. Znikanie jest w powieści Iwasiów istotną kategorią, diagnozującą sytuację akademickiej wspólnoty nieodległej przyszłości. Niczym w rozważaniach



Baudrillarda o znikaniu instytucji, wartości, zakazów, ideologii i samych idei, znikająca wspólnota uniwersytetu przyszłości zaczyna w *Na krótko* prowadzić „jakiś potajemny żywot pośmiertny, wywierając na wszystko, co pozostaje, pewien utajony wpływ”<sup>19</sup>. Znikająca wspólnota uniwersytecka trwa dzięki doświadczeniu wspólnej opresji od strony zmieniających się norm i postępujących zmian w procesie wirtualizacji relacji między naukowcami. Również znikanie Sylwii „wchodzi w nawyk” (NK 91) i ułatwia wszystkim pracę, a zatem podtrzymuje system i iluzję wspólnoty: „[...] udawali normalność, niby wszyscy mieli obowiązki, grupy, wykłady” (NK 91). Znikanie służy więc utrzymywaniu poczucia, że kampusowa rzeczywistość wciąż trwa i nie zagraża jej żaden rozpad. Sztucznie podtrzymywana, przybiera jednak formę muzeum, do którego – jak wskazywał Damian Gajda – trafiają osoby zajmujące się sztuką i literaturą<sup>20</sup>. Muzealnictwo staje się synonimem uprawiania badań nad literaturą, a sama humanistyka uniwersytecka przyjmuje formę widmowego trwania, nastawionego nie tyle na rozwój<sup>21</sup>, ile raczej na uporczywe podtrzymywanie swojego dotychczasowego istnienia.

### Pośmiertny żywot kampusu

Uniwersytet teraźniejszości, który w postaci śladów istnieje w *Ku słońcu*, w kolejnej powieści szczecińskiej pisarki zanika, by w tej zwirtualizowanej i zoperacjonalizowanej (bo przecież wszystko jest podporządkowane wyznaczonym przez projekty celom) rzeczywistości podtrzymywać iluzję swojego istnienia jako naukowej społeczności. Fakt, że w Polsce nie było

powieści kampusowych na miarę tradycji anglosaskiej, a jedynie pewne przejawy fikcji uniwersyteckich, obecnie okazuje się najlepiej diagnozować akademicką kondycję. Znikające wspólnoty naukowe zostają zastąpione zmęczonymi jednostkami, wyalienowanymi w akcie wypełniania raportów, sprawozdań i rozliczeń. Interpretując przede wszystkim powieść *Na krótko*, można byłoby zatem stwierdzić, że okazuje się ona dowodem na niemożność skonstruowania powieści kampusowej, bowiem na kampusie przyszłości nie ma wyrazistych, autonomicznych jednostek, które wikłałyby się w emocjonujące dyskusje i prowokujące romanse. Są dryfujące na fali kolejnych rozdań grantowych, zmęczone postaci-widma, z których każda „niknie, ustępując miejsca rozproszonej podmiotowości, dryfującej i pozbawionej substancji – spowijającej wszystko ektoplazmy, przekształcającej całość świata w bezbrzeżną powierzchnię”<sup>22</sup>. To fragment z eseju Baudrillarda, jednak pozostający niebezpiecznie blisko powieści Iwasiów. I równie niepokojąco trafnie określający kondycję „śladów kampusu”, przez które po zaniku uniwersyteckiej wspólnoty można jeszcze snuć kampusowe fikcje.

Katarzyna Trzeciak

### PRZYPISY

- 1 Myślę tu zwłaszcza o komentarzach wokół *Stu dni bez słońca* Wita Szostaka oraz *Ku słońcu* i *Na krótko* Ingi Iwasiów. W komentarzach tych powtarzały się przekonania o nieobecności czy nieuprawianiu na polskim gruncie pisarskim gatunku powieści kampusowej – zob. m.in. Patrycja Pustkowiak, „*Ku słońcu*” – nowa książka Ingi Iwasiów: <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/116768,ku-sloncu-nowa-ksiazka-ingi-iwasiow.html> [data dostępu:

- 9.02.2015]; Dariusz Nowacki, „*Sto dni bez słońca*” *Szostaka – polska powieść kampusowa*: [http://wyborcza.pl/1,75475,15679038,\\_Sto\\_dni\\_bez\\_slonca\\_\\_Szostaka\\_\\_polska\\_powieść\\_kampusowa.html](http://wyborcza.pl/1,75475,15679038,_Sto_dni_bez_slonca__Szostaka__polska_powieść_kampusowa.html) [data dostępu: 9.02.2015]; Maciej Jakubowiak, *Sto złudzeń akademika*: <http://magazyn.o.pl/2014/maciej-jakubowiak-sto-zludzen-akademika/2/> [data dostępu: 9.02.2015].
- 2 O przyczynach takiego stanu rzeczy pisała przede wszystkim Ewa Kraskowska, wskazując m.in. na fakt, że powieść kampusowa, podatna na lekturę „z kluczem”, niepokoiłaby „przewrażliwione na własnym punkcie polskie persony akademickie” – Ewa Kraskowska, *Dlaczego lubimy czytać powieści uniwersyteckie, ale nie lubimy ich pisać?*, „Pogranicza” 2008, nr 2, s. 72.
  - 3 Głosy analizujące problem nieobecności powieści kampusowej w Polsce w porównaniu do jej popularności w krajach anglosaskich znaleźć można w numerach monograficznych czasopism „Pogranicza” (2008, nr 2) i „Litteraria Copernicana” (2010, nr 1).
  - 4 Grzegorz Filip, *Zwierciadło kampusu*, <https://forumakademickie.pl/fk/2014/02/zwierciadlo-kampusu/> [data dostępu: 9.02.2015].
  - 5 Adam Begley, *The Decline of the Academic Novel*, „Lingua Franca” 1997 (wrzesień), s. 46.
  - 6 Joseph Bottum, *The End of the Academic Novel*, <http://staging.weeklystandard.com/Content/Protected/Articles/000/000/008/479fnnpu.asp#> [data dostępu: 9.02.2015].
  - 7 Według Davida Lodge’a, jednego z czołowych teoretyków i doskonałych praktyków gatunku, to właśnie fakt określania swoistego mikrokosmosu społecznego, w którym odbijają się wszystkie kierujące nim pożądania, reguły i konflikty, decyduje o atrakcyjności tego typu powieści – David Lodge, *The Campus Novel*, „New Republic” 1982 (marzec), s. 34.
  - 8 Inga Iwasiów, *Ku słońcu*, Warszawa 2014. Wszystkie cytaty w tekście głównym według tego wydania, skróty KS.
  - 9 Anna Zofia Jaksender, *Idea współczesnego uniwersytetu jako idea działania bezwarunkowego*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 1 [http://www.praktykateoretyczna.pl/PT\\_nr7\\_2013\\_NOU/04.Jaksender.pdf](http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr7_2013_NOU/04.Jaksender.pdf) [data dostępu: 9.02.2015].
  - 10 O idei „uniwersytetu bezwarunkowego” zob. Jacques Derrida, *The future of the profession or the unconditional university*, w: *Deconstructing*
  - Derrida. Task for the New Humanities*, New York 2005.
  - 11 O nośności wątków miłosnych w powieści kampusowej pisał np. Jerzy Madejski, wskazując na atrakcyjność relacji miłosno-erotycznej w kontekście prezentowania hierarchii akademickich zależności (związek profesora ze studentką) – Jerzy Madejski, *Literatura akademicka*, „Pogranicza” 2008, nr 2, s. 9.
  - 12 Edward Balcerzan, *Któż by nas takich pięknych*, Poznań 1972, s. 139.
  - 13 Tamże, s. 148.
  - 14 Alexander Bertland, *The Limits of Workplace Community: Jean-Luc Nancy and the Possibility of Teambuilding*, „Journal of Business Ethics”, 2011, nr 99 (1), s. 5.
  - 15 Określenie Elizy Szybowicz – zob. tejże, „*Na krótko*”, Inga Iwasiów. *Delegacja do przeszłości*, [http://wyborcza.pl/1,75475,12104577,\\_Na\\_krotko\\_\\_Inga\\_Iwasiow\\_\\_Delegacja\\_do\\_przyszlosci.html](http://wyborcza.pl/1,75475,12104577,_Na_krotko__Inga_Iwasiow__Delegacja_do_przyszlosci.html) [data dostępu: 9.02.2015].
  - 16 Jacques Derrida, *Uniwersytet bezwarunkowy*, przeł. Kajetan Maria Jaksender, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 7, [http://www.praktykateoretyczna.pl/PT\\_nr7\\_2013\\_NOU/05.Derrida.pdf](http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr7_2013_NOU/05.Derrida.pdf) [data dostępu: 9.02.2015].
  - 17 Inga Iwasiów, *Na krótko*, Warszawa 2012. Wszystkie cytaty w tekście głównym według tego wydania.
  - 18 Sama autorka powieści mówiła, że zmęczenie jest jedną z kluczowych właściwości całego powieściowego świata – zob. *Z Ingą Iwasiów, autorką „Na krótko”, rozmawia Anka Król*, [http://www.feminoteka.pl/print.php?type=A&item\\_id=1184](http://www.feminoteka.pl/print.php?type=A&item_id=1184) [data dostępu: 9.02.2015].
  - 19 Jean Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2009, s. 28.
  - 20 Damian Gajda, *Recenzja: „Na krótko” Inga Iwasiów*, <http://ksiazki.onet.pl/recenzje/recenzja-na-krotko-inga-iwasiow/kwsc3> [data dostępu: 9.02.2015].
  - 21 Kampusowa powieść Iwasiów byłaby więc interesującym zaprzeczeniem *Bildung*, którą to ideę Jerzy Madejski łączył z istnieniem powieści kampusowej, a szczególnie jej wariantu w postaci powieści profesorskiej, uwzględniającej pozycję bohaterów w uniwersyteckiej hierarchii – zob. Jerzy Madejski, dz. cyt., s. 6.
  - 22 Jean Baudrillard, dz. cyt., s. 29.

# Jacek Ziemek **Radujmy się więc – mikrokosmos uczelniany jako plan filmowy**

**J**eżeli założymy – celowo błędnie – że każdy reżyser filmowy powinien być wykształcony, nie oznacza to bynajmniej, że skończył studia czy był orłem nauk filmowych. Oznacza to tylko, że – chcąc nie chcąc – musiał otrzeć się o uczelnię, o życie studenckie, o współżycie z wykładowcami, o cały ten uczelniany mikrokosmos. Oczywiście, nie każdy magister sztuki musi zostać wielkim reżyserem – zależność taka absolutnie nie istnieje: istnieje chyba jednak ślad studenckości w każdym twórcy kina. Spróbujmy – całkowicie niezobowiązująco – prześledzić tropy uczelniane w dokonaniach twórców kina i wizje Alma Mater – matki często surowej – w najbardziej wyrazistych filmowych przejawach.

Nie wiem, czy istnieje korelacja między społeczną rolą uniwersytetu a ilością jego obrazowań w kinematografii. Prym wiodą Amerykanie – ale oni wiodą prym we wszystkich gatunkach kinowych, także w kinie gangsterskim. Zastanawiające jest kino polskie – na dobrą sprawę tylko jeden wielki film krajowy – *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego (w biografii reżysera znajdujemy studia fizyczne, filozoficzne i filmowe, co gwarantuje jego kompetencje w temacie) – z ogromną mocą pokazał proces gnilny polskiego życia akademickiego w okresie gierkowskim (i chyba nie tylko gierkowskim). Cień i chichot postaci negatywnej – docenta Szelestowskiego w niesamowitej kreacji

Zbigniewa Zapasiewicza – chyba dalej ciągnie się za nami, podobnie jak reszta ukazanej tam menażerii: ponura figura skorumpowanego dziekana-karierowicza, idealistyczno-naiwny magister, który chce zostać doktorem, i anarchizujący student, którego w stanie nietrzeźwości z obozu studenckiego musi siłą usunąć patrol Milicji Obywatelskiej. Złote Lwy Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w 1977 roku dla Zanussiego oznaczały, że jego przenikliwą krytykę i sardoniczne spojrzenie przyjęto z entuzjazmem – ale czy wyciągnięto z niej wnioski? Chyba nie.

Siłą kina o środowisku akademickim bardzo często staje się konflikt, nawet jeżeli jest tylko w fazie ukrytej czy prenatalnej, po to, by nagle eksplodować jak bomba ukryta w aktówce. Cechą bodaj najbardziej dystynktywną amerykańskiego kina uniwersyteckiego jest wrażliwość i czułość na kwestie rasowe – zwłaszcza dotyczące studentów afroamerykańskich. Widać to przede wszystkim w filmach realizowanych przez afroamerykańskich reżyserów kina zza Oceanu Atlantyckiego. Oto na przykład *Szkolne oszołomienie* (*School Daze*, 1988) Spike'a Lee, który nie był wtedy jeszcze uznanym reżyserem filmowym: Lee świadomie wraca do atmosfery czasów kontestacji lat 60., wykorzystując akcje solidarnościowe w sprawie uwięzionego Nelsona Mandeli i kwestii apartheidu w Republice Południowej Afryki. I rzeczy-

wiście – nikt się tutaj nie uczy, uczelnia wrze od debat i kłótni, w wykonaniu tych bardziej świadomych politycznie, oraz zabaw i tańców, gdy chodzi o tych zupełnie pozbawionych społecznego sumienia hedonistów i lekkoduchów. Kampus staje się miejscem niebywale rozpolitykowanym i ukazuje tarcia wewnątrz samej społeczności murzyńskiej: stosunek do Mandeli jest papierkiem lakmusowym afroamerykańskiej tożsamości czarnoskórego studenta. Co ważne, wątpliwości i dylematy szarpią także sumieniami i umysłami kadry naukowej czy wierchuszki administracyjnej. Młodzież skupia się na tu i teraz, starsi – mając w pamięci pastora Kinga i Malcolma X – dysponują szerszym horyzontem oczekiwań, ale i rozczarowań.

Filmem jeszcze silniej zaangażowanym, który metaforycznie traktuje uczelnię jako społeczny mikrokosmos z jego nerwowym życiem, jest film innego reżysera afroamerykańskiego Johna Singletona *Studenci* (*Higher Learning*, 1995). Dla Singletona ważna zdaje się autonomia świata uczelnianego, której podstawowe składniki – studenci i wykładowcy – są samoświadomymi monadami popadającymi między sobą w konflikty i alianse. Dynamika tego układu jest świetną pożywką dla tego wielowątkowego kalejdoskopu charakterów, umysłów i postaw. Daleko posunięta typizacja postaci jest w tym przypadku fabularną koniecznością, którą wymaga skrótowe i syntetyczne ujęcie Singletona. Akademicki wszechświat dzieli się zatem na ambitnych kujonów i przebiegłych leserów, autentycznych poszukiwaczy prawdy i konformistycznych nieuków, geniuszy i zawstydających kretyńców (uczelniana komórka nazistowska!),

którzy jakimś dziwnym zrządzeniem losu znaleźli się na terytorium uniwersyteckim i – co gorsza – całkiem nieźle sobie radzą. Przy swoich słabościach szeroki i ambitny obraz Singletona posiada walor najistotniejszy – to poważne spojrzenie na uniwersytet, jego słabości i atuty, oraz wyraz przekonania, że dla młodych ludzi wchodzących w życie uczelnia jest najważniejszą instancją inicjacji intelektualnej i duchowej. Łącznikiem pokoleniowym jest tutaj – jak zawsze świetny – Laurence Fishburne, który kilka lat wcześniej zagrał świadomego społecznie studenta u filmie Spike'a Lee: tutaj jest już profesorem nauk społecznych, który staje się motorem wielu wydarzeń i postacią niemal metaforyczną: prawdziwym intelektualistą, który nie zamyka się w wieży z kości słoniowej, lecz aktywnie uczestniczy w fundamentalnym procesie przemiany młodych ludzi w odpowiedzialnych obywateli i krytycznych uczestników projektu egzystencjalnego potocznie zwanego „życiem”.

### Na wesoło

Propozycję radykalnego rozstrzygnięcia problemu wyższego wykształcenia otrzymujemy w tonie buffo w filmie komediowego majstra Steve'a Pinka *Przyjęty* (*Accepted*, 2006). Nasz główny bohater – niejaki Bartleby Gaines – nie zostaje przyjęty na studia, lecz nie ma zamiaru tracić czasu jako człowiek z wykształceniu średnim: już podczas napisów początkowych protagonista odbiera list z uczelni odrzucający jego ofertę podjęcia studiów. Siłą umysłu bohatera nie jest jednak banalny intelekt, lecz cwaniactwo, rozmach i wy-czucie nastrojów: postanawia sam założyć uczelnię (South Harmon Institute of

Technology – nazwa jak malowanie, pomijając znacząco brzmiący skrót SHIT)! Zwłaszcza kwestia wyczucia ducha czasu zdaje się zasadnicza: wszyscy chcą być studentami i zarabiać potem jak na absolwentów dobrych uczelni przyszło, ale nikomu nie chce się uczyć i studiować. Należy zatem stworzyć uczelnię dla studentów, którzy nie chcą studiować, na której wykładają wykładowcy, którzy nie potrafią wyklądać, i wszystkim to pasuje. Zwłaszcza z naszej perspektywy krajowej, w której w ostatnim ćwierćwieczu zaroiło się od łże-uczelni i tym podobnych erzac-szkół wyższych, film Pinka może wydać się fascynujący: to, co w filmie amerykańskim jest fikcyjną fantazją, w jakimś sensie u nas faktycznie ziściło się! Odrzuconych jest zawsze więcej niż przygarniętych, zatem matriksowy instytut – obiekt wirtualny, lecz jednocześnie fizycznie istniejący w budynkach po opuszczonym szpitalu psychiatrycznym (co za pyszna ironia) – zaczyna się cieszyć ogromną popularnością wśród studentów. A także tych, którzy chcą przemienić się w wykładowców i dziekanów w dekoracjach niczym z komedii sytuacyjnej: upadli nauczyciele, którzy wypadli z obiegu, namówieni przez pomysłodawców tej naukowej wioski potiomkinowskiej, z lubością nakładają maski kontraktowych intelektualistów, ciesząc się z możliwości bycia nimi choćby na niby – co i tak lepsze jest od deklasującej pracy fizycznej (uczciwej, wymiernej w efektach i niskopłatnej). Zdaje się, że Pink dotknął tutaj owego czułego miejsca amerykańskich pracowników naukowych – damoklesowej groźby utraty stanowiska wskutek wygaśnięcia kontraktu

(co szokujące, barbarzyńskie i nieludzkie wydaje się dla polskich dożywotnych intelektualisto-badaczy po ostatnim sprawdzianie klasowym w życiu, czyli habilitacji). Filmowo *Przyjęty* jest pyszną parodią amerykańskich filmów o frenetycznym życiu towarzyskim (bo o życiu intelektualnym mowy nie ma i być nie może) na uczelni wyższej – może nią być zwłaszcza dlatego, że sama pokazana tam uczelnia jest już parodią tego typu przybytku, czyli maszynką do robienia pieniędzy na niedouczonej frajerach. W chwili jednak, kiedy pomysł bohatera zostaje zaakceptowany przez czynniki wyższe, które traktują jego ideę nie jako oszustwo, lecz pedagogiczny „eksperyment”, zaczyna wiać groźba. Film okazuje się zatem wilkiem w owczej skórce – efekt szoku i głębokiego namysłu przez zaoferowanie tragicznej diagnozy w przebraniu lekkiej komedii uważam za osiągnięty. Być może wyjątkiem od reguły traktowania posady akademickiej jako najlepszego fachu na świecie jest z kolei główny bohater *Cudownych chłopców* (*Wonder Boys*, reż. Curtis Hanson, 2000) – we wspaniałej kreacji Michaela Douglasa, który jako upadły *auctor unius bestseller* musi przewegetować jako wykładowca literatury gdzieś na prowincji. Wobec permanentnej awarii weny twórczej czas umila sobie paleniem marihuany, słuchaniem muzyki młodzieżowej oraz zastanawianiem się, co zrobić z ciążą zamężnej pani dziekan, za którą jest współodpowiedzialny.

Głównym źródłem komizmu w wesołych filmach o szkolnictwie wyższym jest wprowadzenie postaci z zupełnie innej bajki społecznej: postaci niedopasowanej, która siłą swoich działań pokazuje



uczelnię w krzywym zwierciadle. Na ten pomysł twórcy wpadli niemal u zarania kina – wielcy komicy otarli się jak najbardziej o kampus i sale wykładowe: Harold Lloyd w przezabawnym *The Freshman* (1925), Buster Keaton w filmie *College* (1927), a w filmie Normana Z. McLeoda z braćmi Marx *Końskie pióra* (*Horse Feathers*, 1932) Groucho Marx jest nawet dziekanem! Także Flip i Flap trafiają na uczelnę – w filmie *Głupek w Oxfordzie* (*A Chump at Oxford*, 1940, reż. Alfred J. Goulding) przypadkowe uderzenie framugą okienną w potylicę zamienia Flipa w geniusza: kolejny cios powoduje powrót do stanu pierwotnego... Wydaje się, że sztandarowym filmem jest tutaj – zresztą absolutnie rewelacyjny – *Powrót do szkoły* (*Back to School*, 1986)

Alana Mettera z jak zawsze niezawodnym i kongenialnym Rodneyem Dangerfel-dem. Tenże aktor – energetyczny showman sceniczny i telewizyjny – niezwykle operuje plebejskim wyglądem i beczere-mionalnymi manierami. W *Powrocie do szkoły* gra milionera, który z powodów prestiżowych rozpoczyna studia wraz ze swoim synem. Początkowo ma zamiar przekupić wszystkich i zyskać dyplom swoimi pieniędzmi, lecz okazuje się nie w ciemię bity i jako autentyczny człowiek sukcesu potrafi zagiąć proferora ekonomii. Do studiów nad literaturą, inną niż książeczka czekowa, zmusza go z kolei miłość do wykładowczyni przedmiotu, choć na początku pomysł na zaliczenie ma nieco inny – w filmie pojawia się Kurt Vonnegut we własnej osobie, który na zaproszenie bohatera ma za pieniądze napisać na najwyższą ocenę esej o swojej własnej twórczości...

### Kontestacja i już po niej

Oczywiście filmem najważniejszym w tym zestawieniu powinien być film o życiu pośmiertnym studenta, czyli nieśmiertelny *Absolwent* (*The Graduate*, 1967) Mike'a Nicholasa. Nichols – jeden z najbardziej wnikliwych obserwatorów duszy amerykańskiej, jak na spostrzegawczego Żyda z Europy Wschodniej przystało – nie dał się nabrać na kontestacyjną gorączkę, widząc w niej kolejną modę na lewicowy luz, bunt na koszt rodziców z sytej klasy średniej i zideologizowane *dolce far niente*. Bezbłędnie wyczuł to i opisał Ronald Bergan w swojej biografii Dustina Hoffmana, „nowego Bustera Keatona”, który wcielił się w postać nieszczęsnego Benjamina Braddocka:

Jest znaczące, że w szczytowym momencie protestów studenckich w Ameryce, Benjamin ani nie przyłącza się do tych, którzy palą karty powołania do wojska, ani też nie identyfikuje się z hippisami czy jippisami (ruch zapoczątkowany przez innego, bardziej radykalnego Hoffmana, Abbie). Dlaczego Benjamin nie demonstrował przeciw wojnie wietnamskiej, a w zamian wylegiwał się koło basenu swoich rodziców? Przy całej swojej pozornej rebelii wobec wartości klasy średniej w swej istocie pozostaje im wierny. Jest po prostu zagubionym młodym człowiekiem, przechodzącym kryzys po opuszczeniu szkoły; buntownikiem bez pazurów. Cytuje jeszcze jak zawsze trafiającą w sedno Pauline Kael z „New Yorkera”: „To, co naprawdę jest interesujące w sukcesie *Absolwenta*, ma naturę socjologiczną. Ujawnił on, jak bardzo podatna jest współczesna młodzież na tę samą starą manipulację” (Bergan, 98–99, 99).

Pozostaliśmy jednak wśród żywych i uczących się, i skupmy na kilku istotnych tytułach z tej gorącej epoki. Na pewno jest to *Uczciwiec* (*Getting Straight*, 1970) Richarda Rusha, *Truskawkowe oświadczenie* (*The Strawberry Statement*, 1970) Stuarta Hagmanna – z okresu kontestacyjnego zenitu, oraz dwa filmy, które pozwalają nam ostygnąć z rewolucyjnego zapału: wzorcowy przykład dość luźnej fabularnie opowieści o dwóch odmiennych typach ludzkich z przestrzeni kampusowej, czyli *Jedźmy przed siebie* (*Drive, He Said*, 1971), reżyserski debiut pełnometrażowy Jacka Nicholsona, i jeden z głównych filmów nurtu kampusowego, czyli zwalający z nóg obraz Jamesa Bridgesa *W pogoni za papierkiem* (*The Paper Chase*, 1973).

U Nicholsona główny bohater zostaje w finale schwytany w stanie demencji i odwieziony niezwłocznie do „kukułczego gniazda”, w którym sam Nicholson w filmie Formana pojawia się za lat kilka. To ciekawe spostrzeżenie i w filmie tego wielkiego aktora (którego brak na ekranie uznaje się za główny powód frekwencyjnej klęski filmu) pokazane w sposób bardzo konsekwentny – fabryka mądrości i wyłęgarnia geniuszy staje się kampusowym gettem, w którym bardzo łatwo się udusić i stracić zdrowy rozsądek, miast zdobyć mądrość i wskoczyć na odpowiedni szczebel rynku pracy. I owszem, Nicholson zajmuje tutaj pozycję posthippisowskiego kontestatora, ale jest to już kontestacja po przejściach – pesymistyczna i zgorzkniała. Film zresztą przyjęto źle: „Wiosną 1971 roku [Nicholson] pokazał surową wersję *Jedźmy przed siebie* na pokazie pozakonkursowym w Cannes, gdzie film został wygwizdany przez rozzłoszczoną pub-

liczność. Kiedy Jack po pokazie wyszedł jako reżyser na scenę, został wybuczany. Żadna moralna antywojenna konwencja nie pozwalała, by główny bohater dopuszczał się gwałtu na niewinnej kobiecie. Ta metafora amerykańskiego zaangażowania w wojnę w Wietnamie zupełnie nie działała” [Eliot, 126]. Zupełnie inaczej sprawy mają się w niezwykłym filmie Bridgesa, który – niewątpliwie – zawdzięcza jakiś element swojego zaistnienia ciut wcześniejszemu przebojowi, czyli *Love Story* Arthura Hillera z 1970 roku (w którym miłują się student prawa i studentka muzyki, zaś na przeszkodzie stoją względy klasowe, czyli klasyczny megalians). Dodajmy na marginesie, że autorem powieści był Erich Segal, niezwykle ceniony intelektualista i wykładowca Harvardu, który sam był zaskoczony sukcesem swojej książki. Bridges umieszcza swoją historię miłosną właśnie w przestrzeni Harvardu, głównym bohaterem jest także student prawa, który z wzajemnością zakochuje się w młodej kobiecie. Ta jednak okazuje się córką posągowego wykładowcy – profesora prawa, u którego studiuje absztyfikant, co znacznie komplikuje całą historię. Przy wyjściowym materiale melodramatycznym film Bridgesa jest przede wszystkim portretem profesora – człowieka starej daty, wiedzy nadludzkiej i isticie nieludzkich przyzwyczajęń. Kto wie, czy to nie jeden z najbardziej poruszających portretów „starego profesora” w dziejach kina, w niezwyklej interpretacji Johna Housemana (zasłużony Oscar), swego czasu cenionego producenta i współpracownika Orsona Wellesa. Bridges zatem bezbłędnie przemieścił melodramatyczną substancję w świat uniwersytecki, i jest to synteza

tak spójna, że później (i wcześniej) po prostu niespotykana.

Jeszcze parę lat – niecała dekada – i idolem młodzieży stanie się obrotny i zapracowany yuppie, którego guru będzie niejaki Gordon Gekko ze swoją życiową maksymą o tym, że chciwość jest dobra („Greed is good”), co bez specjalnych ceregieli pokaże Oliver Stone w *Wall Street* (1987). Istotą tego spojrzenia jest to, że w ramach neoliberalnej reaganomiki przestają liczyć się dyplomy, ponieważ ster jest w rękach nadaktywnych arystów, nuworyszki i innych „ludzi z ludu”; po latach przekonuje nas o tym po raz kolejny *Wilk z Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013) Martina Scorsese, w którym obrotny cwaniaczek wraz z równie kumatymi amigos są w stanie zapędzić w kozi róg wszystkich laureatów ekonomicznego Nobla razem wziętych. Ten antyintelektualizm przejawia się w kinie w postaci bardzo agresywnej: uczelnia wraz z przyległościami staje się obiektem ataku kądzielowej satyry, bezpardonowego ośmieszenia i ostatecznej utraty statusu nietykalności.

### Geniusze i (nie)zwykli idioci

*Buntownik z wyboru* (*Good Will Hunting*, 1997) Gusa Van Santa – film, który przyniósł Oscara za scenariusz dla Matta Damon i Bena Afflecka (o ich wszechstronnych talentach dowiadujemy się stopniowo coraz więcej). Nie jest to właściwie film akademicki, raczej okołoakademicki: bohater to niespodziewanie utalentowany matematycznie młody człowiek, który nie ma jakichkolwiek aspiracji edukacyjnych, a wręcz odwrotnie: interesuje go nurkowanie w odmętach własnych skłonności destrukcyjnych. Sytuację próbują odmie-

nić – dziewczyna, nauczyciel akademicki i psycholog, zwłaszcza ten ostatni coraz bardziej bezradny wobec skomplikowanej osobowości niby-pacjenta, przy którym akademicka psychologia staje się zupełnie bezbronna. Ten ciekawy film pokazuje uniwersytet jako ciało poniekąd obce – zwykle w filmach kampus jest mrocznym obiektem pożądania (w ramach którego każdy znajdzie coś dla siebie miłego – książki, fraternie, cheerleaderki, stypendium baseballowe etc.). A oto człowiek, który siłą własnej wrodzonej dyspozycji intelektualnej – istny sawant końca XX wieku – zachowuje wobec instytucji uniwersytetu wrogą bierność na przemian z agresywnym ignorowaniem.

Zupełnie inaczej działa zbijająca z tropu *Legalna blondynka* (*Legally Blonde*, 2001) Roberta Luketica, która bazując na najbardziej ogranych i prostackich stereotypach, stara się je odwrócić w celu ośmieszenia ich zwolenników. Z pozoru kompletna ignorantka rozpoczyna studia prawnicze na Harvardzie, aby udowodnić sobie i całemu światu, że tylko na pierwszy rzut oka ucieleśnia chodzącą głupotę. Film ten – nieznośny i męczący w oglądaniu – spełnia rolę obowiązkowej pokuty dla tego, kto ulega stereotypowi niemądrej blondynki z wyższej klasy średniej. Czyściciel fabuły ma tutaj rzeczywiście cel katarktyczny – przy swojej odstręczającej formie rokrzyczanej komedii sytuacyjnej z niebywale wiarygodną, świetnie dysponowaną Reese Witherspoon. *Legalna blondynka* jest w istocie apoteozą i apologią uniwersytetu jako obiektywnego miernika statusu i prestiżu, którego w inny sposób niż wiedzą, pracą i umiejętnościami zdobyć nie można. Uczelnia jest tutaj auten-

tyczną wylegarnią mistrzów, którzy na pierwszy rzut oka zdają się niepiśmieni i zupełnie nieprzystający do (równie stereotypowego) obrazu tzw. „prawdziwego studenta/studentki”. Sukces filmu (powstał sequel oraz wersja musicalowa, która święci triumfy na Broadwayu) wynika właśnie z wieloznaczności tego obrazu, który łatwo na wejście odrzucić ze wstrętem, lecz wysiłek jego obejrzenia i zrozumienia jego przesłania będzie wart czasu projekcji i aktywności synaps.

Uczelnia jest także obiektem obserwacyjnym niczym terrarium – na celowniku często pojawiają się nie tylko studenci, lecz także przedstawiciele tzw. kadry. Klasykiem nieśmiertelnym jest oczywiście *Zwariowany profesor* (*Nutty Professor*, 1963) w reżyserii Jerry’ego Lewisa i z nim w roli głównej. Można lubić ekspresję aktorską Lewisa lub nie, można rozumieć fenomen jego niezwykłej popularności lub nie, lecz nie można tego zjawiska kulturowego pomijać i/lub lekceważyć. Nie bez powodu pojawiło się kolejne wcielenie Lewisa w wersji afroamerykańskiej, czyli Eddie Murphy, który po latach sięgnął po tę samą historię w swoim *Grubym i chudszym* (*The Nutty Professor*, 1996). Karty rozdane są na wejściu – jeżeli komik o wyjątkowo ekspresyjnej technice aktorskiej wciela się w postać genialnego i zakompleksionego profesora chemii, to nie możemy spodziewać się obiektywnego spojrzenia na środowisko naukowe. Szaleńcza komedia ma swoje gatunkowe prawa – uwielbiane przez widownię i ściśle przestrzegane przez twórców jako gwarancję sukcesu – i nikt o zdrowych zmysłach nie będzie wymagał jakiegś stabilnej wiarygodności,

trzeźwej refleksji czy sprawiedliwej oceny środowiska naukowego. Ważne jest jednak przemieszczenie sympatii – jeszcze z początku kina pamiętamy postaci szalonych naukowców głównie jako postaci tragiczne w sensie Schelerowskim (postacią toposową jest oczywiście doktor Jekyll) lub jako odstręczających geniuszy zła, którzy swoje nadludzkie zdolności wykorzystują przeciwko przeciętnej ludzkości (choćby Rotwang z *Metropolis* Fritza Langa, który może być uznawany za jeden z prototypów nadludzkich szwarccharakterów z serii filmów o Jamesie Bondzie). Są zatem profesorowie zli i dobrzy, geniusze szkodliwi i pożyteczni, filmy, które ukazują środowiska naukowe jako pomocne i zagrażające. Nie mam nic przeciwko komediowej wizji profesora jako genialnego safandudy, który okazuje się człowiekiem zagubionym i sympatycznym – jak każdy z nas. To demokratyczne spojrzenie jest bardzo cenne – zwłaszcza w walce z częstymi poglądami antyintelektualnymi występującymi często w konfliktach warstw społecznych w czasach kryzysów – zwłaszcza finansowych. Takie właśnie filmy – jak *Latający profesor* (*The Absent-Minded Professor*, 1961) Roberta Stevensona czy *Flubber* (1997) Lesa Mayfielda – są zwykle traktowane wrogo jako odpowiedzialne za stworzenie i utrwalenie stereotypowej figury „roztargnionego profesora”, która – zdaniem jednych – ośmiesza badaczy, zdaniem innych – maksymalnie ich humanizuje. Dodajmy, że geniusze są wszędzie – także po stronie uczniów, o czym przekonuje nas choćby młody Val Kilmer w filmie *Marthy Coolidge Prawdziwy geniusz* (*Real Genius*, 1985). Ekstremalnie ahistorycznie i z we-

na isticie anarchistyczną do rzeczy podszedł swego czasu w debiucie filmowym Yahoo Serious – w jego *Młodym Einsteinie* (*Young Einstein*, 1985) młody Albert wynajduje wszystko, co tylko można wynaleźć – choćby elektryczną gitarę i deskę surfingową; uspokaja się i przechodzi do bardziej wnikliwych badań teoretycznych dopiero wtedy, kiedy poznaje... Marię Skłodowską-Curie! Za geniusza jak najbardziej nam współczesnego uchodzić może z kolei Mark Zuckerberg – twórca jakże przełomowego Facebooka, którego uniwersytecko-kampusowego korzenie z wręcz dokumentalną precyzją pokazał nam David Fincher w swoim *The Social Network* z 2010 roku.

### Idole i kreatury

Od sympatii tylko jeden krok do idolatrii, która może pokazać swoje janusowe oblicze. Nie tak dawno powstały dwa piękne i niezwykle filmy poruszające ten temat – pierwszy z nich afirmuje postać wykładowcy idola, drugi – ostrzega przed zgubnymi skutkami mylnie adresowanych uczuć uczniowskich. *Uśmiech Mony Lisy* (*Mona Lisa Smile*, 2003) Mike’a Newella opowiada o mozolnym zdobywaniu zaufania przez pełną entuzjazmu nauczycielkę-prowincjuszkę. Rozpoczyna swoje zajęcia z historii sztuki w obecności przemądrzałych uczennic z klasy średniej, które naukę traktują tyleż poważnie, co mechanicznie. Niczym cyborgi zapamiętują z mechaniczną dokładnością fakty i daty, ale brak w nich emocji i miłości do przedmiotu, właśnie tego – namiętności do wiedzy, która przekłada się na pasję życia – nauczycielka w końcu niezwykłą pani profesor we wspaniale dojrzałej kre-

acji Julii Roberts. Równie świetnie radzi sobie rewelacyjna Eva Green w przejmujących *Pęknięciach* (*Cracks*, 2009) w reżyserii Jordan Scott (nota bene córki Ridleya Scotta, której talent reżyserski może być dowodem na genetyczne uwarunkowania umiejętności realizacji obrazu filmowego). Tym razem nastrój będzie zupełnie odmienny, bo dynamiczny i zmierzający do fatalnego finału – idolka dziewczęcej grupy klasowej okaże się chorą psychicznie, ubezwłasnowolnioną kobietą: trzymana pod kloszem mitomanka siłą swojego uroku i charyzmy usidla dziewczęta, które stają się ofiarami jej erotycznych zabiegów. Sama także okazuje się ofiarą swoich własnych nauczycielek – zamiast produkować wiedzę, staje się bezwolną producentką traum.

Erotyka zdaje się także główną siłą napędową *Samotnego mężczyzny* (*A Single Man*, 2009) Toma Forda – co ważne: raczej człowieka mody i designera oraz właściciela własnej linii butikowej pod nazwą „Tom Ford”. Ważna to informacja, gdyż wyjaśnić może największą słabość jego filmu – przeestetyzowanie graniczące z kaligrafią. Broń to obosieczna, bowiem piękno kadrów bardzo często działać może na niekorzyść przejęcia się losami bohatera, powodując stan czystej dystrykcji – pomimo! – kontemplacyjnego tempa filmu. Ważny jest wektor refleksji – skupienie się na życiu wewnętrznym osamotnionego mężczyzny, który postanawia popełnić samobójstwo, aby w ten sposób zakończyć (zwieńczyć?) nieustanną żalobę po tragicznej śmierci partnera. Jest to film jawnie gejowski – by nie rzec: niesamowicie – i dlatego rządzi się gejoską estetyką w dużym stężeniu. Plusem



niewątpliwym jest brak aspektu skandalu – Ford przyjmuje ciche założenie, że obopólne gejowskie zauroczenia w środowisku akademickim są na porządku dziennym, że wymagają cichej i spokojnej akceptacji, która nie zakłóci zmowy milczenia (rok mamy 1962, zatem akceptacja związana z ruchem kontestacyjnym jest jeszcze przed nami). Jeden dzień z życia akademickiego mężczyzny, który ma być dniem ostatnim, pokazuje możliwość egzystencjalnej autoidolatrii, świadomego pannarcyizmu, kiedy jeden człowiek musi choć na chwilę stać się pępkiem świata, bowiem za moment na zawsze się z nim rozstanie.

Ale nie tylko nauczyciele mają swoje problemy i przywary – mają je także co poniektórzy uczniowie. Z całą furją opowiada o tym świeżutki film Lony Scherfig *The Riot Club* (2014). Przy członkach tytułowego klubu nawet niewiarygodne wyczyny bez przerwy pijanej frateronii akademickiej, która przez cały rok szkolny zakłóca ciszę nocną i kpi sobie z dobrosąsiedzkich obyczajów w prześmiesznych *Sąsiadach* (*Neighbours*, 2014) Nicholasa Stollera (gdzie idol nastolatek Zac Efron gra już studenta – jak ten czas leci od czasu *High School Musical*), a nawet demoniczni członkowie tajnego bractwa „Czaszek” (trylogia *Sektal* / *The Skulls* 2000, 2002, 2004) wydają się grzeczni, uprzejmi i możliwi do ujarznienia przez wychowawców. Już na plakacie widzimy słowa, które najpełniej charakteryzują naszych studentów – zepsutych bachorów o tzw. błękitnej krwi w żyłach, którzy rozpoczynają swoje tzw. studia na ekskluzywnych uczelniach: *Filthy. Rich. Spoilt. Rotten*. Najkrócej rzecz ujmując,

jest to opowieść o energicznych wyczynach pseudoakademickiej burżulii (burżuazja+żuleria, jakby co zamawiam sobie patent na ten roboczy neologizm). Łże-studia jako przedłużenie sobie infantylnej i fantazmatycznej młodości na koszt bogatych rodziców, niczym (poza konwencją pod nazwą „status społeczny”) nie motywowane poczucie wyższości, nazistowska pogarda wobec biedaków z klas niższych – to główne cechy charakterologiczne naszych studentów. Smutny to obrazek i nieistotne, że – jak sądzę – celowo podkreślony dramaturgicznie w celu ujędrnienia filmu: pokazuje jednak, że w naszej postdemokracji („mdłej demokracji”, jak pisał Witkacy) istnieją pasożytnicze przeżytki tzw. arystokracji, które akurat załogowały się w przestrzeni akademickiej, utożsamiając ją z terenem, na którym młodzi bogaci z klasy próżniaczej spać mogą nadmiar energii w stylu przypominającym grupy rezerwistów (Ludowego) Wojska Polskiego. Potraktujmy ten film jako przestrożę przed istniejącymi ciągle w naszej kulturze atawizmami, choć mniej zorientowani w temacie mogą potraktować żałosnych bohaterów *The Riot Club* jako swoje akademickie wzorce osobowe. Ten zupełnie świeżutki ogląd ciemnej strony mocy zobaczmy jako groźne memento dla tych wszystkich, którzy choć przez chwilę otarli się o uniwersytet lub mają takie zamiary.

**Jacek Ziemek**

Cytaty za:

Ronald Bergan, *Dustin Hoffman*, przeł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk 1992.

Marc Eliot, *Nicholson. Biografia*, przeł. Marta Szeliłchowska, Warszawa 2013.

This is Benjamin He's a little worried about his future



JOSEPH E. LEVINE PRODUCED BY MIKE NICHOLS - LAWRENCE TURMAN WRITTEN BY

# THE GRADUATE

STARRING

ANNE BANCROFT AND DUSTIN HOFFMAN - KATHARINE ROSS

SCREENPLAY BY CALDER WILLINGHAM AND BUCK HENRY MUSIC BY PAUL SIMON AND GARFUNKEL  
 PRODUCED BY LAWRENCE TURMAN DIRECTED BY MIKE NICHOLS TECHNICOLOR® PANAVISION®

*The Graduate* Absolut, 1967

Reprodukcja Archiwum

# Anna Pochłódka **Bazinga**

## *Teoria wielkiego podrywu*

*The Big Bang Theory* – co niezbyt zrzęcznie przełożono na język polski jako *Teoria wielkiego podrywu*, to amerykański sitcom, którego twórcami są doświadczeni producenci Chuck Lorre i Bill Prady. Serial jest kręcony od 2007 roku, a obecnie zakontraktowane są sezony do 10 włącznie. Jak wiele produkcji tego typu ukazuje kilkoro bohaterów jako przedstawicieli pewnego środowiska czy subkultury. *Teoria wielkiego podrywu* opowiada o naukowcach, i to nie byle jakich – o najprawdziwszych geniuszach w dziedzinie nauk ścisłych.

Leonard Hofstadter, fizyk eksperymentalny, dzieli mieszkanie z Sheldonem Cooperem, fizykiem teoretykiem. Przyjaźnią się z dwoma kolegami ze słynnego, prestiżowego Caltechu – Kalifornijskiego Instytutu Technologicznego, gdzie wszyscy pracują: Rajeshem Koothrappalim, astrofizykiem, oraz Howardem Wolowitzem, wybitnym inżynierem i astronautą (jedynym z czwórki bez doktoratu, co jest przedmiotem częstych docinków). Zawiązanie akcji następuje, kiedy do mieszkania naprzeciwko wprowadza się śliczna, słodka, ubrana na różowo Penny – aktorka z aspiracjami, a na razie kelnerka i barmanka. Leonard od razu traci dla

niej głowę, a zmienne koleje ich roman-su stanowią zasadniczą oś fabularną kolejnych serii sitcomu.

Piewszoplanowi bohaterowie łączą wybitny poziom intelektualny oraz częste sukcesy akademickie z daleko posuniętym nieprzystosowaniem społecznym, charakterystycznym dla tzw. nerdów czy geeków. W ich postaciach nakładają się bowiem dwie konstelacje amerykańskich stereotypów – te dotyczące akademików oraz te na temat społecznego wyobcowania osób o zdolnościach naukowych.

Postać Sheldona Coopera (Jim Parsons) podnosi do absurdu wizerunek ekscentrycznego profesora. Bohater jest skończonym geniuszem – ukończył studia wyższe w wieku lat czternastu. Jednocześnie wykazuje poważne braki w zakresie podstawowych umiejętności społecznych, dąży do nadmiernego uporządkowania otaczającego go świata, nie rozpoznaje ironii, cechują go narcyzm i zapędy tyrańskie... Gdyby pokusić się o interpretację psychologiczną, u Sheldona można by rozpoznać cały wachlarz dysfunkcji, w świecie przedstawionym jednak żadnej z nich nie stwierdzono – wręcz przeciwnie, Sheldon zapewnia wielokrotnie, że jest zdrowy, bo w dzieciństwie „matka

kazała go przebadać”. Leonard Hofstadter (Johnny Galecki), relatywnie najmniej wyalienowany, pochodzi z rodziny o tradycjach akademickich: jego rodzice, jak również rodzeństwo, odnoszą duże sukcesy w swoich dziedzinach. Leonard jest zakompleksiony, niewysoki i spragniony kobiecej akceptacji, której poskapiła mu matka, wybitna, acz chłodna neurobiolożka, autorka książki na jego temat pt. *The Disappointing Child* (Dziecko rozczarowujące). Rajesh Koothrappali (Kunal Nayyar) pochodzi z bardzo zamożnej indyjskiej rodziny, która podejrzewa – nietrafnie – że jest homoseksualistą. Raj przez kilka serii cierpi na mutyzm wybiórczy – potrafi się odezwać do kobiety wyłącznie po spożyciu alkoholu. Howard Wolowitz (Simon Helberg) to żałośnie nieudolny Casanova, wypróbujący coraz to nowe patenty na podryw, na ogół bezskutecznie. Jego postać ilustruje przy tym niektóre stereotypy na temat amerykańskich Żydów. Bohaterów łączy umiłowanie do geekowego uniwersum kultury: kochają oni komiksy, *science fiction*, filmy o superbohaterach, *Star Trek*, *Gwiezdne Wojny*, *Władcę Pierścieni*, *Doktora Who*, Harry’ego Pottera, Indianę Jonesa; zbierają związane z nimi gadżety; jeżdżą na konwenty i przebierają się na nie. Jednakowym uwielbieniem darzą Leonarda Nimoya – zmarłego niedawno odtwórcę roli Spocka – oraz Stephena Hawkinga. Potrafiliby opowiadać o nauce po klingońsku.

Wszystko to sprawia, że nawigowanie po wodach społecznych konwencji nastręcza im wiele trudności. W sukurs przychodzi panom kierująca się tzw. zdrowym rozsądkiem, z serii na serię coraz bardziej sarkastyczna, a coraz mniej głu-

piutka Penny (Kaley Cuoco). Oczywiście, te proste kontrasty są źródłem komizmu. W kolejnych odcinkach do grona pierwszoplanowych bohaterów dołączają inne postaci, zwłaszcza Bernadette Rostenkowski-Wolowitz (Melissa Rauch) – przyszła żona Wolowitza – oraz Amy Farrah Fowler (Mayim Bialik), dziewczyna Sheldona.

Jak wspomniałam, luźna fabuła koncentruje się wokół miłosnych perypetii czterech naukowców i blondynki, tłem jest jednak nieustannie i bardzo aktywnie kampus. W optyce serialowej najważniejszym miejscem uczelni jest stołówka, która pojawia się w bodaj każdym odcinku. Ponadto na przestrzeń uniwersytecką składają się gabinety, czy też laboratoria bohaterów, gabinety innych pracowników oraz parking. Obraz to uproszczony, bo też telewizor nie ma tu pełnić roli okna pozwalającego na prawdziwy wgląd w świat naukowców – widz z grubsza z góry wie, czego się spodziewa i po formacie, i po wizji życia akademików, jaka się mu ukaze.

To jasne, że serial nie aspiruje do bycia celnym, realistycznym wizerunkiem akademii – mimetyzm jest tu podporządkowany komizmowi, i to komizmowi ujętemu na ściśle sitcomowy sposób. Serial jest skonstruowany zgodnie z ustalonym formatem, na który składają się m.in. epizodyczna konstrukcja fabuły, krótkie, dwudziestokilkuminutowe odcinki, wmontowany śmiech wieńczący gagi, podział odcinków na scenki-moduły umożliwiające gładkie wprowadzenie przerwy na reklamę, charakterystyczna dla sitcomów swoista „scena pudełkowa” itd. Formuła jest dopasowana do tego, by dwudziestopierwszowieczny, zmęczony

po pracy telewizyjnej mógł popatrzeć przy kolacji na coś pogodnego, zajmującego i niewymagającego przeżucia intelektu. Nie da się jednak zaprzeczyć, że właśnie ten serial stanowi potencjalne źródło informacji na temat życia akademików. Według najnowszych rocznych rankingów sieciowego piractwa *Teoria wielkiego podrywku* stanowiła trzeci najchętniej ściągany z internetu serial roku 2014, zdobywając ponad 18 milionów widzów!<sup>1</sup>

Jeszcze raz więc – cóż takiego pokazuje, oprócz schematycznie potraktowanej uczelni, stale modnego *geek chic* oraz zwyczajowo ekscentrycznych, społecznie niezdatnych, lecz urzekających geniuszy? W szkicowo ujętej przestrzeni publicznej rozgrywają się uważnie podpatrzone akademickie dramaty: zawodowa konkurencja, uczelniane miłości, koleżeńskie sympatie i animozje, rywalizacja o granty oraz inne dobra reglamentowane, problemy etyki naukowej, walka o uznanie w środowisku, nepotyzm... Zjawiska te stanowią głównie koloryt lokalny dla wątków przeważnie romansowych, ale choć są przedstawione w żartobliwy, komediowo lekki sposób, zostają dostrzeżone. Dla przykładu: Howard (zanim związek z Bernadette wybawia go z otchłani obciachu), chcąc zaimponować poznanej w barze koleżance, zaprasza ją do swojego laboratorium i daje pojeździć łazikiem po Marsie. Przy okazji łazik ulega nieodwracalnej awarii, Howard więc z pomocą przyjaciół usuwa odnośny zapis z pamięci komputera. Przy innej okazji Leonard zaszkarbia sobie wdzięczność kolegów z Caltechu, nawiązując romans z o wiele starszą zamożną sponsorką uczelni, co przez społeczność kampusu zostaje odczytane

jako gest ofiarności dla wspólnego dobra. Z kolei w odcinku poświęconym możliwości uzyskania stałego etatu przyjaciele rywalizują między sobą o wymarzoną *tenure*, początkowo nieśmiało i w białych rękawiczkach, potem jednak bez pardonu i nie wahając się przed wykorzystaniem niecznych metod: Sheldon wręcza członkom komisji wielce niestosowne prezenty, drugoplanowy bohater Barry Kripke podejmuje się nieodpłatnej opieki nad dziećmi pani z działu kadr, a Leonard, aby zwiększyć swoje szanse, prezentuje fizyczne walory i swój powab Penny (występującej w zmysłowej sukience).

Ponadto w późniejszych, dojrzalszych seriach wprowadzone zostają wyraziste, samodzielne postaci academiczek: Bernadette Rostenkowsky to pozornie reinkarnacja słodkiej blondynki – odziana w kwiatowe sukienki w wesołych kolorach oraz mówiąca piskliwym głosikiem wychowanka katolickiej szkoły. Wkrótce jednak okazuje się, że te dziewczynskie atrybuty idą w parze z żelaznym charakterem, despotycznymi tendencjami oraz ostrym jak brzytwa intelektem: Bernadette wykorzystuje swój doktorat z mikrobiologii, pracując, doskonale zarabiając (więcej niż mąż Howard) i odnosząc sukcesy w firmie farmaceutycznej, gdzie wszyscy się jej boją. Z kolei Amy Farrah Fowler jest cenioną w kręgach naukowych neurobiolożką. Z początku jawi się jako żeński odpowiednik i idealna partnerka Sheldona – postać równie jak on niedostosowana i skupiona na nauce. Niebawem jednak Amy daje się poznać jako przenikliwa, pewna siebie i własnej wartości, a przy tym rozczulająco spragniona przyjaźni oraz ludzkiego, bliskiego



kontaktu postać pierwszoplanowa. Ciekawostką jest, że rolę donaszającej ciuchy po zmarłej ciotce Amy – która jednocześnie jest ponoć zaręczona z arabskim szejkiem finansującym jej badania na zwierzętach – odgrywa aktorka Mayim Bialik, w prawdziwym życiu rzeczywista doktor w dziedzinie neurobiologii.

Zarówno Bernadette, jak Amy odnoszą sukcesy i bez kompleksów realizują się w karierze naukowej. Producenci i scenarzyści serialu nie są nieświadomi implikacji wprowadzenia takich postaci – niech za komentarz posłuży informacja, iż w jednym z odcinków panowie mają przeprowadzić w szkole średniej pogadankę na temat kobiet w nauce. Idzie im (oczywiście) bardzo kiepsko, nawiązują więc telekonferencję z Amy i Bernadette, aby one same zachęciły uczennice do pójścia ścieżką naukową. Dowcip polega tu na tym, że Amy i Bernadette znajdują się akurat w Disneylandzie i są przebrane za Disneyowskie księżniczki – Kopciuszką oraz Śnieżkę, czyli za tradycyjne, opresyjne wzorce kobiecości...<sup>2</sup>

*Teoria wielkiego podrywu* w sposób właściwy swojej formule gatunkowej stanowi więc rejestr i komentarz do obrazu akademii widzianej z zewnątrz. Popkulturowy kampus zasiedlają sympatyczne i niebrzydkie postaci, które mimo tęgich umysłów zmagają się z codziennymi problemami. Zarazem ta wizja, propagowana przez popularny sitcom, infiltruje i przekształca społeczne wyobrażenie o uniwersytecie jako instytucji.

W świecie przedstawionym *Teorii wielkiego podrywu* występuje jeden autentyczny naukowiec. Stephen Hawking – chyba najśłynniejszy badacz świata, kosmolog,

fizyk i astrofizyk, ostatnio bohater oscarowego filmu *Teoria wszystkiego* (2014) – jest stale powracającym punktem odniesienia, niekiedy pojawia się też na wizji. Inżynier Howard serwisuje mu wózek. Leonard uczestniczy w wyprawie badawczej na Morzu Północnym pod jego egidą. Sheldon gra z nim w „Words with Friends” – wirtualnego pobratymca gry w *scrabble* – i... mdleje u jego stóp, kiedy Hawking wytyka mu błąd rachunkowy w przedstawionej sobie pracy. Poza tym Hawking jest stałym przedmiotem żartów – Howard na przykład go przedrzeźnia, naśladując mechaniczną mowę cierpiącego na stwardnienie zanikowe boczne naukowca.

Myślę, że sposób przedstawienia Hawkinga streszcza, co twórcy *Teorii wielkiego podrywu* mają do powiedzenia na temat akademii na poważnie. Hawking to naukowiec prawdziwy i z prawdziwego zdarzenia, wybitny, heroiczny, który ma tyle klasy, że pozwala z siebie dobrodusznie kpić. I to jest prawdziwy wzór osobowy w tym serialu oraz szczerą, choć potraktowaną z przymrużeniem oka – afirmacja Akademii.

**Anna Pochłódka**

#### PRZYPISY

- 1 Piotr Gontarczyk, *Najczęściej piracone seriale w 2014 roku*, <http://pclab.pl/news61173.html> [data dostępu: 29.03.2015].
- 2 Interesujące, że również Penny w dalszych seriach wyłamuje się poza początkowy schemat. Na przykład w relacji miłosnej z Leonardem to ona przejawia cechy i realizuje zachowania uchodzące za męskie: interesuje się sportem i lubi oglądać mecze, pijąc piwo przed telewizorem, nie przykłada się do obchodów walentynek, psuje romantyczne chwile zaaranżowane przez Leonarda. Do stereotypu raczej nie przystaje też jej problem alkoholowy...



Fotografia Archiwum

## Laudacja Andrzeja Mencwela

**A**ndrzej Mencwel jest autorem książek, które wytyczają wyrazisty i trwały szlak w badaniach nad polską kulturą i literaturą. Zdanie to brzmi, być może, banalnie i ogólnikowo, ale pozwala uświadomić rzeczywistość dzieła Andrzeja Mencwela; jest to rzeczywistość książek, które nasze myślenie o kulturze wyposażały w znakomite analizy, niedające się ominąć syntezy oraz błyskotliwe sugestie na temat jej – czyli kultury – przyszłości.

Wymieniam ważne tytuły: 1971 – *Sprawa sensu*, 1976 – *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*, 1980 – *Widziane z dołu*, 1990 – *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, 1997 – *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, 2006 – *Wyobrażenia antropologiczne*, 2009 – *Rodzinną Europą po raz pierwszy. Dialogi o polskiej formie* i wreszcie dzieło ostatnie, 2013 – *Stanisław Brzozowski. Postawa krytyczna. Wiek XX*.

Myślenie, a zatem również pisanie Andrzeja Mencwela cechuje wyrazistość i konsekwencja; i są to jego cechy wyróżniające. Konsekwencja umysłowa nie jest powszechna w polskim piśmarstwie krytycznym i charakteryzuje tylko nielicznych. Wyrazistość wiąże się ze stylem Mencwela, który jest zawsze rozpoznawalny, jego opowieści krytyczne nie są łatwe, ale gdy podążać szlakiem, który wytyczają, można być pewnym satysfakcji jedynej w swoim rodzaju: jest nią poczucie współuczestnictwa i partnerstwa w „łańcuchu idei” budowanym przez autora. Nie bez powodu, mówiąc o łańcuchu idei, odwołuję się do klasycznej pozycji z dziedziny historii idei. Mencwela zaliczyć wolno do jej adeptów, choć pracuje w innym materiale historycznym, pisze nowoczesnym językiem i rozpoczyna konstruowanie coraz to nowych łańcuchów badawczych. Od pierwszych swoich książek poczynając, opisuje szczególny fenomen, który – by

posłużyć się jego terminologią – nazwać można „studium postaw polskich”.

Postawy te wiążą się nierozłącznie z historią polskiej inteligencji, z biografiami pisarzy, którzy ją tworzyli, z konfliktami nieuniknionymi w świecie poglądów niekoniecznie zgodnych z powszechną świadomością społeczną. Pisząc o Żeromskim, Brzozowskim, Sienkiewicz, Gombrowicz, Dąbrowskiej, Miłoszu, Giedroyciu, analizując paryską „Kulturę” i *Rodzinną Europę*, wchodząc w spory z Andrzejem Walickim i innymi filozofami, słowem, komponując przestrzeń polskiej kulturologii i kulturoznawstwa, Mencwel buduje – jakby przy okazji – świat własnych emocji intelektualnych. Nie jest bowiem badaczem chłodnym i wyrachowanym, jest badaczem żarliwym i gotowym na wszystko, od triumfu do porażki. Ta jedność umysłu i życia to przykład krytycznej empatii, która nie jest dana każdemu. Ale taka jest właśnie rękojmia dłuższego niż chwilowe istnienia w przestrzeni myśli.

Ostatnia książka Andrzeja Mencwela jest punktem dojścia jego wieloletnich spotkań z jednym pisarzem: Stanisławem Brzozowskim. Nie sądzę jednak, iżby Mencwel uznał, że wraz z tą książką znalazł się oto na mecie i nic więcej nas z jego strony nie czeka. Byłoby ciekawe znać jego dalsze plany. Kim będzie następny bohater jego pisarstwa krytycznego? Czy będzie osobą, czy fenomenem kultury? Ideą zbiorową czy relacją z osobistego doświadczenia z wybranym miejscem kultury?

Wracając zaś do książki o Brzozowskim, trzeba powiedzieć, że była ona długo oczekiwana i długo powstawała. Podczas tych lat, które Mencwel oddał Brzozowskiemu, zmieniała się współczesna

kultura – i sam autor się zmieniał. Poszerzały się konteksty, Brzozowski piął się w górę, ale pozostawał wciąż autorem pokoleniowym, mimo że czytające go pokolenia były coraz młodsze. Wznawiany w kręgu „Krytyki Politycznej” awansował do roli patrona polskiej nowoczesności. Jednocześnie jego pisma stawały się klasyczne – jak to się dzieje w wielkiej edycji *Dzieł* Wydawnictwa Literackiego, nad którą czuwa Mencwel.

Atuty Brzozowskiego jako pisarza rosłą – nie byłoby tak zapewne, gdyby nie miał takiego jak Mencwel, gotowego na wszelkie wyzwania krytyka i badacza.

Nie jest w tym momencie moim zadaniem egzegeza dzieła Andrzeja Mencwela – wygłaszam bowiem jego pochwałę. Mam nadzieję, iż zadowala ona laureata i jest jednocześnie obiektywna.

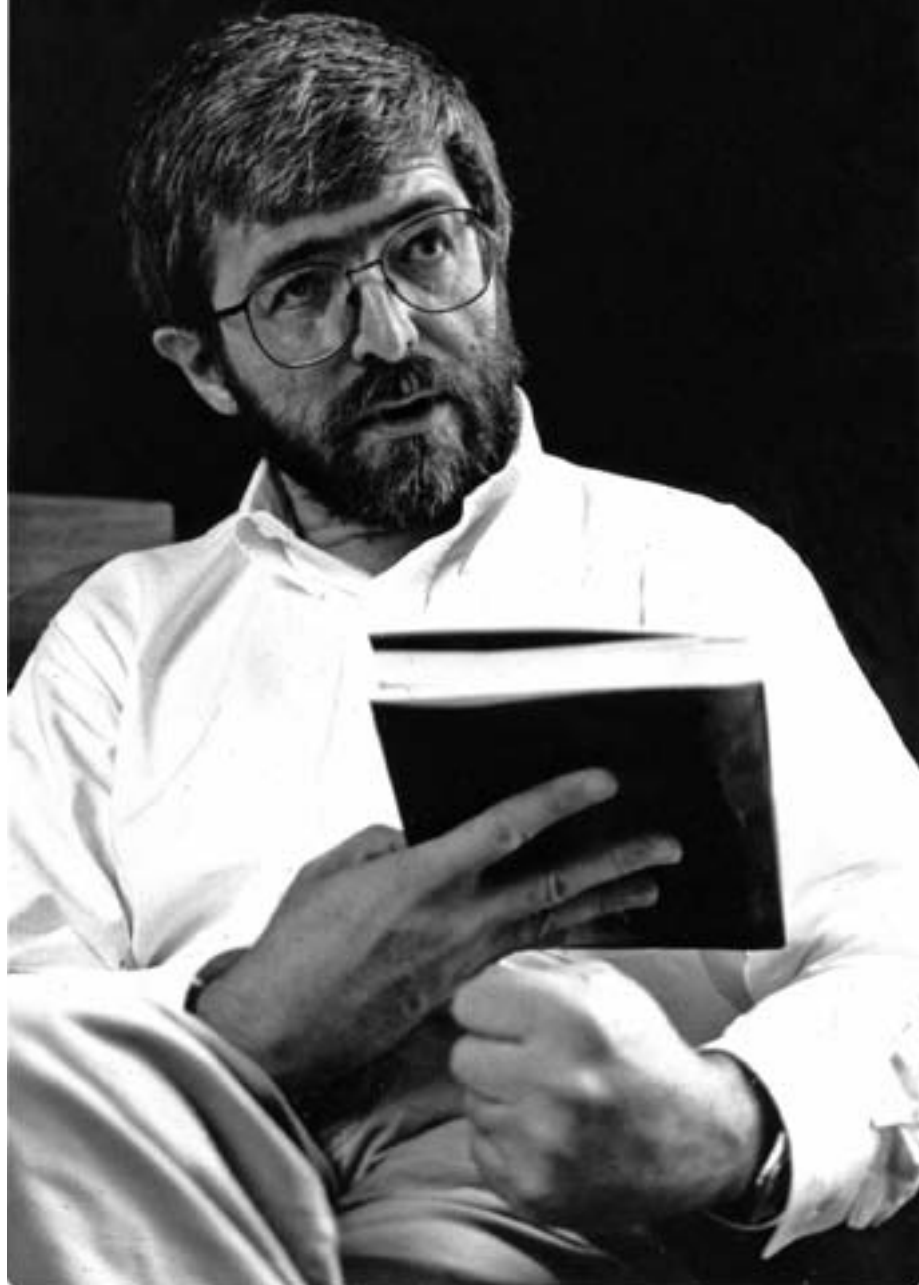
Na zakończenie chciałabym przypomnieć niewielki tekst. Andrzej Mencwel jest autorem mało chyba znanego jego czytelnikom, znakomitego eseju *Kaliningrad, moja miłość*. Wymieniam zaś ten tytuł na samym końcu, ponieważ jest w nim esencja stylu Mencwela, gorącego i konkretnego, wyznawczego i opartego o solidny fundament wiedzy. Kaliningrad jako obiekt miłosny opisany zostaje przez Mencwela językiem ukształtowanym w szkole Jerzego Stempowskiego i Kazimierza Wyki, trudno zaś o lepsze wzory.

Pytamy dziś: jaki szlak wyznacza teraz Mencwel swoim krytycznym uczuciom? Wypada czekać na następną książkę.

**Marta Wyka**

Laudacja została wygłoszona podczas wręczenia Andrzejowi Mencwelowi Nagrody im. Kazimierza Wyki. Uroczystość odbyła się 22 stycznia 2015 roku.

Krzysztof Biedrzycki **Śmierć. Nie,  
to niepoważne, nie przyjmuję  
tego do wiadomości**



Fotografia Andrzej Kramarz

Tytułowa linijka mojego tekstu pojawia się w środku wiersza *Grażynie*, trenu napisanego po odejściu Grażyny Kuroniowej w 1982 roku. W tym wyznaniu zawiera się istota tego, co Stanisław Barańczak miał do powiedzenia o śmierci. Nie przyjmować do wiadomości. To najpoważniejsze zdarzenie w życiu jest doprawdy niepoważne, bo kompletnie nie-życiowe.

Są też inne ważne wiersze mówiące o stanięciu człowieka wobec tajemnicy śmierci. Oto *Czerwiec 1962*:

I zdawało się naturalne, że pozwane  
na proces gnilny,  
upokorzone ciało poddawało się,  
gdy podnosiłeś  
do światła gumową dłonią jego serce  
czy wątrobę, badałeś  
treść jelit i barwę płuc, rozcinałeś  
tęczowosine  
płaty żołądka. A wszystko swym  
ostatecznym banałem

sumował odór, przed którym  
ostrzegłeś mnie jeszcze w domu:  
„Co zrobić, jest tylko biologia: co  
zostaje z człowieka, to śmierdzi”.

Ile totemów, systemów, tym samym  
„ecce homo”  
zatykało mi nos i usta później –  
jakby chciały potwierdzić,  
że nie dorosłem do tego, aby o tych,  
którzy muszą umierać,  
powiedzieć cokolwiek więcej, niż da  
się powiedzieć o śmierci.  
Lecz zdawało się naturalne, że się  
muszę buntować, upierać.

Albo *Nigdy bym nie przypuścił*:

Nigdy bym nie przypuścił, że choć  
starcza tchu  
na zduszony wzlot krzyku  
z jednoczesnych dwu

gardel, to przecież kiedyś takie Nic  
jak śmierć  
w pół słowa krtień zarośnie jak  
skudłona sierść [...].

Lub może *Powiedz, że wkrótce*:

Powiedz krtani, że wkrótce.  
I powiedz powiece.

[...]  
Po pierwsze, że już wkrótce. Po  
drugie – po jeszcze  
bardziej pierwsze – że całą widzianą  
na jawie  
ciemnością ziarnka grobu, choć  
późno, poprzecie

właściwą stronę skóry, tę, gdzie się  
po wieczne  
mgnienie skupiło Wszystko znane,  
nienazwane.

Nie przyjmować do wiadomości. A jednak wracać do tego tematu z natręctwem przynależnym „mieszkańcowi, ciału w jesionce/ wilgotnej glinie, której co chwila nowy rozkaz// wydaje śmierć” (*Z rzadkiego błota, z gliny*). Śmierć wydaje się skandalem, czymś, przeciw czemu trzeba się buntować. Bo jak to możliwe, że ciało, którym jest człowiek, które boli, ale które i kocha, to ciało zostaje „pozwane na proces gnilny”, zapada się w ciemność grobu, obraca się w niezrozumiałe Nic?



Śmierć trzeba zanegować. Bo, wbrew pozorom, to nie do niej należy ostatnie słowo. Właśnie słowo jest tym, czego ona boi się najbardziej. Negacji śmierci dokonuje poezja, gdy o niej opowiada. W poezji się nie umiera i poezja zadaje kłam ostateczności umierania. *Non omnis moriar...*

\*

Barańczak w swojej poezji często wracał do wątku śmierci. Jest oczywiste, że teraz – po jego odejściu – wiersze o umieraniu czytamy inaczej. Frazy będące wyrazem żałoby lub lęku przed śmiercią zaczynamy odnosić do samego piszącego. Jego własnymi słowami myślimy o tym, czym jest to Nic i czym jest Wszystko, wobec których stajemy, gdy uświadamiamy sobie, że „wkrótce” już się stało.

Śmierć u Barańczaka ma podwójny wymiar. Z jednej strony to unicestwienie ciała. Poezja autora *Jednym tchem* jest przepełniona somatyzmem. Człowiek to ciało. A ciało ze swej natury jest kruche i skazane na rozkład. Z drugiej jednak strony człowiek jest bytem świadomym: tym, kto myśli, czuje, przeżywa. A dla takiego bytu śmierć to skandal. Definitywny i ostateczny koniec? Nieuchronne i nieodwołalne pożegnanie? Pochłaniająca nicłość? Bez nadziei?

Stąd bunt i niezgoda. Bunt egzystencjalny, niezgoda metafizyczna. Nie może być przecież tak, że nic nie ma sensu, wszystko pogrążone jest w absurdzie istnienia i nieistnienia. Barańczak wyraźnie staje po stronie „jest”. „Jest” zostaje wyrażone w języku, zwłaszcza w poezji. To słowo-klucz tej twórczości. W pierwszym wierszu tomu *Widokówka z tego świata* pojawia się spostrzeżenie:

[...] to świat, czytelne „tak”,  
niespodziewane

przybicie stempla na kolejny ranek,  
którego mogło nie być, a jest, cały,  
jeden.

(*Co mam powiedzieć*)

Tom kończy się (w wierszu *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*) słowami: „[...] W to nie wierz: jestem”. A wcześniej, w wierszu *Drogi kąciku porad* przeczytaliśmy: „(BÓG JEST TAKŻE SAM)”.

Rezultat poetycki poszukiwań napisu na tablicy rejestracyjnej w eseju-manifeście *Tablica z Macondo* to krótkie zdanie: „ON JEST”. Jestem, jest – czyli istnienie, obecność, coś, co jest przeciwieństwem nicości. Tyle że to „jestem” lub „jest” u Barańczaka wcale nie jest oczywiste i jednoznaczne. Ranek (a wraz z nim świat) jest, a mogło go nie być; Bóg jest, ale Jego atrybutem okazuje się samotność; ja jestem, lecz zarazem „jestem w stanie/ wierzyć, żeś jest” – po pierwsze, istnienie jest kwestią wiary, lecz wiary kruchej i podszytej niepewnością; po drugie, nie do końca wiadomo, kto lub co jest przedmiotem tej wiary. ON JEST – Bóg, drugi człowiek, świat?

Bunt przeciw śmierci u Barańczaka jest bunt w imię istnienia. Jednak takiego istnienia, które sprawdzane jest wątpliwością. Bóg, z rzadka tylko wprost nazywany, jest w tej poezji obecny i nie tyle odrzuca się Jego istnienie, ile zadaje Mu się trudne i bezwzględne pytania o sens świata, cierpienia, odchodzenia w niebyt śmierci. Drugi człowiek pojawia się obok, ale i najbliżsi są „dotkliwie drudzy,/ nie dotykalnie drodzy” (*Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*), więc nieprzenik-

nieni w swoim istnieniu. Nawet świat, tak dokładnie przez Barańczaka opisywany, wypełniony konkretem tego, co dotykalne i widzialne, jest „tymczasowy”, „*taki sobie*” (*Podróż zimowa*, pieśń III), ulotny: konieczne okazuje się ocalanie go w słowie i poezji. Słowo „jest”, wypowiedziane przeciw nicości, musi się nieustannie z nicością zmagać.

\*

To jeden z wątków lektury twórczości Stanisława Barańczaka. Można ją odczytywać w rozmaity sposób. Z tą poezją, jak z każdą wybitną poezją, jest tak, że można w niej znaleźć inspiracje do różnych interpretacji. Przez długie lata dominowały dwie z nich: polityczna i lingwistyczna. Obie słuszne, ale przecież nie jedyne. Owszem, Barańczak był poetą politycznym, zwłaszcza pod koniec lat 70. Trzeba jednak pamiętać, że w mniejszym stopniu, jako poetę, interesowała go sama polityka, w większym – pewne konkretne doświadczenie, które dane mu było przeżywać w PRL-u. Doświadczenie, które pozwalało podejmować takie zagadnienia ponadczasowe, jak wolność i zniewolenie, cierpienie, odpowiedzialność i lęk, ocierająca się o heroizm odwaga i miłość życia codziennego, szarego, pozbawionego nadziei. Nie ma u Barańczaka polityki traktowanej jako walka władzę, intrygi, jeśli już się pojawia, pojmowana jest jako Arystotelesowska troska o dobro publiczne; bardziej jednak jest to upominanie się o etykę baczenia na drugiego człowieka, o wyzwolenie z opresji i represji czy o prawo do bycia sobą w sytuacji, gdy inni – tłum, ci silniejsi, władza – robią wszystko, by nas zniewolić i sobie

podporządkować. Jeśli taka jest polityczność tej poezji, to wykracza ona daleko poza kontekst epoki Gierka czy schyłkowego Gomułki.

Zarazem trzeba pamiętać o znamienym rysie tej twórczości – jej obywatelskości. Rozumianej szeroko i specyficznie. Sam Barańczak, jako obywatel, przystąpił do KOR-u, podjął konkretne działania, które miały zmniejszyć opresyjność systemu (a w istocie stały się jednym z kamyków zmieniających bieg lawiny). Ta obywatelskość znalazła jednak swój najpełniejszy wyraz w twórczości poety. Barańczak wierzył w to, że wiersz ma siłę takiego wpływania na czytelnika, że ten zacznie inaczej, w sposób świadomy i wolny, patrzeć na świat i otaczającą go rzeczywistość. Obywatelskość w rozumieniu autora *Etyki i poetyki* miała podłoże nie tyle polityczne, ile moralne. Wyrażnie pisał o tym w eseju *Zmieniony głos Settembriniego*. Poeta, jako współczesny Settembrini miałby ratować moralność w sytuacji, w której – jak pisał autor – Bóg umarł, czyli przestała być oczywista metafizyczna sankcja dla rozdziału między dobrem a złem. Tak mocne ustawienie społecznej roli poezji dziś wydaje się trudne do przyjęcia, nie zapominajmy jednak, że Barańczak był pod tym względem kontynuatorem głębokiej tradycji modernistycznej, sięgającej jednak daleko, co najmniej do epoki oświecenia, a na pewno wzmocnionej przez romantyzm, wedle której literatura stanowi narzędzie oddziaływania społecznego, a nawet bierze w swoje ręce rząd dusz.

Lingwizm Barańczaka to nie tylko metoda, to filozofia. Ściśle zresztą związana z politycznością. Język, w przekonaniu

poety, służy opisywaniu świata, ale też w istocie jego tworzeniu, nadawaniu mu sensu i ocalaniu. Tworzeniu, bo takim świat postrzegamy, jak go nazywamy. Nie ma kontaktu ze światem poza językiem. Oczywiście, nie oznacza to odmawiania racji obiektywnemu bytowi – nie zapominajmy o kluczowym znaczeniu słowa „jest”. Tyle tylko, że ów obiektywny byt, w którym człowiek jest zanurzony, pozostaje w pewnej mierze niedostępny poznaniu. Owszem, zmysły pozwalają go dotknąć, zobaczyć, usłyszeć, ale to dopiero początek procesu osvajania świata, ponieważ sensualne wrażenia muszą zostać uporządkowane, zrozumiane i naznaczone sensem. A tego nie da się zrobić poza językiem. Tymczasem język jest narzędziem, które pomaga, ale też takim, które przeszkadza, gdy fałszuje i zakłamuje świat. Najbardziej widoczną formą zakłamywania u Barańczaka jest komunistyczna nowomowa, ale to tylko jeden z przypadków. Chodzi o coś więcej. Język należy do władzy, jakakolwiek by ona była (może to być władza symboliczna). On rządzi nami i naszym poznaniem. Dlatego trzeba do niego podchodzić z nieufnością (to jedna z najważniejszych kategorii, którymi posługiwał się Barańczak), trzeba go nieustannie badać: odkrywać jego potencjał, ale też demaskować związane z nim niebezpieczeństwa. Język dla Barańczaka jest przedmiotem fascynacji i zarazem lęku. Poezji autor *Chirurgicznej precyzji* przydaje zadanie intensywnej pracy w języku – żeby czytelnika (a właściwie i samego poetę) nieustannie wytrącać ze stanu przyzwyczajenia i automatyzmu w posługiwaniu się słowami, żeby nieustannie sprawdzać

znaczenia, a także odkrywać możliwości zawarte w słowie.

Poezja ma ocalać. Narody i ludzi, jak u Miłosza (przywołanego w książce *Etyka i poetyka*, która była właściwie programem poezji przełomu lat 70. i 80.), ale i cały świat. Poetycki dialog w wierszu *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* przynosi takie zdania:

Jeśli świat się w nim rozpozna,  
słowo – w końcu – jest tym  
światem – jest gdzieś ponad – poza  
zgodą czy protestem –

I wiesz – choć się zwęzi w język –  
w cztery kąty kartki –  
w krzywy liter wężyk –  
wiesz dobrze – że i tak warto

ocalić go – z każdą usterką –  
do krwi – w całym blasku śniegu –  
na dnie kuferka  
na śmierć zapomnianego –

Tutaj to jest co prawda kwestia przypisana raczej Emily Dickinson, ale przecież ten wiersz to nie tyle polemika z poetką amerykańską, ile wewnętrzny dialog samego Barańczaka, który w swojej fascynacji jej twórczością nie tylko przejęty jest pięknem wiersza, ale nade wszystko przejmuje pewne elementy jej światopoglądu poetyckiego, interioryzuje je, daje się do nich przekonać. Właśnie w tym – że poezja ocala, zatrzymuje świat przed unicestwieniem, unieśmiertelnia.

To oznacza, że w centrum tej twórczości pojawia się metafizyka. Nie w znaczeniu religijnym (choć nieodległym od niego), lecz w takim rozumieniu, że sta-

nowi ona język mówienia o sensie świata, istocie bytu czy sposobie istnienia. Poetyka jest w tej sytuacji pochodną metafizyki. Podobnie egzystencja, etyka, a nawet polityka. Barańczaka zajmują pytania podstawowe. W wierszu *Za czym państwo stoją* kolejka po mięso staje się odbiciem egzystencjalnej sytuacji oczekiwania przez człowieka na objawienie sensu istnienia. Pada tam pytanie: „za czym stoicie, co za tym wszystkim (nie, Wszystkim) stoi –”? Mur, do którego są przyparci stojący, to figura „niewidzialnego sensu – niewidzialnego dla mnie, lecz także mojego”. Pojawia się tu pisane dużą literą „Wszystko”. Czy to naprawdę istniejąca zasada życia ludzkiego? A może złudzenie? Wiara? Sens jest niewidzialny. Tak, bo przecież pozostaje poza zmysłem. Ale jest też niewidzialny, ponieważ jest nieodgadniony, nieprzenikniony, niezrozumiały. Zarazem on niepokoi i każe się poszukiwać. Czy wystarczającym jego potwierdzeniem jest to, że wierzą weń (bo inaczej nie potrafią żyć) zwykli ludzie, ci wszyscy wymienieni w wierszu *Spójrzmy prawdzie w oczy*, którzy nie są bohaterami budzących zainteresowanie nadzwyczajnych historii, ale zanurzeni są w codziennej i bezbarwnej rzeczywistości? Te i pokrewne pytania powracały w całej twórczości Barańczaka.

Wyrazem metafizyki jest skupienie poety na konkrecie. Po jednej stronie mamy ów niewidzialny sens (Wszystko), po drugiej to, co widzialne i dotykalne. Charakter metafizyczny ma skupienie na bycie materialnym, dostępnym zmysłom, które nie podlegają wątpieniu. Barańczak czerpał z konkretnej rzeczywistości, przede wszystkim z własnego do-

świadczenia. Dlatego jego wiersze z czasu, gdy mieszkał w Polsce, opowiadają o PRL-u (kolejki, mieszkania w blokach, służba bezpieczeństwa), a te powstałe po wyjeździe do USA przedstawiają Amerykę (a jeśli Polskę, to jako wspomnienie). Świat zostaje tu przedstawiony, opisany, odtworzony. Lecz na opisie się nie kończy. Konkret otwiera przestrzeń zadawania fundamentalnych, metafizycznych pytań, a sam w sytuacji dogłębnej niepewności daje poczucie jakiejś stałości. Gdy go zabraknie, rodzi się niepokój. W wierszu *Druga natura* przedstawiony jest sen, w którym bohater wraca do wakacji po maturze, przyjemność wspomnienia zostaje jednak zburzona przez niemożliwą do przezwyciężenia niepewność: „czy gałka była porcelanowa, czy mosiężna”. Brak rozstrzygnięcia boli, gdyż jest dowodem na nierealność snu, osunięcie się przeszłości w nieodwołalny niebyt, skoro nie sposób jej zweryfikować za pomocą tego, co widzialne i namacalne.

Konkretni są też ludzie wprowadzani przez Barańczaka do poezji. Nie ma u niego Człowieka pisanego dużą literą, Człowieka jako konstruktu myślowego, jest człowiek pojedynczy, cielesny, osobny, odmienny od innych. W wierszu *Kiedyś, po latach* czytamy: „Ale Historia niczego nie przyzna, [...] Historia/ leży pod półtora metrem piasku albo gliny”. Nie ma tu pojęć ogólnych. Nie ma Historii jako bytu ponadludzkiego. Są ludzie, których inni zabili, ludzie, którym inni ludzie zadają cierpienie, ludzie, których inni ludzie kochają.

Tragizm polega na tym, że ludzie są samotni. Dobrze to oddaje obraz ukazany w pieśni *XX z Podróży zimowej*:

Stając na czerwonym świetle,  
machinalnie zerkam w bok.  
Poskromione równolegle,  
cztery pasma rwą się w mrok.  
[...]

Znakiem podporządkowania  
dając się na chwilę spać,  
dwa milczymy tylko zdania:  
„A więc jesteś? No to bądź”.  
*Dwa milczymy tylko zdania:*  
„A więc jesteś, bądź co bądź?  
*To dalej bądź”.*

Równoległość jest dobrą figurą istnienia ludzkiego. Owszem, akceptujemy to, że inni też są, ale to tylko zgoda, spotkanie jest powierzchowne, niepełne, bez zrozumienia i wejścia w cudze myśli czy emocje. Tym, co nam zostaje, jest osobność i samotność. U Barańczaka nawet Bóg jest sam. Każdy jest sam z sobą, swoim cierpieniem i zadawanymi przez siebie pytaniami. Wydaje się, że sposobem na przezwycięzenie samotności jest – z jednej strony – solidarność z innymi, zaangażowanie etyczne, może polityka, z drugiej zaś – miłość. Tyle że, w istocie, nawet w tym człowiek zostaje sam. Przejmujące są takie wiersze jak *Kwestia rytmu*, w którym nieumiejętność zachowania w obrzędzie religijnym powoduje, że bohater czuje się inny, odizolowany, i musi sam siebie przekonywać, iż mimo wszystko jest po stronie tych ludzi, z którymi nie potrafi wykonywać wspólnych rytualnych ruchów, czy utwór *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, w którym kochający się ludzie nie mogą przekroczyć nieprzekraczalnej granicy intymności uczuć, by nie odebrać sobie nawzajem wolności

przeżywania. To bardzo charakterystyczny paradoks poezji Barańczaka.

\*

Nie tylko język jako tworzywo wierszy interesował Barańczaka. Fascynowała go poetyka. Wykorzystywał możliwości, które w niej tkwią. Stąd kunszt wiersza. Gatunki wymagające nadzwyczajnego opanowania rzemiosła (jak sonet czy vilanella). Niezwykłe pomysłowe rymy. Gra z rytmem. Nawiązania do tradycji – właściwie można tu usłyszeć echa z całej literatury polskiej. Mocne zakorzenienie w doświadczeniu dwudziestowiecznym: od Leśmiana przez awangardy po postmodernizm. Odniesienia do literatur niepolskich, zwłaszcza z tych języków, z których Barańczak tłumaczył (przede wszystkim angielskiego, niemieckiego, rosyjskiego). Trzeba jednak podkreślić, że te wszystkie doświadczenia z zakresu poetyki, podobnie jak eksperymenty z językiem, są wyrazem światopoglądu. W formie wiersza, a także w jego odniesieniu do tradycji, zawiera się wiele z tego, co on mówi. Poezja Barańczaka jest dialektyczna: toczy się w niej wewnętrzny dialog, który w dużej mierze ma charakter intertekstualny i strukturalny. Na przykład pojawia się w niej napięcie między zwyczajnością języka a kunsztem formy, między rytmem wiersza a prozaicznością mowy. Pojawia się też wewnętrzny dialog z innymi poetami. Oprócz wspomnianej Emily Dickinson pojawiają się na przykład Robert Frost, W. H. Auden, George Herbert, Bolesław Leśmian czy... Józef Baka. Cytaty, aluzje, nawiązania wprost, inspiracje służą rozmowie – niekiedy polemicznej, innym



razem okazują się rozwinięciem myśli, którą poeta znalazł u swoich wielkich (lub choćby z jakiegoś powodu znaczących) kolegów po piórze.

\*

Podręczniki przedstawiają Barańczaka jako poetę Nowej Fali. I słusznie, bo przecież jako jeden z najważniejszych twórców tej formacji współtworzył jej program i nadał jej taki charakter, który pozwala ją odróżnić od innych pokoleń i grup. To jednak nie wszystko. Barańczak był przede wszystkim poetą nowoczesnym. W takim rozumieniu tego określenia, które obejmuje dwudziestowieczne doświadczenie historyczne, intelektualne i literackie.

Twórczość i myśl Barańczaka trzeba rozpatrywać w szerokim kontekście. To nie tylko rok 1968 i to, co po nim. Nie tylko wspólnota pokoleniowa. To konsekwencja tego wszystkiego, co działo się w XX wieku – przede wszystkim w Polsce, ale przecież nie tylko (czy inaczej: perspektywa polska nie tylko nie wyklucza, ale wręcz wymusza perspektywę europejską, lub nawet globalną). Warto zwrócić uwagę na kilka elementów.

Rok 1968 dla Barańczaka to nie wyłącznie Marzec. To również pomimo żelaznej kurtyny docierające nad Wisłę i Wartę idee kontrkultury. Nie trzeba na siłę się doszukiwać powinowactw Barańczaka z ówczesnymi ideami zachodnimi, jednak niewątpliwie wspólne było uwrażliwienie na kwestie zniewolenia, opresji, przemocy. Przeżycie pokoleniowe obejmowało nie tylko bunt polityczny i lektury, ale też wrażliwość estetyczną, na przykład sentyment do zespołu „The Beatles”, którego piosenki poeta tłumaczył, a na-

wet włączał do komponowanych przez siebie antologii.

Czytelnicy *Nieufnnych i zadufanych* zadają pytanie o inspiracje marksizmem (o których w tej książce wprost się mówi). Od razu powiedzmy: ona była tyleż głęboka, co płytka. Płytką, ponieważ Barańczak szybko od marksizmu traktowanego jako doktryna się odżegnał i prowadził z nim (a raczej z doktryną) zasadniczy spór. Głęboka, gdyż przejście się marksizmem to w istocie u niego ukształtowanie światopoglądu według zasady dialektycznej. Jeśli jednak odzywał się u niego Marks, był to „młody Marks”. To ważne: „młody Marks” był punktem odniesienia dla polskich rewizjonistów lat 60., ale też buntowników ‘68 roku na Zachodzie, to był Marks nieortodoksyjny, czytany inaczej, wbrew doktrynie. Dla Barańczaka jednak nie tyle nawet Marks tu był najważniejszy, ile Hegel, a nawet... Heraklit (którego obrazowanie pojawia się w tej poezji, gdy mowa o zmienności bytu i jego dialektyce). Myślenie opozycjami, przeciwieństwami i sprzecznościami potem zaprowadziło Barańczaka do baroku i jego fascynacji paradoksem, oksymoronem, ironią, niejednoznacznością.

Znacznie ważniejsza była dla Barańczaka inna lekcja intelektualna: strukturalizm. Co jednak ciekawe, samodzielnie przebył drogę, którą można by określić jako przejście do własnego, oryginalnego poststrukturalizmu. Niewątpliwie pomogło mu w tym dopełnienie myślenia przez hermeneutykę, otwarcie na zagadnienia egzystencjalne, poszukiwanie w tekście człowieka. Barańczak przeżył swój własny „zwrot polityczny”, przede wszystkim jednak swój „zwrot etyczny”. Zawsze jednak,

gdy analizował utwory literackie, pamiętał o tekście jako strukturze wyznaczonej przez napięcia, zaczynał od zbadania języka i znaczeń zawartych w jego formie. To zresztą było zbieżne z tym, jak język traktował we własnej poezji. Docierał jednak do „konsekwencji światopoglądowych”, a w istocie do człowieka, który coś za pomocą dzieła mówi (u niego absolutnie autor nie umarł!), tego, który czyta (nie zamazywał swojej podmiotowości jako odbiorcy literatury), i tego, o którym się opowiada (bo wiersz czy powieść są dla niego zawsze historią człowieka, nie zaś hermetycznej dziedziny abstrakcyjnej przyjemności estetycznej).

Dodajmy, że myślenie hermeneutyczne u Barańczaka w znacznej mierze wyznacza sposób istnienia w świecie. W jednym z wczesnych wierszy, zatytułowanym *Bez poprawek*, konkluzja brzmi: „i nic nie skreślę, odtwarzając z ognia/ ciebie, mój tekst”. Dwuznaczność polega na tym, że to jest erotyk. Oczywiście stosunek erotyczny może obejmować i własny utwór. Zrazem jednak jest to wiersz o miłości. Czy zatem to ukochana jest tekstem? Brzmiałoby niepokojąco, ponieważ mogłoby to wyglądać na uprzedmiotowienie osoby. Wydaje mi się, że można na to spojrzeć inaczej. Ukochana staje się tekstem, gdyż w świadomości kochającego jest centralnym punktem narracji miłości, którą tworzy. Uczucie nie istnieje w umyśle inaczej jak tylko w postaci tekstu, opowieści, językowego przekazu. Nade wszystko nie istnieje inaczej – w poezji. Zatem pisanie jest przenoszeniem rzeczywistości w przestrzeń tekstu, jest jej interpretacją, nadawaniem jej wyznaczonej przez język i formę struktury. To oczywiście nadal może

niepokoić, ale takie wydaje się Barańczakowe postrzeganie i rozumienie świata. Po drugiej stronie możemy postawić późny wiersz *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*. On również, w jednym z możliwych odczytań, mówi o interpretacji. Dwoje ludzi nawzajem się „czyta”. Są dla siebie „tekstami”, „narracjami”. Nadają sensy temu, co między nimi bądź oczywiste, więc nie ma potrzeby tego mówić, bądź niedopowiedziane, bo może nie trzeba tego dopowiadać. Tyle że w tę szczelinę bez wyrażonych wprost znaczeń wchodzi interpretacja. A w interpretacji sens rodzi się ze zderzenia tego, co zawarte w tekście, i tego, co w tekst wnosi interpretator. Nie inaczej jest tutaj. Bohater wiersza, mężczyzna, odczytuje znaki, które odkrywa (płacz kobiety, wiatr, dygot szyby...), ale zatrzymuje się przed nadawaniem im jednoznaczności. Czułość nie potrzebuje dopowiedzenia. Hermeneutyka ma swoją granicę. Nie wszystko musimy rozumieć. Trzeba zostawić przestrzeń wolności dla drugiej osoby. Ta wolność gwarantowana jest między innymi pokorą interpretacyjną.

Nowoczesność Barańczaka wyraża się jednak nie tylko w inspiracjach i powinowactwach intelektualnych. To świat nowoczesny: z tym, co w nim dobre i złe. Świat dwudziestowiecznej cywilizacji jest trudny, czasem przerażający, ale też bywa zbawienny. Modelem pokracznej realizacji projektu nowoczesnego jest PRL. Po drugiej jednak stronie jest Ameryka, która w wizji autora *Atlantydy* jest wcieleniem utopii przyjaznej. To ciekawe, bo przecież niekoniecznie poezja (w tym poezja polska) Amerykę traktuje z sympatią, niejednokrotnie budzi ona przecież

lęk i niepokój. Nie to jednak wydaje się najważniejsze. Istotniejsza jest afirmacja tego, co cywilizacji człowiek zawdzięcza. W wierszu *Nowe zarazy* czytamy o osiągnięciach medycyny:

Ale nie, serio: gdyby z tej pracy  
nic wyjść nie miało oprócz omyłek,  
wciąż byłbym wdzięczny cywilizacji  
za sam wysiłek,

za traktowanie po ludzku stworzeń,  
które przymknęta próżni powieka  
nakrywa na tym samym wciąż losie  
tylko-człowieka.

Nie jest częste pisanie wierszy, dodajmy – wybitnych wierszy, o cywilizacji, w których podkreślano by jej osiągnięcia. To nie znaczy jednak, że Barańczak był bezkrytyczny. Przecież równie mocno podkreślaną przez siebie samotność ukazywał nie tylko jako przypadłość egzystencji w ogóle (można tak ją postrzegać), ale raczej samotność człowieka nowoczesnego, czy właściwie ponowoczesnego. On staje sam wobec tłumu, który próbuje go zawłaszczyć, sam wobec innych ludzi, to cena za jego wolność, sam przed telewizorem, w samochodzie, przed Bogiem (w którego nie wiadomo, czy wierzy). Opisana przez Barańczaka emigracja jest oczywiście jego własnym doświadczeniem, ale staje się modelem funkcjonowania człowieka w erze późnej nowoczesności – wykorzennionego, funkcjonującego poza językiem (nawet gdyby dobrze znał język nowego kraju, zawsze ten język pozostanie dla niego obcy). Cywilizacja ratuje, ale też zabija, przerywa człowieka z miejsca na miejsce, usiłuje zagarnąć w swoje ramy, skazuje go

na wolność za cenę samotności, a równocześnie tę wolność odbiera, włączając go w tłum. Skądinąd tłum samotny...

\*

W twórczości Stanisława Barańczaka wybitną rolę odgrywa humor. W jego poezji pojawiają się ironia, szyderstwo, parodia, budowanie dystansu za pomocą gry między powagą a śmiesznością. Istnieje, jak wiadomo, cały nurt jego poezji niepoważnej. Dodajmy do tego motyw niepowagi w jego tekstach krytycznych, zwłaszcza w pamfletach, nadzwyczaj złośliwych i bezpardonowych.

Humor u Barańczaka to po części po prostu zabawa. Po części jednak to sprawa – paradoksalnie – bardzo poważna. Z kilku powodów.

Śmieszność wydaje się tu immanentną cechą świata. Przy tym jest to cecha wynikająca nie z jego trywialności, lecz z tragizmu. Śmiech oswaja grozę, ale też sam z niej się rodzi, bo śmieszą niespójność świata, jego paradoksy, wewnętrzne sprzeczności, bałamuctwa, przesada, nieprzystawalność różnych elementów. Gdy się to widzi, można się bać, jednak lepiej wybuchnąć śmiechem.

Śmiech rodzi się jednak nie tylko z obserwacji rzeczywistości, ale i z użycia języka. Barańczak za pomocą poezji niepoważnej badał możliwości języka, ale też demaskował jego schematy, a także paradoksalną władzę nad użytkownikiem. W tej sytuacji humor stawał się składnikiem podejmowanej gry. Nie tylko zabawy, ale właśnie gry, w której obowiązują konkretne zasady i która zmierza do określonego celu. Gra językowa Barańczaka polega na wydobywaniu ze

słów znaczeń nieoczekiwanych, uzasadnionych jednak czy to logiką brzmienia, czy logiką budowanego obrazu. Te znaczenia wiodą oczywiście do absurdu. Może to oznaczać, że język tak naprawdę jest bezradny i nas tylko bałamuci. Ale też, kto wie, może on odsłania absurd samego świata? Wracamy wówczas do punktu wyjścia.

Śmiech to broń. Niekiedy zabójcza. O ile w poezji niepoważnej w zasadzie humor jest niewinny i bezinteresowny, o tyle w pamfletach on jest zjadliwy i okrutny. Grafomani, autorzy powieści milicyjnych, tekściarze piszący bełkotliwe piosenki, niefortunni (zdaniem Barańczaka) tłumacze – wszyscy oni bywali bezwzględnie ośmieszani. Dla czytelnika ów złośliwy humor jest źródłem niezłej zabawy, nawet gdy nie ma on, czytelnik, pojęcia o wyszydzanych autorach. Dla tych autorów jednak musiał to być sztylet wbijany w ich twórcze ego. Dodajmy jednak, że – jakkolwiek były to pamflety, a pamflet z natury jest jednostronny i niesprawiedliwy – swoje bezwzględnie krytyczne opinie Barańczak skrupulatnie opatrywał rzeczowymi argumentami. Wielokrotnie nie argumentacja była wszakże najważniejsza, ale sama śmieszność.

Czy tak wyraźna obecność śmiechu i gry w jakiś sposób pozwala łączyć Barańczaka z poetyką postmodernizmu? Sam poeta pewnie by się obruszył. Nie trzeba też tych kategorii łączyć wyłącznie z postmodernizmem. Niewątpliwie jednak aura epoki na twórcę *Zwierzęcej zajądłości* oddziaływała. Jeśli pominiemy przypisywaną postmodernizmowi niepowagę w podejściu do rzeczywistości i sprowadzanie wszystkiego do estetyki,

gry i konwencji, to zobaczymy, że jednak w pewnym stopniu Barańczak postmodernistą był. W takim sensie, w jakim postmodernizm jest konsekwencją doświadczenia modernistycznego. Barańczak w swoich nie-poważnych utworach sprawdzał, jak jego zupełnie poważne idee poetyckie (wywiedzione przecież z wysokiego modernizmu) sprawdzają się, gdy zostają poddane próbie humoru.

\*

Oczywiście Barańczak to nie tylko poeta, eseista i krytyk, to – tłumacz (dla wielu to przede wszystkim tłumacz). Dzieło translatorskie Barańczaka jest nieogarnione i nieocenione. Analiza sztuki przekładu tego autora zasługuje na więcej uwagi. Tutaj zaznaczmy tylko punkty najważniejsze. Otóż przekład dla autora *Widoków-ki z tego świata* był nieodłączną częścią pracy poetyckiej, czy szerzej – literackiej. To było sprawdzanie warsztatu, terminowanie u mistrzów, podglądanie ich. Było to jednak zarazem po prostu pisanie dobrej poezji – bo przekład musiał oznaczać stworzenie nowych wierszy, które będą miały taką siłę, że poruszą czytelnika co najmniej tak samo jak oryginały. Tłumaczenie było równocześnie interpretacją, lekturą, zmaganiem z tekstem (a więc w pewnym stopniu przedłużeniem pracy krytyka, lub po prostu czytelnika), ale i dialogiem z przekładanym autorem. Dialog polega nie tylko na mówieniu, ale też (może nade wszystko) na słuchaniu. Barańczak jako tłumacz bardzo uważnie czytał/słuchał wypowiedzi swoich bohaterów. Obdarzał ich empatią. Robił wszystko, by ich dobrze zrozumieć. Gdy te wypowiedzi przenosił w rejestr

języka polskiego, sam zaczynał mówić. Przetłumaczony wiersz musiał oczywiście być odpowiednikiem oryginału, ale zarazem był odpowiedzią.

\*

Stanisław Barańczak, wskutek ciężkiej choroby, od kilkunastu lat jako twórca milczał. Być może z tego powodu mniej się dyskutowało o jego twórczości. To nie znaczy, że jego utwory nie były czytane. Chętnie sięgali do niego młodzi. Wracał w dyskursie akademickim.

Czy oddziaływał jako poeta, krytyk, tłumacz? Jego dzieło translatorskie nie ma sobie równych, wielu autorów funkcjonuje w polszczyźnie tylko w przekładzie Barańczaka. Są jednak autorzy znajdujący nowych tłumaczy, którzy Barańczaka potraktowali jako kogoś, kto rzucił im wyzwanie poetyckie. W tym znaczeniu można mówić o jego znaczącym wpływie. Koncepcje krytycznoliterackie Barańczaka chyba wydają się dziś mniej pociągające, choć – kto wie? – może ich nowe odczytanie przyniosłoby jakieś inspirujące odkrycia. Z poezją młodzi poeci i krytycy w latach 90. ostro się spirali, niekiedy bez należytego wczytania się w nią wytaczali przeciw niej ciężkie działa. Istniał jednak również odbiór przychylny, a nawet entuzjastyczny. Nie oznacza to, że można dostrzec wyraziste przykłady jednoznacznego wpływu Barańczaka. Może zbyt trudno go naśladować, bo trzeba by opanować jego sztukę, a poza tym dykcja tego poety jest zbyt rozpoznawalna. A jednak pewne oddziaływanie można dostrzec. U dwóch kompletnie różnych poetów. Jacek Podsiadło, buntownik i outsider, w opisie swojej niezgody na świat wiele

czerpie właśnie z Barańczaka – w obrazowaniu, korzystaniu z języka, formie wiersza. Niekiedy podejmuje z nim spór: jest wnikliwym czytelnikiem, nie jest wyznawcą. U Andrzeja Sosnowskiego można znaleźć inspirację Barańczaka w myśleniu o języku, choć koncepcje autora *Sezonu na Helu* idą znacznie dalej w nieufności i potrzebie demaskacji języka, jego poezja wypływa jednak z tego światopoglądu, który swoimi korzeniami sięga do twórczości poety z Harvardu.

Recepcja Barańczaka czeka na swoją nową odsłonę. Można i należy jej stawiać kolejne pytania.

\*

Na koniec parę słów osobistych. Twórczość Stanisława Barańczaka – najpierw eseje słuchane zza szumu zagłuszonek w radiu Wolna Europa, potem publikowane w „Tygodniku Powszechnym” pod pseudonimami recenzje, wreszcie wydawane w drugim obiegu wiersze, a także *Etyka i poetyka* – przykuła moją uwagę już na przełomie lat 70. i 80. Potem wczytywałem się w teksty tego autora z coraz większą intensywnością. Dlatego za zaszczyt i przywilej poczytuję sobie, że nie tylko dane mi było go poznać, ale że obdarzył mnie swoim zaufaniem i przyjaźnią. Śmierć Stanisława Barańczaka jest więc dla mnie nie tylko odejściem autora, z którym obcuje od kilku dziesięcioleci, ale nade wszystko jest pożegnaniem z człowiekiem. Człowiekiem wybitnym, prawym, szlachetnym, dobrym.

Staszku, to niepoważne, nie przyjmuję tego do wiadomości... Poważne są Twoje wiersze, nawet te najbardziej śmieszne.

**Krzysztof Biedrzycki**



Miłowit Kuniński  
Paulina Korpala-  
Jakubec,  
Paweł  
Taranczewski

## **Uniwersytet we współczesnym świecie**

**Piotr Nowak**

**Hodowanie troglodytów.  
Uwagi o szkolnictwie wyższym  
i kulturze umysłowej człowieka  
współczesnego**

Fundacja Augusta Hr. Cieszkowskiego,  
Warszawa 2014

**Idea uniwersytetu. Reaktywacja,**  
red. Piotr Sztompka, Krzysztof Matuszek,  
Wydawnictwo Uniwersytetu  
Jagiellońskiego, Kraków 2014

W ostatnich kilku latach cztery szczególnie ważne kwestie zaprzętały uwagę środowiska akademickiego: 1) wprowadzenie odpłatności za studiowanie drugiego kierunku (zniesionej po protestach środowiska akademickiego i decyzji Trybunału Konstytucyjnego z 2014 roku), co uderzyło przede wszystkim w studia filozoficzne (na których około 50% studentów studiowało równocześnie inny kierunek), lecz także w inne kierunki, zarówno humanistyczne, jak i ścisłe; 2) pogarszająca się sytuacja kierunków humanistycznych, po części wywołana malejącą liczbą studiujących; 3) reorganizacja studiów związana z implementacją Procesu Bolońskiego (dwustopniowy system studiów i Krajowe Ramy Kwalifikacji); 4) zasady punktacji za publikacje w czasopiśmie i publikacje książkowe.

W dwóch książkach, które ukazały się w 2014 roku, przedstawione zostały głosy odnoszące się do wspomnianych kwestii. W *Hodowaniu troglodytów* znajdujemy zapis dyskusji *Przyszłość uniwersytetu*, przeprowadzonej w 2011 roku, oraz eseje pióra Piotra Nowaka. Z kolei *Idea uniwersytetu. Reaktywacja* prezentuje referaty wygłoszone podczas Kongresu Kultury Akademickiej w Krakowie w marcu 2014 roku. W obu publikacjach szczegółowe problemy zostały umieszczone w znacznie szerszym kontekście, jakim jest rola uniwersytetu we współczesnym społeczeństwie, które – przynajmniej w świecie zachodnim – jest oparte na instytucjach państwa prawa, zasadach demokracji i wolnego rynku. Szersza perspektywa umożliwiła opis zjawisk i procesów zachodzących nie tylko w instytucjonalnych formach uprawiania nauki i w szkolnictwie wyższym w Polsce i w innych krajach, ale przede wszystkim pozwoliła uchwycić zależność między nimi a decyzjami politycznymi na poziomie globalnym, Unii Europejskiej i krajowym oraz nasilającymi się tendencjami w współczesnej kulturze. Ważnym aspektem toczonych debat, wystąpień i artykułów zamieszczonych w obu publikacjach jest krytyczna ocena zmian w sposobie zarządzania szkołami wyższymi i nauką. Niejednokrotnie do głosu dochodzą silne emocje, co oczywiście świadczy o wadze poruszanych problemów i trosce o polską naukę.

Jakie zatem są główne czynniki, które wpłynęły na pojawienie się wspomnianych szczegółowych kwestii, wywołując żywe reakcje środowiska akademickiego i zachęcając je do głębszej refleksji?

Na pierwszy plan, co akurat nie jest niczym zaskakującym, wysuwają się zagadnienia związane z finansowaniem szkolnictwa wyższego i nauki. Jest rzeczą oczywistą, że zawsze występuje niedobór środków w stosunku do potrzeb. Poszukuje się zatem sposobów, które umożliwiłyby sprawiedliwy (choć nierównościowy) i zobiektywizowany rozdział środków. Kryteria ich przyznawania mają uwzględniać aktywność naukową pracowników uczelni (publikacje, patenty itp.) oraz potrzeby dydaktyczne (liczbę studentów, sprzęt laboratoryjny, wyposażenie sal i całą infrastrukturę). W ciągu ostatnich 25 lat próbowano znaleźć jakieś wzory przyznawania środków, co w przypadku finansowania szkolnictwa wyższego i nauki z budżetu państwa przybierało postać algorytmów, w których uwzględniano liczbę samodzielnych pracowników naukowych, doktorów, kosztochłonności, liczbę studentów itp.

Rozdział funduszy na szkolnictwo wyższe i naukę cechuje sprzeczność. Z jednej strony szuka się różnych sposobów zaoszczędzenia środków finansowych, głównie przez ich redukcję, a z drugiej strony finansuje się przedsięwzięcia infrastrukturalne (kampusy, budynki) nierzadko chybione lub zbyt kosztowne. Z chwilą gdy w coraz większym zakresie stało się możliwe finansowanie z grantów, pochodzących z państwowych źródeł budżetowych i z funduszy europejskich, warunkiem ich uzyskania stały się konkursy, w których przedmiotem oceny recenzentów był sam projekt i dotychczasowe osiągnięcia występujących o granty. W założeniach swoich ten sposób rozdzielania funduszy był racjonalnie uzasadniony, ale jego

działanie, w konieczny sposób powiązane z kryteriami oceny dorobku naukowego (punktacja jako miara jakości publikacji), zaczęło w istotny sposób wpływać na pojmowanie roli i miejsca uniwersytetu we współczesnym społeczeństwie.

Jak świadczą o tym obie omawiane publikacje, podstawowym zagadnieniem, które między innymi rzutuje na finansowanie szkolnictwa wyższego i nauki, jest spór o koncepcję uniwersytetu. Czy ma on pełnić te same funkcje, które pełnił od zarania swego istnienia z uwzględnieniem przemian, które dokonały się w epoce nowożytnej, zwłaszcza na przełomie XVIII i XIX wieku, czy też – zgodnie z tendencją obserwowaną w krajach Ameryki Północnej i zachodniej Europy – ma stać się przedsiębiorstwem, dostosowującym się do zmiennego rynkowego otoczenia? Czy ma być skoncentrowany na wiedzy jako wartości autotelicznej, czy – przeciwnie – ma być szkołą przygotowującą do ról zawodowych w życiu pozauniwersyteckim?

Spory o kształt uniwersytetu – czy ma być „świątynią wiedzy”, czy szkołą zawodową – nie są bynajmniej sprawą ostatnich kilkudziesięciu lat, choć rzeczywiście w tym okresie wyraźnie się nasiliły. Zwolennicy dostosowania uniwersytetu do wymogów współczesnego świata, swoistego *aggiornamento* (użycie tego określenia stosowanego do innej instytucji długiego trwania, którą jest Kościół katolicki, nie jest bezzasadne), kładą nacisk na konieczność dostosowania uniwersytetu do mechanizmów rynkowych, co oznacza bardzo istotne zmiany w rozumieniu zadań i funkcji, które ma on pełnić. Prowadzi to bowiem do innego rozumienia związków uniwersytetu z otoczeniem, z które-

go uzyskuje się fundusze, i do odmiennej koncepcji edukacji uniwersyteckiej, która ma przygotowywać absolwentów do podjęcia pracy zawodowej określonej przez zmieniający się popyt na rynku.

W związku z tym Tadeusz Gadacz zwrócił uwagę, że dostosowanie edukacji uniwersyteckiej do wymogów rynku pracy to odłożona w czasie realizacja oświeceniowego ideału praktycznego znaczenia wiedzy. Z perspektywy zmian ogólnocywilizacyjnych można uznać – zdaniem Małgorzaty Kowalskiej – że komercjalizacja uniwersytetu i nauki jest efektem działania gospodarki kapitalistycznej, co syntetycznie wyraża formuła Lyotarda, iż „nauka stała się momentem w krążeniu kapitału”.

Urynkowienie czy komercjalizacja uniwersytetu – jak podkreślał Jacek Migasiński w dyskusji o przyszłości uniwersytetu – jest pochodną Procesu Bolońskiego, który tak entuzjastycznie został przyjęty przez nasze Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, a opartego na układzie ogólnym w sprawie handlu usługami w ramach porozumienia banku Światowego i Międzynarodowego Funduszu Walutowego w 1995 roku<sup>1</sup>. Zaś dwustopniowy system studiów (2+3) został także wprowadzony w ramach wdrażania Procesu Bolońskiego, i to w sposób mechaniczny i ujednoliciający, bo „tak jest na Zachodzie”, mimo iż wiadomo, że występuje on tam w różnych wariantach, zakorzenionych w długoletniej lokalnej tradycji. Nawiasem mówiąc, w Polsce dwustopniowy system studiów już obowiązywał na przełomie lat 40. i 50. ubiegłego wieku i był wzorowany na systemie istniejącym w ZSRR, a zniesiony został w naszym

kraju w okresie destalinizacji. Zaletą krytykowanych studiów dwustopniowych – według Włodzimierza Boleckiego – jest możliwość rozpoczynania studiów doktoranckich przez wybitnych studentów.

Ci, którzy pojmują rolę uniwersytetu w sposób bardziej tradycyjny, a więc traktują go jako instytucję dostarczającą przede wszystkim wiedzy ogólnej, umiejętności przyswajania nowej wiedzy oraz uczestnictwa w kulturze i w życiu społecznym, uznawani są przez zwolenników postępu za konserwatystów, nierozumiejących współczesności, w istocie ludzi zacofanych, którzy działają na szkodę studentów i nauki. Warto zatem pamiętać, że sto kilkadziesiąt lat temu John Stuart Mill, z pewnością zwolennik postępu i liberał, wskazywał na fundamentalną różnicę między funkcją uniwersytetu jako instytucji formującej człowieka kulturalnego a instytucjami kształcącymi profesjonalistów w jakiejś dziedzinie:

Właściwa rola uniwersytetu – mówił do uczonych i studentów Uniwersytetu w St. Andrews w 1867 roku – w ogólnonarodowym systemie kształcenia jest względnie dobrze rozumiana i przynajmniej istnieje stosunkowo powszechna zgoda co do tego, czym uniwersytet nie jest: nie jest on mianowicie miejscem kształcenia zawodowego. Uniwersytety nie mają na celu przekazywania wiedzy, bez której ludzie nie byłiby w stanie zapewnić sobie jakiegos konkretnego źródła utrzymania. Nie przygotowują one fachowych prawników, lekarzy czy inżynierów, lecz utalentowanych i kulturalnych ludzi. Jest słuszną rzeczą, by istniały publiczne instytucje, w których pobiera się nauki w zakresie jakiegoś zawodu, by działały

szkoły prawa, medycyny, szkoły inżynierskie i techniczne. [...] Lecz nauki te nie wchodzi w zakres tego, co każde pokolenie winne jest kolejnej generacji, i od czego przede wszystkim zależy jej kultura i wartość. [...] Czy ci, którzy specjalizują się w ich zakresie, przyswoją je sobie jako dziedzinę wiedzy, czy jedynie jako zawód, i czy przyswoiwszy je uczynią z nich mądry i rzetelny użytek, czy też postąpią w sposób całkowicie przeciwny, zależeć będzie w mniejszym stopniu od sposobu, w jaki są nauczani swego zawodu, bardziej zaś od rodzaju umysłowości, jaką z nim zwiążą, od typu inteligencji i świadomości, jakie rozwinął w nich ogólny system edukacji. Ludzie stają się ludźmi, zanim zostają prawnikami, lekarzami, kupcami czy producentami. Jeśli uczyni się z nich ludzi utalentowanych i rozsądnych, to dzięki własnym wysiłkom staną się utalentowanymi i rozsądnymi prawnikami czy lekarzami. Opuszczając mury uniwersytetu, przyszli przedstawiciele różnych zawodów powinni zabrać ze sobą nie wiedzę zawodową, lecz to, co powinno kierować sposobem uprawiania przez nich zawodu i rozjaśniać światłem ogólnej kultury techniczne szczegóły specjalnego zajęcia, któremu się oddają. Ludzie mogą być kompetentnymi prawnikami bez ogólnego wykształcenia, ale to właśnie ono czyni z nich prawników o filozoficznym nastawieniu, którzy domagają się zasad i są w stanie je rozróżnić i pojąć, zamiast jedynie zapełniać swą pamięć szczegółami. I dotyczy to wszelkich pozostałych pożytecznych zajęć, włącznie z mającymi charakter techniczny. Edukacja czyni z człowieka inteligentniejszego szewca, jeśli akurat jest to jego zawód, ale nie dzięki uczeniu go robienia butów, ale przez ćwiczenie umysłu i wpajanie mu przyzwyczajęń<sup>2</sup>.

Dzisiaj owa zgoda co do tego, czym jest uniwersytet, nie jest już powszechna.

Zróźnicowanie opinii dotyczące istoty uniwersytetu dobrze oddaje wystąpienie Piotra Sztompki na wspomnianym Kongresie Kultury Akademickiej zatytułowane *Uniwersytet współczesny: zderzenie dwóch kultur*<sup>3</sup>. Autor skupia się na kulturze uniwersytetu, czyli na ideach i regułach postępowania społeczności uniwersyteckiej. Podkreśla znaczenie dociekań naukowych, których zastosowanie praktyczne nie jest celem, lecz efektem, który jest nieprzewidywalny i może się pojawić w odległej przyszłości.

Obecnie w uniwersytecie – zdaniem Sztompki – występuje konflikt między tradycyjną kulturą wspólnotową a kulturą korporacyjną, opozycja zaś między nimi daje się sprowadzić do dziesięciu aspektów. W ten sposób Sztompka unika jałowych rozważań, czy wartość konkurencyjnych koncepcji uniwersytetu zależy od wierności tradycji uniwersyteckiej, czy od ciągłego unowocześniania instytucji akademickich, jest natomiast w stanie pokazać, na ile warianty owych dziesięciu aspektów bardziej sprzyjają wypełnianiu przez uniwersytet jego podstawowych zadań: nauczaniu i prowadzeniu badań.

Jego zdaniem obie koncepcje uniwersytetu różnią się typem uczestnictwa w instytucji: wspólnota mistrzów i uczniów jest czymś innym niż korporacja z kierownikami i pracownikami oraz studentami-klientami; rodzaj więzi w obrębie instytucji: więzi miękkie, o charakterze moralnym, a nie formalnym, ułatwiające samoregulację, samorządność i autonomię w ramach kultury wspólnotowej wobec wię-

zi formalnych opartych na przepisach prawnych i administracyjnych, co kończy się nierzadko absurdalnie szczegółowymi regulacjami dotyczącymi pracy naukowej i dydaktycznej występujących w instytucjach o charakterze korporacji; motywacją uczestnictwa w instytucji: motywacje autoteliczne (pasja naukowa, ciekawość poznawcza) kontra motywacje instrumentalne, głównie płaca, opłacalność przy wnioskach grantowych, klimat kapitalizmu i konsumpcjonizmu; sposobem egzekwowania reguł w instytucji: w kulturze wspólnotowej opinia środowiska naukowego, pochwały, sława lub potępienie, izolacja czy banicja, a w kulturze korporacyjnej, formalna dyscyplina i sankcje; warunkami i trybem pracy: w kulturze wspólnotowej występuje znaczny wymiar wolności (nieregulowany czas pracy, samodzielność w określaniu rytmu pracy i w wyznaczaniu zadań badawczych i dydaktycznych), a w kulturze korporacyjnej obowiązuje kontrola czasu pracy, a rytm pracy i jej efekty są z góry zaplanowane; rolą społeczną uczonego i typem jego kariery: w kulturze wspólnotowej istotną rolę odgrywa dążenie do wybitności, zaś w kulturze korporacyjnej: rutynowa, dobra i użyteczna praca oraz kompetencje i doświadczenie związane z długimi latami pracy w danej instytucji; miarami efektów pracy: jakościowa opinia innych członków wspólnoty, czyli środowiska naukowego (krytyka naukowa, recenzje, rekomendacje, ranga czasopism i wydawnictw, w których się publikuje) wobec opinii ilościowej, efektu produkcyjnego, wydajności, zyskowności i stosowania tych samych miar do nauk



ścisłych i humanistycznych stosowanych w ramach kultury korporacyjnej – ostatecznie jednak liczy się opinia środowiska, pozwalająca odróżnić prawdziwy uniwersytet od instytucji tylko noszącej taką nazwę; relacjami hierarchicznymi: elitarność wspólnoty uniwersyteckiej, ponieważ talent, samodyscyplina i mądrość oraz osiągnięcia naukowe i dydaktyczne nie są równo rozdzielone, a istotną rolę odgrywa w niej relacja mistrz–uczeń, kontra instytucja o kulturze korporacyjnej, w której może istnieć struktura hierarchiczna (oparta na formalnych kryteriach, na wymuszaniu i stosowaniu sankcji) lub spłaszczona; strategią reprodukcji i kontynuacji instytucji: w kulturze wspólnotowej polega to na wychowaniu i przygotowaniu do pracy naukowej i dydaktycznej swoich następców, a we współczesnej kulturze korporacyjnej reprodukcja instytucji zależy od schematu organizacyjnego, kapitału i rekrutacji personelu przygotowywanego do zawodu przez instytucje zewnętrzne. Ostatnim aspektem jest misja edukacyjna: w tradycji kultury wspólnotowej celem uniwersytetu jest formacja osobowości i edukacja obywateli przez uczenie krytycznego myślenia, umiejętności odróżniania tego, co wartościowe, od tego, co pozbawione wartości, wrażliwości moralnej itp.; w kulturze korporacyjnej nacisk kładzie się na przyuczenie do zawodu, wykształcenie prostych i konkretnych umiejętności wykonywania zadań.

Konkluzja, do której prowadzi ta analiza, jest jednoznaczna: współczesny uniwersytet zarzuca swoją misję na rzecz wątpliwej funkcji dostarczyciela fachowców na rynek pracy, co w konsekwencji ne-

gatywnie rzutuje na prowadzenie badań podstawowych i na rolę kulturotwórczą uniwersytetu. Konsekwencje gospodarcze, kulturowe i cywilizacyjne tak radykalnej zmiany roli uniwersytetu mogą się niebawem okazać katastrofalne dla społeczeństw zachodniej cywilizacji.

Jak zostało już powiedziane, czynnikiem wpływającym na kształtowanie koncepcji uniwersytetu jest sposób finansowania nauki i towarzyszące mu zjawisko komercjalizacji, na które wskazywali uczestnicy wspomnianej dyskusji o przyszłości uniwersytetu i Piotr Nowak, piszący o merkantylizacji wiedzy, która jest wartością nieużyteczną (esej *Rip van Winkle wobec przemian współczesnego uniwersytetu* w książce *Hodowanie troglodytów*). Źródła finansowania umożliwiającego działanie uczelni wyższych i innych placówek naukowych są różne: opłaty za studia, granty, fundacje (fundowanie katedr uniwersyteckich w USA i w Wielkiej Brytanii) lub budżet państwa. Skądkolwiek jednak pochodziłyby pieniądze, tym, co decyduje o ich znaczeniu dla osiągnięć intelektualnych, jest sposób ich przyznawania. To zaś wiąże się z kryteriami oceny jednostek dydaktyczno-naukowych i naukowych, powiązanymi z ich parametryzacją, kryteriami budzącymi wątpliwości w środowiskach akademickich, zwłaszcza wśród humanistów<sup>4</sup>. Jeśli jednym z kryteriów oceny jednostek jest liczba grantów uzyskanych przez jej pracowników, to czy ocena ta może być rzetelna, skoro – jak się słyszy – bywa, że na zrecenzowanie około 300 (sic!) grantów z zakresu humanistyki, zgłoszonych do Narodowego Centrum Nauki, ekspert ma 2 doby, i to za bardzo skromną gratyfikację?

Jeśli finansowanie nauki jest powiązane z uzyskiwaniem grantów i punktów za publikacje, nic dziwnego, że dyskusja o zasadach przyznawania punktów i kryteriach punktacji czasopism ma tak istotne znaczenie. W dyskusji tej ujawniły się różnice między przedstawicielami nauk ścisłych (przyrodniczych i matematycznych) a reprezentantami nauk społecznych i humanistycznych wraz z filozofią. Przedstawiciele nauk ścisłych mają od dawna wypracowane kryteria oceny osiągnięć badawczych w swych dziedzinach i punkty uzyskiwane za publikacje w czasopismach z zakresu tych nauk pozwalają z dużą dozą obiektywności oszacować rangę uzyskanych rezultatów. W naukach społecznych i humanistycznych mamy do czynienia z sytuacją odmienną, bowiem występuje w nich znacząca różnorodność metodologiczna i teoretyczna oraz – częściej występujące niż w innych naukach – zjawisko ulegania modom (metodologicznym, teoretycznym, terminologicznym itp.), prowadzące nierzadko do zamętu pojęciowego i do pozornej naukowości<sup>5</sup>. Nie bez racji uczestnicy wspomnianej dyskusji o przyszłości uniwersytetu<sup>6</sup>, podobnie jak zabierający głos w debatach różnych gremiów – od Komitetów Nauk Filozoficznych (i innych) PAN po organizowane przez Komitet Kryzysowy Humanistyki Polskiej – podkreślali znaczenie jakości publikacji i opinii środowiskowej o osiągnięciach naukowych poszczególnych osób. W podobnym duchu wypowiadał się także Piotr Sztompka.

W przypadku publikacji z zakresu humanistyki i nauk społecznych punktacja nie spełnia tej samej roli co w naukach ścisłych i przyrodniczych, gdyż liczba punk-

tów przyznawana jest czasopismom przez gremia ekspertów nierzadko w sposób arbitralny i zmienny oraz nieodzwierciedlający ich poziomu merytorycznego, obserwowanego w dłuższym czasie. Na przykład lista czasopism ERIH (European Reference Index for the Humanities) jest raczej zestawieniem niż rankingiem, a liczba punktów przyznawanych czasopismom o ugruntowanej randze budzi nierzadko zdumienie. Największym mankamentem punktacji czasopism z zakresu humanistyki i nauk społecznych jest wzorowanie jej na punktacji stosowanej w naukach ścisłych i przyrodniczych. Wielu badaczy o wysokiej randze naukowej (np. profesor Andrzej Walicki i inni) podnosiło zasadnicze zastrzeżenia wobec stosowania punktacji jako miary jakości publikacji, i to nie tylko artykułów w czasopismach, ale również w odniesieniu do monografii, przez które rozumie się – zapewne dla urzędniczej wygody – nie tylko prace jednego autora poświęcone jednemu tematowi czy grupie powiązanych problemów, ale także zbiory artykułów różnych autorów.

Podnoszone przez humanistów wątpliwości i zastrzeżenia związane z rolą, jaką w ocenie osiągnięć pełni punktacja wzorowana na systemie stosowanym w naukach ścisłych i przyrodniczych, znajdują powoli zrozumienie wśród przedstawicieli tych nauk, ale budzą też negatywne reakcje. Humanistom zarzuca się wyniosłość: brak udziału w opracowywaniu zasad punktacji i lekceważenie kwestii finansowych w nauce (głos Włodzimierza Boleckiego w dyskusji *Przyszłość uniwersytetu*).

Innym ważnym zagadnieniem poruszonym w książce *Hodowanie troglody-*

tów, obecnym także w opracowaniu *Idea uniwersytetu*, jest rosnąca biurokratyzacja procedur na uczelniach wyższych i jednostkach naukowych zdeterminowana przez sposób zarządzania przeniesiony z przedsiębiorstw. Paradoksalnie dostosowywanie się do rynkowego otoczenia, o którym tak wiele mówią przedstawiciele rządu i władze Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, które zainicjowały zmiany ustawy o szkolnictwie wyższym, wprowadzając w życie zalecenia Procesu Bolońskiego, nie zaowocowało uelastycznieniem zarządzania uczelniami i innymi jednostkami naukowymi, a przeciwnie – usztywniło je. Biurokratyzacja i formalizacja obejmują coraz większe obszary działalności naukowej i dydaktycznej. Jaskrawego przykładu dostarczają Krajowe Ramy Kwalifikacji, których zadaniem było zwiększenia autonomii programowej uczelni i podniesienie jakości nauczania przez zwrócenie uwagi na składowe „procesu dydaktycznego”, którymi są wiedza, umiejętności i kompetencje (społeczne i kulturowe) uzyskane przez studentów, przy osławionym założeniu, iż gdy idzie o efekty kształcenia, kursy mają być dostosowane do poziomu najsłabszych studentów („Każdy efekt kształcenia powinien być zdefiniowany na poziomie osiągalnym dla najmniej zdolnego studenta, a nie na najwyższym możliwym poziomie”<sup>7</sup>).

Bardzo wnikliwą analizę zasad Krajowych Ram Kwalifikacji (KRK) przeprowadzili Ryszard Tadeusiewicz i Antoni Ligęza w swoim wystąpieniu *Wady i zalety wprowadzenia Krajowych Ram Kwalifikacji*, podkreślając czasochłonność i kosztowność przygotowania modułów nauczania zgodnych z KRK, a także fakt, iż

Polska w swej nadgorliwości wyprzedziła inne kraje w Unii Europejskiej, wprowadzając KRK do systemu szkolnictwa wyższego, zamiast poczekać na efekty ich zastosowania w innych krajach i uczyć się na cudzych błędach<sup>8</sup>. Należałoby właściwie uznać, iż skoro autorzy widzą jedynie wady tego systemu, to jego implementacja jest pozbawiona sensu i taka jest ostateczna wymowa ich wystąpienia.

Odmienne oceniają KRK autorzy innego referatu wygłoszonego podczas Kongresu Kultury Akademickiej, którzy podkreślają negatywne i pozytywne strony umasowienia wyższego wykształcenia, w przekonaniu, iż przy obniżonym poziomie uzyskanej wiedzy absolwenci szkół wyższych odniosą jakieś korzyści: nabędą nowe aspiracje statusowe, zyskają wyższy stopień refleksyjności i rozwiną w sobie nowe potrzeby związane z uczestnictwem w kulturze<sup>9</sup>. Wszystko to jednak jest traktowane z dużą ostrożnością jako możliwości, które mogą się urzeczywistnić dopiero w przyszłości. Ten sceptycyzm jest godny pochwały, ponieważ przewidywanie przyszłości w odniesieniu do kształtowania postaw jest obarczone dużym ryzykiem. Stwierdzają oni jednak, iż KRK, zwłaszcza gdy idzie o nauki humanistyczne i społeczne, „[...] dają szansę na poprawienie źle wprowadzonych studiów dwustopniowych, bowiem umożliwiają mobilność pionową (czyli możliwość podjęcia studiów II stopnia na innym kierunku niż odbyte studia I stopnia), która jest podstawową zasadą Procesu Bolońskiego”<sup>10</sup>. Trudno jednak podzielać ów optymizm, bowiem studia dwustopniowe z definicji mają pełnić taką funkcję, a tu chodzi o to, czy faktycznie sprzyjają mobilności

pionowej; o tym można się zaś przekonać, badając drogę, jaką odbywają studenci w trakcie studiów, bo przecież samo wskazanie zgodności studiów dwustopniowych z zasadą Procesu Bolońskiego nie wystarczy. Wydaje się, że wprowadzenie tego systemu nie zaowocowało spodziewaną zwiększoną mobilnością studentów z przyczyn pozasystemowych, ze względu na większe koszty utrzymania i wynajmu mieszkań w ośrodkach, do których mogliby się przenieść studenci kontynuujący studia na II stopniu.

Biorąc zatem pod uwagę proces biurokratyzacji i komercjalizacji różnych form życia akademickiego, który doprowadził do głębokich zmian w strukturze studiów wyższych, można uznać, iż – nawet uwzględniając różne i przeciwstawne opinie – źródłem niekorzystnych zmian w polskim szkolnictwie wyższym jest między innymi bezkrytyczna implementacja Procesu Bolońskiego.

Innym procesem, który wpływa w znaczący sposób na życie uniwersytetu i generalnie szkolnictwa wyższego, jest pogłębiający się proces demokratyzacji i egalitaryzacji społeczeństw zachodnich. Demokratyzacja obejmuje swym zasięgiem coraz to nowe obszary, cechuje ją zachłanność, co nie jest bynajmniej czymś nowym, gdyż już Platon w *Państwie* wskazywał na ekspansywność demokratycznego obyczaju. Jednym z efektów demokratyzacji jest umasowienie studiów wyższych, które niesie z sobą różne skutki, oceniane na ogół negatywnie, choć niektórzy dopatrują się w tym procesie pozytywów. W USA pisał o tym, przytaczany wielokrotnie przez Piotra Nowaka, Allan Bloom, autor słynnego pamfletu na

amerykański system szkolnictwa wyższego *Umysł zamknięty*<sup>11</sup>. Jeśli zwolennicy uniwersytetu jako wspólnoty mistrzów i uczniów wskazują na jego hierarchiczny charakter, to oznacza, że mają oni poczucie, iż owa hierarchiczność jest niezbędnym warunkiem właściwego osiągania celów, które przyświecają uniwersytetowi, czyli – mówiąc inaczej – są jego misją.

Można dyskutować, czy zanik hierarchii jest skutkiem „urynkowienia” uniwersytetu, czy demokratyzacji jego otoczenia społecznego, czy raczej równoległego działania obu tych czynników wraz z wieloma innymi. Nie ulega wszakże wątpliwości, iż zanik hierarchiczności uniwersytetu powoduje straty polegające na przerywaniu ciągłości uprawiania nauki, czego podstawowym warunkiem jest przygotowywanie do zadań akademickich młodych adeptów nauki. Jednym z symptomów demokratyzacji życia akademickiego są ankiety studenckie, w których większość, nieposiadająca wystarczającej wiedzy i kompetencji, ocenia mniejszość, która – jak się zakłada, choć nie zawsze trafnie – nimi dysponuje.

Przejawem demokratyzacji jest wszakże przede wszystkim praktyczne, bo na ogół niedeklarowane, porzucenie idei kształcenia elit społecznych i kulturalnych państwa, które właśnie dlatego, że ma ustrój demokratyczny, potrzebuje ludzi wyrastających ponad przeciętność, którzy byliby zdolni do odpowiedzialnego kierowania, jak dawniej mówiono, nawą państwową. Jako jeden z niewielu zwrócił uwagę na znaczenie kształcenia elit w uniwersytetach Włodzimierz Bolecki, wychodząc z założenia, iż niezbędnym tego warunkiem jest dostosowanie pol-



skich uniwersytetów do warunków międzynarodowej konkurencji, a tym samym podniesienie ich poziomu naukowego i dydaktycznego<sup>12</sup>. Dlatego reforma dokonana za kadencji ministerialnej Barbary Kudryckiej była – według niego – koniecznością i wielką szansą, a także odpowiedzialnością na postulat części środowiska akademickiego. Wszakże tenor większości wypowiedzi, które zawarte zostały w obu publikacjach, świadczy o tym, iż szansa ta nie została właściwie wykorzystana.

**Miłowit Kuniński**

#### PRZYPISY

- 1 Piotr Nowak, *Hodowanie troglodytów. Uwagi o szkolnictwie wyższym i kulturze umysłowej człowieka współczesnego*, Warszawa 2014, s. 24.
- 2 John Stuart Mill, *Inaugural Address Delivered to the University of St. Andrews*, w: tegoż, *The Collected Works of John Stuart Mill*, t. XXI. *Essays on Equality, Law, and Education*, red. John M. Robson, wstęp Stefan Collini, Toronto–London 1984, s. 216; <http://oll.libertyfund.org/titles/255> [data dostępu: 07.03.2015].
- 3 Piotr Sztompka, *Uniwersytet współczesny: zderzenie dwóch kultur*, w: *Idea uniwersytetu. Reaktywacja*, red. Piotr Sztompka, Krzysztof Matusek, Kraków 2014, s. 17–30.
- 4 Peter Higgs, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie fizyki za tzw. boską cząstkę, udzielając wywiadu „Guardianowi”, stwierdził, że nie zostałby
- 5 uznany za twórczego naukowca z punktu widzenia obecnych kryteriów oceny. Wspomina o tym Jan Woleński, odnotowując kontrowersje wokół oceny parametrycznej nie tylko w Polsce, ale i na świecie (Jan Woleński, *Relacje pokoleniowe w środowisku naukowym*, w: *Idea uniwersytetu. Reaktywacja...*, s. 109–110).
- 6 Por. tzw. sprawę Sokala (Alan Sokal, *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, „Social Text” 1996, nr 46/47, s. 217–252; Alan Sokal, Jean Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. Piotr Amsterdamski, Warszawa 1998).
- 7 Piotr Nowak, dz. cyt., s. 13–63.
- 8 Ryszard Tadeusiewicz i Antoni Ligeza, *Wady i zalety wprowadzenia Krajowych Ram Kwalifikacji*, w: *Idea uniwersytetu. Reaktywacja...*, s. 237–252.
- 9 Rafał Drozdowski, Maria Flis, *Strategie dydaktyki uniwersyteckiej. Nowatorstwo czy rutyna, „Bildung” czy tylko przekaz informacji? Relacja mistrz–uczeń*, w: *Idea uniwersytetu. Reaktywacja...*, s. 113–123.
- 10 Rafał Drozdowski, Maria Flis, dz. cyt., s. 119.
- 11 Por. Allan Bloom, *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, przeł. Tomasz Bieroń, Poznań 1997.
- 12 Por. Piotr Nowak, dz. cyt., s. 46.



# Etos trudnych pytań

**Wierzę w to,  
co potrafię zrozumieć.**

Z **Janem Woleńskim** rozmawiają  
Sebastian T. Kołodziejczyk, Jacek  
Prusak i Jolanta Workowska  
Copernicus Center Press, Kraków 2014

**W** 2004 roku brytyjski profesor socjologii, Węgier z pochodzenia, Frank Furedi, zadał prowokacyjne, bynajmniej nie nowe, pytanie o rolę i zadania intelektualisty we współczesnym świecie<sup>1</sup>. W brawurowo poprowadzonym tekście dowodził on, że dzisiejsze środowiska uniwersyteckie – tradycyjne i naturalne niejako mateczniki intelektualistów – ogarnęła głęboka apatia. Objawia się ona między innymi w niemożności stawiania wysokich i ryzykownych wymagań umysłowych społeczeństwu, a wynika z lęku przed zarzutem elitaryzmu. Tym samym: skrajnej nieprzydatności w świecie, w którym każdy członek tego społeczeństwa ma bezdyskusyjne prawo do pozostania tym, czym jest, i niczym ponadto<sup>2</sup>. Symbolem dewaluacji etosu stawiania trudnych pytań, jaki wyznawali od zawsze intelektualiści, stała się wymuszona biurokratycznie i podporządkowana kryteriom ekonomiczno-wydajnościowym figura profesjonalisty umysłowego: funkcjonariusza uniwersyteckiego, sprawnego technicznie zarządcy wiedzą, przekazującego –

w jak najbardziej przystępnej, przyjaznej i niedrażliwej formie – zespoły informacji, których opanowanie certyfikowane jest następnie stosownym dyplomem.

I jeśliby poprzestać na tym punkcie diagnozy Furediego, osoba Jana Woleńskiego z pewnością jest jak najdalsza od przedstawionej powyżej charakterystyki.

Wydany przez Copernicus Center Press wywiad z krakowskim epistemologiem, logikiem, znawcą filozofii analitycznej, historykiem szkoły lwowsko-warszawskiej, profesorem prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego, a przeprowadzony przez jego uczniów: dziennikarkę Jolantę Workowską i filozofa Sebastiana T. Kołodziejczyka oraz jezuitę, psychologa Jacka Prusaka, ujawnia nie tylko to, co uformowało Woleńskiego jako dzisiejszego akademika, nauczyciela i intelektualistę w sensie takim, jakim chce tego Furedi (zatem: umysłowe tradycje oraz ambicje rodzinne, czasy krakowskiego liceum nowodworskiego, lektury, zainteresowania logiką podczas studiów na prawie, stopniowe przesunięcie na przełomie lat 60. i 70. w stronę filozofii teoretycznej), ale także cały złożony, wielowymiarowy zespół czynników, które w życiu Woleńskiego odegrały ważną rolę i współkształtowały go jako dziecko, później dorosłego mężczyznę – w tym męża i ojca. A dalej: odkrywającego w sposób nagły swą tożsamość Żyda, ateistę czy – jak sam mówi o sobie Woleński – agnostyka ze wskazaniem ateistycznym, orędownika zdecydowanego rozdziału władzy laickiej od duchowej, wreszcie propagatora racjonalizmu w dyskursie publicznym. Jest to opowieść o niełatwych czasach funkcjonowania w powojennym państwie totali-

tarnym, przynależności do struktur aparatu Polski Ludowej, wewnętrznych tarciach i ostracyzmach środowiskowych oraz powodach udziału w debatach społecznych, jakie aktywnie podejmuje dziś Woleński. I – co nie jest bez znaczenia dla całości obrazu – o prywatnych upodobaniach wywiadowanego: operze oraz zamiłowaniu do sportu.

Wywiad otwiera seria pytań o korzenie rodziny Woleńskich. Od sprawozdania biograficznych faktów przekształca się on stopniowo w wolną od psychologizmu, nadmiernego rozwodzenia się nad własnym stanem emocjonalnym czy uczuciowym rozmowę o osobistym życiu profesora. Jest w niej miejsce na opis niełatwych okoliczności, w których Woleński dowiaduje się, iż nie był biologicznym dzieckiem mężczyzny, którego uważał za ojca, podjęcie tematu niejawnego pochodzenia rodziny, związanego z tym rodowodem tragicznego dziedzictwa wojennego, ale i późniejszego wezwania do ochrony żydowskości przed brutalnymi formami jej represji. Woleński barwnie oddaje klimat krakowskiego Zwierzyńca oraz dzielnicy krowoderskiej, gdzie wśród ulicznych przepychanek zyskiwał szacunek już to sprawnością fizyczną, już to coraz wyraźniejszymi i wyróżniającymi go spośród innych kompetencjami intelektu. Wspominając czasy studiów prawniczych, wymienia swoich pierwszych nauczycieli (m.in. Władysława Woltera, Andrzeja Delorme, Adama Vetulaniego), opisuje środowisko Piwnicy pod Baranami (z Ewą Demarczyk, Zygmuntem Koniecznym i Piotrem Skrzyneckim na czele). O przystąpieniu do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w 1965 roku

Woleński mówi wiele – tłumaczy (ale nie: usprawiedliwia) swoją decyzję indywidualnym rozeznaniem pewnej nieomijalnej realności politycznej, dozą nadziei na rzeczywistą przemianę kraju, której motorem miałyby być partia, wreszcie brakiem przeciwwskazań – w skrócie – „światopoglądowych”. Podkreśla, że nie hamowały go ani wpływy domu, którego nie posiadał, ani też osadzenie w religii – żadnej nie wyznawał (s. 34). Na nieostry charakter swojego postanowienia o dyspozycyjności wobec aparatu miały także wpływ, wedle słów Woleńskiego, czynniki lokalne – tradycyjna koncyliacyjność tułtejszego środowiska, niespolaryzowanego politycznie tak intensywnie, jak choćby w Wielkopolsce. Jednocześnie akcentuje on, że do akcesu nie popychały go aspiracje związane z władzą, karierą naukową, uwiedzenie ideologią czy doraźne, materialne korzyści. Uczciwie jednak nadmienia o tęsknocie za szerszym dostępem do zachodniej kultury, swobodzie w uprawianiu filozofii (nie wymagano od niego przejścia na marksizm), wreszcie braku wiedzy, a może nawet naiwności w ocenie faktów czy wydarzeń polityczno-społecznych.

W toku wywiadu ujawnione zostaje, jak ważne dla Woleńskiego pozostają bezinteresowne relacje międzyludzkie – zwłaszcza te przejawiające się w obrębie większej wspólnoty, w czasie kryzysu: zaproponowana przez przypadkowe osoby pomoc w podwiezieniu podczas strajków we Wrocławiu w 1980 roku, oferta zatrudnienia w seminarium duchownym, jaką przedłożył mu arcybiskup Józef Życiński, samorządnie organizowane wsparcie nieznanym sobie wzajemnie ludzi itd.



Jan Woleński

Fotografia Archiwum

Dociekliwie pytany o źródła zachwytu ideami solidarnościowymi, wręcz ponaglany do wyszukiwania głębszych uzasadnień dla swojego późniejszego przejścia do Solidarności, Woleński mówi o aksjologicznej doniosłości ruchu, by następnie natychmiast zejść do poziomu praktyki społecznej i wymienić cały szereg prostych zachowań, w których jeden człowiek nie pozostaje obojętny na los drugiego, reagując i inicjując wzajemne wsparcie. Te pozornie suche, lapidarne odpowiedzi należą jednak do najbardziej wzruszających momentów, które w dalszym planie pozwalają myśleć o Woleńskim jako o żyjącym z głębokiej potrzeby koinoni Żydzie-Polaku – która, jeśli po prostu przyjąć bardzo trudne dla niejednego z nas słowa profesora o polskim antysemityzmie – nie znalazła swojego należytego spełnienia. Woleński w serii pytań o ocenę zjawiska nadwiślańskiej

wrogości wobec Żydów pozostaje zresztą stonowany. Przedstawia krakowskie środowisko jako historycznie usposobione do szerszej tolerancji, odróżnia systemową agresję wobec Żydów nakierowaną na biologiczną eksterminację narodu od tendencji czy ekscesów antysemickich oraz antyżydowskich, nie bagatelizując jednak w żadnej chwili ich destruktywnego wpływu na życie społeczne – ukrytej w nich groźby do przekształcenia się w fanatyczną, zorganizowaną nienawiść przeciwko każdemu innemu, słabszemu, mniej licznemu, bezbronnemu, obcemu. Omówiony przez niego skróty przegląd historycznych zawłości stosunków polsko-żydowskich pozwala czytelnikowi na wgląd w bolesne dla obu stron i nie nadające się na szybkie odpowiedzi pytania o wspólną przeszłość, teraźniejszość, a może nawet przyszłość obu narodów. I niezależnie, do jakiego stopnia poglądy

Woleńskiego w tych sprawach mogą budzić opór czy sprzeciw, pamiętać należy, że mówi o nich reprezentant oraz potomek tego pokolenia, któremu podczas wojny przypadł w udziale najtragiczniejszy los. I który współdzieli w sercu wszystkie traumy Holocaustu.

Najbardziej „fachowa” i najobszerniejsza część wywiadu – którą przeprowadził przypuszczalnie Sebastian Kołodziejczyk – dla nieobebranego z meandrami logiki czy teorii epistemologicznych czytelnika może wydawać się miejscami (zwłaszcza rozdział *Prawda i realizm*) niedostępna. Bez tej rozmowy jednak fenomen Woleńskiego pozostałby, oczywiście, i niepełny, i niezrozumiały. Równocześnie trzeba przyznać, że uczyniono dostatecznie dużo, by stała się ona pewnego rodzaju mapą-zarysem poglądów filozoficznych profesora, ogólnym skrótem, którego rozszerzenia poszukiwać należy w jego licznych książkach, tekstach, artykułach i rozprawach naukowych. W tym sensie daje ona – nawet odbiorcy „nieprofesjonalnemu” – możliwość głębszego kontaktu ze specyfiką filozoficznego myślenia Woleńskiego; ze specyfiką filozoficznego myślenia jako takiego. Przy okazji stała się ona próbą określenia stanu, w jakim znalazła się dzisiejsza humanistyka, ze wszystkimi jej oddolnymi i odgórnymi, by tak rzec, bolączkami. Interlokutorzy przechodzą tu od uwag o charakterze bardziej ogólnym: swoistego „zgęstnienia” problematyki filozoficznej, którą można by poddać twórczej eksploatacji, i wynikającej z tego już to wysokiej specjalizacji badawczej, już to opieszałości w przekraczaniu owych specjalizacji i poszukiwaniu nowych pól zagadnień filozoficznych, poprzez refleksje

bardziej szczegółowe, a dotyczące w dużej mierze polskiego trybu pracy uniwersyteckiej, aż po rozmowę o konsekwencjach administracyjnego i finansowego wyrugowania humanistyki na dalszy plan i niedocenienia jej ogromnego wpływu na jakość funkcjonowania społeczeństwa oraz o pozytywnej roli, jaką odgrywa ona w kształtowaniu poszczególnych jego członków.

Niezwykle ciekawie rysują się także fragmenty poświęcone wielowymiarowemu ateizmowi Woleńskiego. Opatrzono one zostały zaczerpniętym z Jana Parandowskiego sformułowaniem „niebo w płomieniach”, będącym zarazem tytułem jednej z jego książek. W zdecydowanym dystansie do wiary religijnej Woleńskiego nie odnajdziemy – przynajmniej wprost, w tym wywiadzie – tropów znanych z klasycznej krytyki tak zwanych mistrzów podejrzeń: Feuerbacha, Nietzschego, Marksa czy Freuda. Ateizm tamtych koncentrował się bowiem przede wszystkim na krytyce religii. Wywodził jej genezę albo z projekcji marzeń o wielkości człowieka i przyrody, albo z nieprawidłowych, alienacyjnych stosunków międzyludzkich, albo utożsamiał religię wprost z nerwicą społeczną. Dla Woleńskiego natomiast fenomen wiary jako takiej (zaufania, *pistis*, i obzędowości, *latreia*) jest czymś w rodzaju wspólnego dla całego świata organicznego odruchu, w sposób nieuprawniony zawężonego później wyłącznie do wiary religijnej (*fides* i *religio*) (s. 142). Powołując się na niemożność udowodnienia istnienia i zarazem niemożność udowodnienia nieistnienia Boga, Woleński – za Kotarbińskim i wczesnym Kołakowskim – mówi o swoim wyborze ateizmu jako o opcji egzystencjalnej, która nie uniemożliwia

mu życia wypełnionego sensem. Uważając argumenty na rzecz istnienia Boga przedstawione w teologii racjonalnej za błędne, inne racje – za intersubiektywnie niekomunikowalne, polemizując z koncepcją zgodności wolności człowieka jako stworzenia wszechmocnego i wszechwiedzącego Stwórcy, Woleński skłonny jest traktować religię co najwyżej jako narzędzie socjalizacji ludzi, które w sposób pozytywny spaja ich na wczesnym etapie rozwoju, a które wraz z wejściem w mentalną i społeczną dorosłość należałoby raczej odrzucić jako zbędny, niepotrzebny balast. Krytyka ta wsparta jest dodatkowo osobistym, negatywnym doświadczeniem jej autora. Na proces stopniowego wygaszania własnego zaangażowania religijnego miały tu wpływ niepomysłne okoliczności wieku młodzieńczego: niska jakość katechezy, socjologiczna rutyna praktyki religijnej, nieprzynoszące – w odczuciu profesora – oczekiwanych skutków życie sakramentalne, wreszcie – brak aktywnego udziału domowników w kulcie. Woleński podnosi sprawę dysonansu czy braku przełożenia pomiędzy konfesją a codziennym postępowaniem moralnym, które przybrało – jego zdaniem – tak katastrofalny wymiar podczas II wojny światowej. Krytyka stanowiska teistycznego i religii jest tu dokonywana na różne sposoby. Obejmuje niemal wszystkie obszary; w tym wizję Boga jako absolutnego Dobra, z którym spotkanie usprawnia człowieka do dobrego życia, objawiającego się w gotowości do poświęcenia i ochrony udzielonej drugiemu.

Polemiki z Woleńskim na gruncie naukowym to jedna sprawa, osobną grupę stanowią polemiki „publicystyczne”, których temperatura zdarza się przekraczać

przyjęte powszechnie miary standardu publicznej debaty. Dzieje się tak z dwóch powodów: po pierwsze, tezy Woleńskiego, jak już zostało to parokrotnie wspomniane, bywają niełatwe do zaakceptowania. Dotyczą spraw drażliwych – wpływu Kościoła katolickiego na ośrodki władzy w Polsce, praw mniejszości seksualnych, kwestii związanych z aborcją, reprotchnologiami, komórkami macierzystymi, nierzetelności w środowisku naukowym, uboju rytualnego i przemysłowej hodowli zwierząt itd. Wzbudzają odzew inspirowany i głęboką różnicą poglądów, i czynnikami pozamerytorycznymi – nierzadko interesem politycznym. Po drugie, sam Woleński – opanowawszy do mistrzostwa zasób środków erystycznych, dysponując niemal na zawołanie poczuciem humoru, ironią, dystansem do własnej osoby, poruszanego tematu i przeciwnika – w żadnej chwili nie ułatwia dyskusji swoim krytykom i oponentom. W swoich skierowanych do szerszej publiczności wypowiedziach zdaje się korzystać z całego arsenału środków prawniczych: odpowiednio waży słowo, potrafi milczeć, pozornie zbanalizować konsekwencje lub odejść od istoty sporu, by zyskać przewagę i z żelazną konsekwencją przeprowadzić rozumowanie, które potwierdzają przyjęte przez niego założenia. W tej działalności Woleński wydaje się ucieleśniać w największym chyba stopniu zapoznawany coraz bardziej ideał europejskiego intelektualisty – człowieka zaangażowanego w szeroki dialog społeczny, który dzięki twórczej aktywności umysłowej wznosi się poza problemy swojej profesji i sprzyja kulturze wzajemnego zrozumienia. „Uważam, że wymiana zdań, zwłaszcza



cza w sprawach światopoglądowych, jest ważna, ponieważ klaruje sytuację. Ludzie coraz lepiej się rozumieją” (s. 169). A rozumienie się nawzajem daje nadzieję na wzajemną akceptację.

*Last but not least* – książka poddaje czytelnika „próbie Woleńskiego”, przejść mimo nie można. Po lekturze musi on zapytać: „czy wiara racjonalna jest możliwa?”. Czy „*intellige, ut credas*” (*crede, ut intelligas* dla Woleńskiego to absurd) prowadzi do wiary, czy raczej do stwierdzenia: *intelligo et non credo*! Jeśli jednak *credo* mimo wszystko, *credo quia absurdum*, to Woleński i tak zmusza do zapytania, jakimi idolami łudzi mnie moja wiara – wszystkie mamieć mogą moje *credo* – do poddania jej kartezjańskiemu wątpieniu. Jeżeli trwam przy wierze, to Woleński zmusza mnie do podjęcia heroicznej próby przyjęcia absurdu, postawienia znaku asercji przed wierzeniem skierowanym ku absolutnej ciemności. Mimo że on sam uważa się za agnostyka ze wskazaniem ateistycznym, zdaje się mówić: „wiara

albo nie-wiara”, nie ma stanów pośrednich; on sam uważa, że raczej nie-wiara, dopowiadam: jeśli jednak wiara, to mistyczna, bo racjonalna nie jest możliwa. Paradoksalnie Woleński zdaje się wskazywać w tym kierunku.

Książki Jana Woleńskiego nie miną ci, których trawia podobne co autora niepoakoje, inni, którym lektura tomu wyszłaby na duchowe zdrowie, raczej o niej nie usłyszają; jeśli zaś usłyszają, to potęgą.

**Paulina Korpala-Jakubec**  
**Paweł Taranczewski**

#### PRZYPISY

- 1 Por. Frank Furedi, *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualniści?*, przeł. Katarzyna Makaruk, Warszawa 2008.
- 2 Por. Ewa Bieńkowska, *Kultura w czasach interregnum. O elitach w społeczeństwie masowym*, „Znak” 2001, nr 8, s. 11.

Dach Collegium Maius. Fotografia Grażyna Borowik



Bogdan  
Rogatko

# Opowieść o wielkiej podróży, obcości i Mesjaszach

**Olga Tokarczuk**  
**Księgi Jakubowe**  
**albo Wielka podróż**

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014

Lektura tej dziewięćsetstronicowej książki utwierdziła mnie w przekonaniu, że jest ona najlepsza w dotychczasowej twórczości Tokarczuk, rozwijającej się z książki na książkę, lepsza nawet od – zasłużenie uhonorowanych Nagrodą Literacką Nike – *Biegunów*, po których wydaniu wydawało się, że pisarka osiągnęła już swój szczyt. *Księgami Jakubowymi* wspięła się na wyżyny swych pisarskich możliwości. Wciąż jednak, jak sądzę, szczyt przed nią.

## Czas Olgi

„Przez sześć lat pozostawałam w dziwnym stanie pisarskiej świadomości, kiedy to człowiek staje się dyrektorem fantomowego teatru niewidzialnego dla innych i codziennie [...] idzie do widmowej pracy, gdzie reżyseruje dramatyczne przedstawienia, pozostając jedynym widzem. [...]. Teatr zajmuje mnie także po godzinach pracy, w czasie odpoczynku, w czasie podróży i spotkań” – opisywała Olga Tokarczuk („Książki. Magazyn do Czy-

tania” 2014, nr 3) żmudny, pochłaniający ją – ale przecież nie całkowicie, bo pisaniu towarzyszyły dramatyczne wydarzenia w jej życiu, których nie ukrywa – proces twórczy. W trakcie pisania *Ksiąg Jakubowych* „popęłniła”, pewnie trochę dla zrelaksowania się, *quasi-kryminał*, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Sześć lat to tylko okres pisania, wcześniej, nawet dużo wcześniej, bez zamiarów pisarskich, zachwyciła się *Nowymi Atenami* ks. Benedykta Chmielowskiego jako heroiczną próbą encyklopedycznego ujęcia wiedzy o świecie, a potem natknęła się w swych peregrynacjach na *Księgę Słów Pańskich*, zawierającą wykłady, czy raczej „gadki” Jakuba Franka, i lektura tych gadek zainspirowała ją do dalszych poszukiwań. Było to, jak sama przyznaje, „prywatne studiowanie historii Franka”, która jest „tak zdumiewająca, że trudno uwierzyć, że zdarzyła się naprawdę”. Lekturę osiemnastowiecznych ksiąg uzupełniała pisarka licznymi podróżami, przede wszystkim na Podole, gdzie mieszkało najwięcej wyznawców Franka. Ale z przeszłości nic nie pozostało, obraz miast i miasteczek dawnego Podola przedstawia się teraz ponuro i odstręcająco. Mimo to wyobraźnia pozwoliła jej na odtworzenie atmosfery tych charakterystycznych w XVIII wieku miejsc, zapachów unoszących się nad straganami w czasie jarmarków.

Podziw dla *Nowych Aten*, często wyśmiewanych przez potomnych, znalazł wyraz na okładce i stronie tytułowej książki. Pełny tytuł brzmi podobnie jak pełny tytuł *Nowych Aten: Księgi Jakubowe albo Wielka podróż przez siedem granic, pięć języków i trzy duże religie, nie licząc tych małych, opowiedziana przez zmar-*

*łych, a przez autorkę dopełniona metodą koniektury, z wielu rozmaitych ksiąg zaczerpnięta, a także wspomóżona imaginacją, która to jest największym naturalnym darem człowieka. Mądrym dla memoryału, kompatriotom dla refleksji, laikom dla nauki, melancholikom zaś dla rozrywki.*

*Księgi Jakubowe* różnią się od poprzednich powieści Tokarczuk. Przede wszystkim dlatego, że jest to pierwsza w jej dorobku twórczym *par excellence* powieść historyczna. Owszem, pisarka nieraz umieszczała swe opowieści w dalszej lub bliższej przeszłości, ale świat przedstawiony był dotąd budowany przede wszystkim z wyobraźni, a nie z faktów historycznych. Autorka zdaje sobie jednak sprawę, że korzenie powieści historycznej też tkwią w teraźniejszości piszącego, bowiem historia jest „[...] niekończącą się interpretacją [podkr. moje, B.R.] rzeczywistych i wyobrażonych wydarzeń z przeszłości, co pozwala dostrzec w niej sensy niegdyś niewidoczne”, a pisanie powieści to nieustanna gra z prawdopodobieństwami. Bez udziału pisarskiej wyobraźni opowieść o Jakubie byłaby uboższa i mniej pasjonująca.

Różni się też najnowsza powieść Tokarczuk od jej utworów wcześniejszych konstrukcją. Rozwija się, co prawda, również wielowątkowo, ale wątki w *Księgach Jakubowych* są prowadzone w sposób bardziej, rzekłbym, zdyscyplinowany, wątki najważniejsze dla historii Jakuba spletają się z sobą i dotyczą głównych bohaterów.

Powieść otwiera podróż księdza Chmielowskiego do Rohatyna, która służy autorce do plastycznego, pełnego kolorów i zapachów opisu jarmarku, sprzedawanych na kramach, polskich,

żydowskich, różnorodnych produktów. Wątek rozwijany oszczędnie, choć postać księdza przedstawiona z wyraźną sympatią – ciekawa, niebanalna jest korespondencja pomiędzy Chmielowskim a poetką Elżbietą Drużbacka, dotycząca poezji i ksiąg – ale niewiele mający wspólnego z historią Franka.

### **Czas Nachmana z Buska**

Nachman Samuel ben Lewi, postać autentyczna, rabin w Busku, to główny, obok Jakuba Franka, bohater w powieści. Jest narratorem dużych jej partii i w pewnym sensie *alter ego* autorki. Ogarnięty pasją pisania, prowadzi skrupulatnie notatki, rodzaj dziennika, w którym utrwała słowa Jakuba, jego gadki, jego widzenia, nawet opowiadane przez niego sny. Notatkom nadaje skromnie tytuł *Resztki, czyli o tym, jak ze zmęczenia podróży powstaje opowieść*. To, jak podkreśla, „resztki, strużyny” po innych ważniejszych pracach. Dla Nachmana stają się one jednak z czasem czynnością najważniejszą, misją jego życia. Tylko czy da się to wszystko wyrazić w jednej książce – zastanawia się. Te wszystkie szczegóły, bo „każdy szczegół odsyła mnie do innego”. Nie opuszczało go jednak przekonanie, że opowiadanie świata to także jego zmienianie.

O sobie pisze niewiele, skromny jest nie tylko tytuł, ale i on sam. „Moje pochodzenie jest marne i nic nie podnosi mnie z prochu. Jestem taki jak inni, należę do tych, których macewy kruszeją najpierwsze. Lecz widzę też swoje zalety: nadaję się do handlu i do podróży, szybko liczę i mam dar do języków. Jestem urodzonym posłańcem”. Niewiele też poświęca uwagi swojej rodzinie, bo rzadko prze-

bywa w domu, pisze jednak o żonie, której nie pozostawił, mimo że nie porzucił judaizmu, i o dzieciach, zapadających na śmiertelne choroby, z czułością i wyrzutami sumienia. Bo najważniejszy był dla niego Jakub, przesłaniający mu świat, ze względu na rolę Franka pisał *Żywot Szabtaja Cwi*, którego uważano podobnie jak potem Jakuba za Mesjasza. Pomysł Jakuba, by on i jego towarzysze przyjęli chrzest, wydawał mu się trafny nie tyle z pragmatycznych względów (poszukiwanie obrony w Kościele), ile mistycznych: oni mogą wnieść do płytko wyznawanego katolicyzmu głęboko przeżywaną wiarę w Boga.

Wspominał o tzw. dyspucie kamienieckiej, którą zorganizowali sabatajczycy przy pomocy sprzyjającego im biskupa Dembowskiego. Dyskutowali ortodoksyjni rabini, „talmudyści”, z wyznawcami Franka, zwanymi też od cenionej przez siebie Księgi Zohar, „zoharystami”. Dysputa niczego nie wniosła, obie grupy pozostały przy swoich racjach, wrogość ze strony ortodoksyjnych Żydów w stosunku do Franka i jego towarzyszy nie ustała.

Z *Resztek...* poznajemy przede wszystkim historię Jakuba, niegdyś Jankiela Lejbkowicza. Fascynacja jego osobą jako Mesjaszem, jako tym, który zna prawdę i na którego duch zstąpił, przetrwała lata i trudne, dramatyczne momenty, nawet trzynaście lat spędzonych przez Jakuba w częstochowskiej twierdzy. Jednak uwolnienie Franka z więzienia było nie tylko przełomem w jego życiu, to była kolejna próba dla Nachmana. Zachował lojalność, choć Jakub wydawał mu się już innym człowiekiem – łasym na honory, nurzającym się w przepychu:

I myślałem sobie, patrząc na to wszystko, na ten cały nowy świat, który otworzył się przed Jakubem w cudzym kraju: Czy to ten sam Jakub? Przecież ja od niego swoje nazwisko wziąłem, Jakubowski, jak jego własność jaka, jak kobieta jego, ale nie znajdowałem go teraz tak jak kiedyś. [...] Ale potem myślałem, że głupcem byłby ten, kto by oczekiwał, iż ludzie wciąż są tymi samymi co w przeszłości, i że jest w nas jakaś pycha, kiedy siebie traktujemy jako niezmienną całość, jakbyśmy byli wciąż tą samą osobą – bo przecież nie jesteśmy.

*Resztki...* nasycone są głęboką refleksją o Bogu, o cierpieniu, samotności, determinacji w odrzuceniu starych praw, starych obrządków i tworzeniu nowych. I one też stają się ważną sugestią dla przesłania powieści, wiernej historycznym realiom, ale nowoczesnej w sposobie myślenia o świecie.

Dreńczyło go od dawna pytanie, na które nie znajdował on – i wielu innych myślicieli – odpowiedzi: skoro Bóg nas umiłował, skąd tyle cierpienia na świecie? Czy Bóg nie popełnił omyłki i świat nie jest po prostu brakiem, albo nie pochodzi od dobrego Boga; został zły, Bóg-stworzyciel odszedł? Jednak jeszcze na progu śmierci, opuszczony przez współbraci, lekceważony przez młodych, coraz bardziej samotny, potrafił zdobyć się na tak śmiałą w wymowie refleksję:

Podziwialiśmy światło we wszystkim, co istnieje, szliśmy jego tropem po wąskich traktach Podola, przez brody Dniestru, przekraczając Dunaj i przechodząc przez najpilniej strzeżone granice. Światło nas wzywało, gdyśmy za nim nurkowali w największe

ciemności w Częstochowie, i światło nas prowadziło z miejsca na miejsce, z domu do domu. [...] Wszystkie religie, prawa, księgi i stare zwyczaje już minęły i zwierzały. Ten, kto czyta te stare księgi, przestrzega praw i zwyczajów, to jakby głowę do tyłu trzymał, a musiał iść do przodu. [...] Ponieważ wszystko, co było, przychodziło ze strony śmierci. Człowiek mądry zaś będzie patrzył do przodu, przed siebie, poprzez śmierć, jakby była tylko muślinową zasłoną, i stał nie po stronie życia [podkr. moje, B.R.].

## Czas Jakuba

Historię Jakuba Lejbkowicza, który przybrał nazwisko Frank (obcy), Tokarczuk przedstawia w czterech etapach. Co charakterystyczne, widzimy go przede wszystkim oczami innych, poznajemy, jak już wspomniałem, dzięki notatkom Nachmana, relacji Moliwdy, nieżydowskiego towarzysza Jakuba, i wiernych mu braci oraz otaczających go kobiet. Pisarka do tego stara się zachować do głównego bohatera, postaci często występującej w polskim piśmiennictwie, choć rzadko w literaturze, dystans, nie próbując wnikać w jego skomplikowaną psychikę, z czego recenzenci czynią na ogół zarzut. Tokarczuk zawsze była w swych utworach dyskretna, nie narzucając czytelnikom swego zdania, nie komentując świata przedstawionego. Wszelkie psychologizowanie w przypadku portretu Jakuba byłoby mocno subiektywną interpretacją. Co nie znaczy, że w rozwijaniu bogatej i skomplikowanej historii życia bohatera nie pomaga jej wyobraźnia.

Jak to się stało, że przedsiębiorczy handlarz, robiący interesy z Turkami, niechętny lekturze ksiąg, choć studiował *Kabałę*



i pisma Baruchji Ruso, uważanego za Mesjasza, stał się dla uwielbiających go żydowskich braci „boskim wybranym”? Może dlatego, że w przeciwieństwie do nauk rabinów nie odczuwał strachu przed życiem, cechowała go odwaga, a obcość utożsamiał z poczuciem wolności. Mówił Nachmanowi, że: „Być obcym, to być wolnym. Mieć za sobą wielką przestrzeń, step, pustynię. [...] Mieć swoją historię, nie dla każdego, własną opowieść napisaną śladami, jakie zostawia się po sobie. Wszędzie czuć się gościem, domy zasiedlać tylko na jakiś czas[...].” A według Moliwdy Jakub skupiał wokół siebie ludzi, ponieważ we wszystkim, co robił, był prawdziwy.

Trzeba dodać jednak, że pod wpływem ojca stał się zwolennikiem sabataizmu, ożenił się z córką rabina sabatajskiego, a w 1754 roku założył w Salonikach własną szkołę religijną. Rok później przyjechali do niego z Podola rabini Nachman z Buska i Elisza Szor z Rohatyna, by namówić go do podjęcia się misji mesjanistycznej w Polsce. I wówczas rozpoczął się drugi, najważniejszy etap życia Jakuba.

Jakub zaczął głosić i forsować odważną, nowoczesną jak na czasy przedoświeceniowe (lata 50. XVIII w.) ideę: do „naszej religii” należy dojść przez chrześcijaństwo, nauczał, by następnie dążyć do zespolenia trzech najważniejszych na świecie religii: żydowskiej, muzułmańskiej i chrześcijańskiej. Ideą tą dzielił się z rabinami we lwowskiej synagodze, ale nie chciano go słuchać i wyrzucono z synagogi. Nauczał też, że wszystko jest wspólne i że w związku z tym nie ma grzechu cudzołóstwa, co szczególnie oburzało rabinów, którzy zwrócili się do nuncjusza, by pomógł ukarać „odszczepieńców”. Gdy

to się nie udało, Rada Rabinów nałożyła na Jakuba klątwę; oznaczała ona, że wyznawcy Franka, uznani za sektę, mają być prześladowani i wykluczeni ze wspólnoty żydowskiej. On sam na wieść o klątwie, odczytanej we lwowskiej synagodze, dla Żydów z Podola centralnej, modlił się z Nachmanem przez całą noc na stojąco, a potem w obawie o swoje i swych braci życie wyjechał z grupą towarzyszy do Turcji, gdzie namówił ich, by przeszli na islam, co gwarantowało im w Turcji bezpieczeństwo. Decyzja wydawała się w ich sytuacji racjonalna, ale i ryzykowna, gdyż w Polsce miała fatalne reperkusje. Mimo to, ośmielony wysłanym do niego i wspólnym listem żelaznym króla Augusta III, rozpoczął starania o chrzest, uwieńczone we wrześniu 1759 roku uroczystym przystąpieniem do katolickiej wspólnoty. Ochrzczeni przyjmowali imiona chrześcijańskie i wybrane nazwiska, Jakub przyjął imię Józef.

Dzięki kontaktom kasztelanowej Kosakowskiej, kuzyнки Moliwdy, arystokraci zaczęli zapraszać Jakuba na swe salony. „Wszyscy obecni, ubrani z francuska, patrzą przez lorgnony na dziwnego, ospowatego, choć przystojnego mężczyznę z zaciekawieniem i sympatią”. A towarzyszący mu Moliwda musi tuszować samochwalny ton Jakuba. W Kościele jednak niektórzy księża z dużą nieufnością odnosili się do neofitów. Celował w tym ks. Gaudenty Pikulski, bernardyn, cieszący się dobrą opinią u biskupów i u prymasa. Zaczął on od przyjaznych, na pozór, przesłuchań wyznawców Franka, zadając im podchwytliwe pytania, zdawał sobie bowiem sprawę, że w swej naiwności kochają Jakuba i są „połączeni z tym odpychającym przechrztą

jakąś więzią tajemną i ślepą, która w nim, zakonniku, budzi wstręt”. Przesłuchania doprowadziły do zatrzymania Jakuba, osądzenia go przez sąd kościelny i skazania za świętokradcze przyjęcie roli Mesjasza na bezterminowy pobyt w charakterze więźnia w częstochowskim klasztorze.

Wydawało się, że kariera „bożego wybrańca” załamała się ostatecznie i na zawsze, a frankiści jako obcy będą przesładowani zarówno przez Żydów, jak i katolików.

Następny etap życia bohatera to pobyt w ciasnej celi klasztoru, przeznaczonej dla wojskowych. Mimo izolacji szybko nawiązał dzięki talentom towarzyskim i handlowym przyjazne kontakty z oficerami straży. Warunki więzienne stopniowo zelżały, przeor pozwalał na odwiedziny. Przybywała żona, dzieci, odwiedzali go też bracia, choć bali się spotkania z Jakubem, bo zawiedli go, gdy byli przesłuchiwanymi jako świadkowie, naiwnie opowiadając o cudownych uzdrowieniach i niezwykłej jego mocy, co pogrążyło Franka jako oskarżonego o herezję. Przebieg rozprawy relacjonował Moliwda, którego sąd zatrudnił jako tłumacza. Jakub odpowiadał pewnie, wykazując dużą bystrość i ostrożność w wypowiedziach, czego nie można było powiedzieć o świadkach. Ale przypuszczalnie to wymuszony na Moliwdzie donos na Franka przesądził ostatecznie o wyroku. Opis rozprawy to jeden z najlepszych fragmentów powieści.

W klasztorze spędził Jakub trzynastę lat, podczas których w Polsce wrzało: trwało bezkrólewie, o władzę walczo- no zbrojnie, w klasztorze przez jakiś czas przebywały wojska konfederackie, potem klasztor zajęli Rosjanie, u których Jakub

interweniował w sprawie uwięzionych braci zakonnych, a od generała otrzymał zgodę na uwolnienie.

W ostatnim etapie życia Jakub opuszcza wraz z rodziną i swą świętą Polskę, by szukać wygodnego schronienia za granicą. Zamieszkali na Morawach, wynajmując dwór w Brünn, gdzie Jakub przyjmował setki pielgrzymów. Poznał rodzinę cesarską, cesarzowi Jakuba polecili wolnomularze, był częstym gościem matki cesarza, która uważała, że gdyby w cesarstwie było więcej takich ludzi jak Frank, kwitłoby ono bardziej niż Prusy Fryderyka. Ale cesarz szybko znudził się towarzystwem Jakuba i jego córki, która stała się na jakiś czas cesarską kochanką. Z Brünn Jakub przeniósł się do Offenbachu nad Menem, koło Frankfurtu, gdzie zaprosił go jeden z książąt niemieckich, przekazując stary zamek, wymagający remontu.

Kobiety w życiu Jakuba to ważny temat tej powieści. Opowiadając, jak powstawały *Księgi Jakubowe*, Olga Tokarczuk podkreśla, że chciała zwrócić większą uwagę niż w źródłach historycznych, traktujących tę sprawę marginalnie, na rolę kobiet. „Znalazłam im miejsce w swojej historii, skrzętnie zbierając każdy odruch najmniejszej informacji”.

Zadziwiające miał Jakub powodzenie wśród kobiet, czego nie zawdzięczał wyłącznie urodzie, choć – jak pisał Nachman – były momenty, że twarz jego wydawała się piękna, ale trudnym do określenia walorem towarzyskim i seksualnym. Krążyła nawet plotka, że miał podwójne przyrodzenie. Jakub wykorzystywał więc swe atuty i miał liczne kochanki. Nie traktował jednak kobiet tylko jako obiektów

zaspokojenia żądz. To kobiety twarzą ręką zarządzały jego gospodarstwem, nie pozwalając mężczyznom na wtrącanie się do ich czynności. Niektóre kobiety, te o silniejszej osobowości, miały wpływ na podejmowane przez Jakuba decyzje, były też komentatorkami jego zachowań i wyglądu. Dowodem na to, że cenił rolę kobiet w świecie, czym różnił się zdecydowanie od ówczesnych mężczyzn, był podkreślany przez niego kult Matki Boskiej. Bóg jeden w Świętej Trójcy i czwarta Matka Boska – nauczał. O boskiej roli Szechiny rozmyślał w klasztorze częstochowskim, gdzie ogromne wrażenie wywarł na nim obraz Czarnej Madonny. Swymi przemyśleniami podzielił się z teściem, Towe, który przyjechał do niego z Chaną, żoną Jakuba. To, co mówił, było szokujące zarówno dla teścia, jak i pewnie dla milczącej Chany.

Mówi, że to Polska jest krajem uwięzienia Szechiny, Boskiej Obecności w świecie, i to tutaj Szechina wyjdzie z więzienia, by uwolnić cały świat. Polska jest najszczególniejszym miejscem na ziemi, jednocześnie najgorszym i najlepszym. Trzeba podnieść Szechinę z prochu i zbawić świat. Szabtaj próbował i Baruchja próbował, lecz dopiero Jakubowi się to uda. Bo znalazł się w odpowiednim miejscu. [...] Szechinę można znaleźć tylko w takim państwie, gdzie niewieście hołd się oddaje. [...] Otaczają najwyższą czią tę Pannę z dziećmi tutaj, w Częstochowie. To jest kraj Panny. To i my się powinniśmy pod jej skrzydła schować.

I dalej tłumaczy nieprzekonanemu, wręcz przerażonemu, teściowi: „– Do tego miejsca, do którego ja idę, podą-

żał już przedtem Jakub z Pisma, a potem Pierwszy Jakub Szabtaj Cwi. A teraz idę ja, prawdziwy Jakub [...]. W tym miejscu, do którego idziemy, nie ma śmierci. Mieszka w nim Panna, Bezoka Dziewica, Łania, która jest prawdziwym Mesjaszem”.

Pozostawały słowa, które przekazywał zasluchanym braciom, choć tryb życia Jakuba-Mesjasza zaprzeczał jego misji. Nadchodziła starość, nękały go choroby, ciało, którego opis znajdujemy w relacji jednej z bliskich mu kobiet, nie przypominało ciała uwielbianego kiedyś przez kochanki. Na wieść o chorobie przybyszą do zamku rzesze wyznawców Franka. Gdy umiera, rozlega się wielki szloch.

### **Czas Jenty**

To wątek najbardziej baśniowy, dowód bogatej wyobraźni pisarki, pomagający jej zachować dystans do opowiadanej historii. Staruszka Jenta, babka Jakuba, została przywieziona na wesele krewnych w ciężkim stanie. Powieszono jej na szyi amulet, który miał powstrzymać na czas wesela śmierć (uważano, że śmierć byłaby złym znakiem dla nowożeńców), ale babka amulet połknęła i przebywała potem w zawieszeniu między śmiercią a życiem. Stan ten pozwalał jej na opuszczanie ciała, które coraz łżejsze i coraz bardziej wyschnięte, złożono ostatecznie w jaskini, i na oglądanie świata z góry: „Korzyścią ze stanu, w jakim znalazła się Jenta, jest między innymi to, że teraz rozumie, jak działa machina mesjańska. Jenta widzi świat z góry, ciemny, poznaczony tylko maleńkimi iskrami światła – to pojedyncze domy”. O Szabtaju Cwi jako Mesjaszu mówił jej ojciec. Ale dopiero teraz, patrząc na świat ze swych wyżyn, obser-

wując młyny, które miały wszystko, co do nich wpadnie, zaczyna rozumieć ideę mesjańską: „Mesjasz będzie zbierał iskry światła, więc którędy przejdzie, zostawi za sobą jeszcze większą ciemność. Bóg zesłał go z wyżyn w poníženie, w otchłań świata [...]. Musi unieważnić każdy zakaz i znieść każdy nakaz”.

Baśniowość tego wątku nabiera przy końcu książki pragmatycznego sensu, burząc jego konstrukcję. Oto stan Jenty posłużył pisarce do pospiesznego przedstawienia losów niektórych potomków frankistowskich rodzin. Píše więc na przykład o Janie Dembowski, sekretarzu Ignacego Potockiego, jego bracie Joachimie, adiutancie księcia Józefa Poniatowskiego, o Hieronimie Łabęckim, organizatorze i historyku górnictwa, o poetach z rodziny Chaima Jakuba Kaplińskiego, jeden z nich był poetą węgierskim, drugi tworzył w jednym z krajów nadbałtyckich, o Janie Kantym, potomku Jehudy Szora, czyli Jana Wołowskiego, wybitnym prawniku, pisarzu Julianie Brinkenie i Marii Szymanowskiej, z domu Wołowskiej, a nawet o wędrówkach egzemplarza *Nowych Aten*. Rozumiem – pisarka chciała zaznaczyć, że społeczny awans tej grupy religijnej równoznaczny był z udaną asymilacją w narodzie polskim. To niewątpliwie ciekawe informacje. Taka sprawozdawczość jest jednak w lekturze powieści historycznej – zaznaczam, powieści, a nie pracy historycznej czy historycznej publicystyki – denerwująca, i tu trudno nie zgodzić się z zarzutem Adama Lipszycy, autora obszernego omówienia *Ksiąg Jakubowach (Melancholia zbawienia)*, dwutygodnik.com 2014, nr 147), choć sformułowanego nieco zło-

śliwie: „Biedna Jenta produkuje wówczas coś w rodzaju zapisów o dalszych losach postaci, pojawiających się na zakończenie hollywoodzkiego filmu: ktoś dostaje «prestizową nagrodę», ktoś «zostaje nieocenioną tłumaczką»”.

Opowieść o wszystko widzącej i nieumierającej Jencie zamyka scena w jaskini, w której ukrywają się Żydzi podczas wojny: „W jednej z tych sal wciąż leży Jenta. Wilgoć przez lata osiada na jej skórze, już zupełnie przywarłej do kości, krystalizuje się [...]. Jenta zamienia się powoli w kryształ i za miliony lat stanie się diamentem. [...] Dzieci, które przyzwyczyły się do życia w jaskini [...] twierdzą, że ów kawałek skały żyje, i gdyby spróbować poświęcić czymś do środka zobaczy się tam ludzką twarz [...]”. W roku 1944 ktoś wrzucił do jaskini butelkę z kartecką: „Niemcy odeszli”. Ukrywający się tam od początku wojny Żydzi wyjechali do Kanady i opowiadali swoją historię, która wydawała się nieprawdopodobna. Pytanie, czy ten fragment jest w powieści o historii frankistów potrzebny?

Jenta na chwilę zatrzymuje się jeszcze w czasach nam współczesnych, ale szybko traci zainteresowanie tym, co widzi, a czego nie rozumie, i ulatuje w górę.

## Czas Ewy

To opowieść o jednej z najbardziej nieszczęśliwych kobiet w otoczeniu Jakuba. Awacza Frank, najstarsza córka Jakuba i Chany, wychowywana surowo, po doznanym zawodzie miłosnym, gdy po krótkim, ale gorącym romansie porzucił ją cesarz, nie potrafiła ułożyć sobie życia osobistego i zgnębiona towarzyszyła starzeniu się ojca, który chlubił się jej urodą.

Śmierć Jakuba, która nastąpiła w grudniu 1791 roku, oznaczała dla niej przejście ojca obowiązków. Wyznawcy Franka uważali, że Jakub nie umarł, a jego ziemskie dziedzictwo przejęła córka, wyznaczona przez niego na następcę. Ewa nie posiadała jednak charyzmy ojca, była atakowana przez swych braci oraz pretendującego do przejęcia dziedzictwa kuzyna. Tymczasem dziedzictwo to sprowadzało się do spraw prozaicznych i trudnych. Gospodarstwo w Zamku było zadłużone, wymagało umiejętności w prowadzeniu negocjacji z wierzycielami, w czym nie mogła liczyć na pomoc. Uczucie samotności się pogłębiało, nie miała dla niej czasu nawet jej najbliższa przyjaciółka. Na jakiś czas udało jej się odsunąć katastrofę finansową, gdy uchroniła mieszkańców Offenbachu przed grabieżą wojsk napoleońskich, ale ostatnie lata spędziła w areszcie domowym za długi. Zmarła w roku 1816, co ostatecznie przypieczętowało upadek domu Jakuba. Smutnym paradoksem może wydawać się fakt, że na licytacji resztek Jakubowego majątku najwyższą cenę uzyskał ulubiony przez Ewę, wspaniale wykonany, duży dom dla lalek.

\*

Olga Tokarczuk, przystępując do pisania powieści historycznej, dysponowała wieloma źródłami. Nieoceniona było dla pisarki *Księga Słów Pańskich* w opracowaniu i z komentarzem Jana Doktora, o której jeden z badaczy pisał, że jest to połączenie traktatu mesjańskiego z opowieścią pikarejską (Jakub odrzucał pisma „mądrali”, a siebie nazywał prostaczkiem), ale zapewne pomocne były też opracowania historyczne, rzetelnie i dobrze napi-

sane przez Aleksandra Kraushara, Jana Doktora, Gershoma Scholema czy Pawła Maciejkę, na którego pisarka nieraz się powołuje w swych wypowiedziach. Opowiadając historię Jakuba Franka, podążała jednak swoim tropem, skupiając się przede wszystkim na opowiadaniu o ludziach i sytuacjach, które ich kształtowały. Powieść zaludniają liczne i różniące się między sobą postacie, wydarzenia historyczne pozostawiono w tle, wbrew modelowi sienkiewiczowskiemu, nadając powieści historycznej kameralny charakter.

Dużym osiągnięciem Tokarczuk jest umiejętne, nie tendencyjne, przedstawienie drażliwych spraw związanych z konfliktem w obrębie żydowskiej wspólnoty i antysemityzmem Kościoła katolickiego. Szczególnie trudne było pokazanie skrajnej wrogości ortodoksyjnych rabinów do sekty frankistów, która głoszona w synagogach, doprowadzała nawet do pogromów Jakubowach wyznawców, ale i zemsty frankistów obciążających, choć nie przyznawali się do tego, Żydów o rytualne zabójstwa chrześcijańskich dzieci, co skończyło się szybką reakcją Kościoła i skazywaniem Żydów na śmierć.

Pod koniec książki znajdujemy takie oto zdanie: „Bez wątpienia świat zbudowany jest z ciemności. Teraz znajdujemy się po stronie ciemności”. Czy jest to komentarz odautorski, czy refleksja Jenty? W każdym razie wymowa powieści nie jest aż tak pesymistyczna. Pamiętajmy o budzącym nadzieję zakończeniu *Resztek...* Nachmana. Kazimiera Szczuka w interesującym, choć z wyraźnymi akcentami publicystycznymi, tekście (*Okruchy świata*, strona Instytutu Książki, dostęp z dnia 07.12.2014) tak ujmuje rolę, jaką pisarka



przypisuje frankistom: „Tokarczuk ceni Frankistowską herezję jako pre-oświeceniowy synkretyzm religijny, prowadzący potem do deizmu czy wręcz zeświecczenia żydowskich neofitów”. Frankiści z trudem znajdowali dla siebie miejsce w chrześcijańskiej wspólnocie, nie mieli też wpływu na religię katolicką, płytką na ogół i przede wszystkim obrzędową, wywierali jednak znaczący wpływ na kulturowy rozwój polskiego społeczeństwa. A szerzej – społeczeństwa europejskiego. Olga Tokarczuk potwierdza w swej powieści i mocno to akcentuje, że świat żydowski obecny był w kulturze polskiej od lat.

**Bogdan Rogatko**

Kamienica Szolayskich im. Feliksa Jasieńskiego –  
Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie  
*Fotografia Grażyna Borowik*



ULICA  
SZCZEPAŃSKA



Tomasz Kunz  
Jarosław Fazan

„Osobność  
osobliwa”  
Uwagi na  
marginesie tomu  
*Jeden* Marcina  
Świetlickiego

Marcin Świetlicki  
**Jeden**

Wydawnictwo EMG, Kraków 2013

*Wiesz chciałbym się podzielić*

Marcin ŚWIETLICKI, *Wierszyk dla Piotra*

Marcin Świetlicki na swoje pięćdziesiąte urodziny sprawił sobie i swoim czytelnikom okazały, lecz mocno kłopotliwy prezent, wydając przeszło sześciusetstronicowy tom *Wierszy*, zbierający cały jego poetycki dorobek, i dopełniając tę imponującą publikację równie obszernym tomem *Powieści*, na który złożyły się trzy jego książki prozatorskie, opowiadające o osobliwym krakowskim detektywie zwanym mistrzem i spuentowane metafizycznym *grand finale*: opowiadaniem *Plus nieskończoność*. Świetlicki dokonał w ten sposób symbolicznego zamknięcia swojej twórczości pisarskiej. Wielu twierdziło, że definitywnego. A jednak pogłoski o jego (artystycznej) śmierci okazały się mocno przesadzone. Wydany w 2013 roku tom *Jeden*, zawierający 88 nowych wierszy, jest książką spójną i przemyślaną, precyzyjnie skomponowaną, umiejętnie łączącą

najlepsze, znane z poprzednich tomów cechy poetyki Świetlickiego (emocjonalną szorstkość, ironiczny dystans i liryczną czułość) z pełną kontrolą nad formą wiersza, która pozwala poecie powściągać tak dobrze znaną (i tak niegdyś ujmującą) skłonność do mocnych, dramatycznych efektów i brawurowych, estetycznych kontrastów. W najnowszym tomie większość wierszy zmierza do wyrazistszej niż to było wcześniej regularności rytmicznej. Świetlicki z dużą wprawą i świadomością wykorzystuje możliwości metryczne – jak choćby w wierszu *Niespodzianka*, w którym katarynkowy rytm trocheicznego czterostopowca, przywodzący na myśl dziecięcą wyliczankę, łamie krótszymi wersami, wzmacniając w ten sposób niepokojącą wymowę przedstawionego w utworze obrazu. Z upodobaniem stosuje też w nowych wierszach złożone, często wielowersowe aliteracje. Wsłuchuje się w brzmienia słów, wyprowadza z nich fałszywe etymologie, bada nieprzystawalność między podobieństwem brzmieniowym i semantyczną różnicą. Wyczulony na dźwiękowe walory słowa i muzyczność wersu, nie wpada jednak nigdy w ławę melodyjność. Rytm jego wiersza jest zdyscyplinowany, lecz nie monotony, i służy raczej powściągnięciu emocji niż ich eskalacji. Dlatego też liczne dysonanse brzmieniowe zamiast razić i drażnić, raczej intrygują i niepokoją. Mocne, wyraziste, zapadające w pamięć puenty, będące jednym ze znaków rozpoznawczych poezji Świetlickiego, pojawiają się równie często jak dawniej, ale wydają się dyskretniejsze, harmonijniej połączone z całością wiersza, nawet gdy oddzielone są graficznie podwójną interlinią.

To wyliczenie można by z powodzeniem i pożytkiem kontynuować, ale sekret wyjątkowości poezji Świetlickiego, podobnie jak sekret każdej wybitnej twórczości, mieści się w tym, co wykracza poza najbardziej nawet skrupulatny opis poetyki wiersza. To dlatego Świetlicki „w gorszej formie”, nadekspresyjny, demonstracyjny nie drażniący niedbałym stosunkiem do poetyckiego rzemiosła, nadal pozostawał poetą ważnym i poruszającym. Może właśnie w momentach poetyckiej słabości, niespełnienia, porażki – bo przecież nie brakowało takich momentów, choćby w *Czynnym do odwołania* czy w *Niskich pobudkach* – pokazywał szczególnie dobitnie, że w jego twórczości chodzi o coś więcej niż tylko o słowa, że udane, dobrze zrobione wiersze nie są ostateczną miarą i horyzontem jego pisarstwa. Że jego ambicje sięgają dalej i w jakiś niepokojący, intymny i bolesny sposób splatają się z ubywającym z każdą chwilą życiem, przenikają się z nim i wchodzą z nim w miłosno-nienawistny uścisk, przypominając nieustannie o nietrwałości i rozpadzie (także języka, także samego wiersza) w imię pragnienia jakiejś innej formy istnienia – wyjętego spod panowania powszechnej reguły rozkładu za sprawą *j e d n o s t k o w e g o   g ł o s u*, który zaprzecza śmierci, i za sprawą *m i ł o ś c i*, która odbiera śmierci ostatnie słowo. Bo historia, którą opowiada w swojej najnowszej książce Świetlicki, jest właśnie historią miłosną, a jej bohater jest przede wszystkim „wytrawionym” i „przegranym kochankiem”, ale prawdziwym jej tematem pozostaje – jak to już wielokrotnie u autora *Schizmy* bywało – problem jednostkowości istnienia, sprowadzający się

do pytania o możliwość wymknięcia się bezosobowym prawom biologicznej i społecznej fatalności oraz o cenę, jaką trzeba zapłacić za to, by – jak to pisał Białoszewski – móc „być sobie jednym”.

Świetlicki, uznawany słusznie za poetę „osobnego”, czy może raczej za poetę „osobności”, często krnąbrnej i najeżonej, egotycznej i narcystycznej, autor jednej z najbardziej nośnych i najpopularniejszych formuł tej szorstkiej osobności, twórca, w którego wierszach kwestia autonomii podmiotu pozostaje nie tylko podstawowym motywem, ale przede wszystkim najwyższą być może stawką pisania, miałyby jednak, jak sądzę, poważny problem z zaakceptowaniem przywołanej formuły Białoszewskiego.

Po pierwsze, „bycie jednym” – zakładające jakiś podstawowy poziom wewnętrznej integralności, tożsamości odpornej na rozpad i rozproszenie – wydaje się w poezji Świetlickiego całkowicie nieosiągalne. Wbrew potocznej opinii o „mocnym”, autobiograficznym podmiocie tych wierszy, jego ostentacyjnie eksponowana, skrajna subiektywność wydaje się manifestacją nie tyle oczywistej i władczej obecności, ile poczucia egzystencjalnej niepewności, która w swoistej formie językowego narcyzmu poszukuje dla siebie oparcia.

Podmiot wierszy Świetlickiego jest nie tylko oddzielony od świata, choć zarazem trwale w nim zanurzony – na tym między innymi polega jego schizmatyczność, oznaczająca rozłam, niebędący odrzuceniem, lecz dokonujący się w łonie tego, co rozłamowi podlega – ale także źródło i na rozmaite sposoby pęknięty, czy też podzielony wewnętrznie. Podzielony

właśnie za sprawą autobiografizmu, który pozwala Świetlickiemu wygrywać w wierszach to podwojone – empiryczne i tekstowe – istnienie, czynić z siebie „bohatera”, poetyckie *alter ego*, „Marcina”, „M”, obiekt obserwacji, a zarazem objawiającą się w języku i poprzez język figurę innego wymiaru podmiotowej obecności. W tomie *Jeden* ten motyw sobowtórowego rozdwojenia pojawia się wprost tylko raz, ale za to w szczególnie uprzywilejowanym miejscu: w samym środku książki, w wierszu *Nieczule*, będącym czterdziestym czwartym wierszem tomu złożonego z osiemdziesięciu ośmiu utworów (a czytelnikom poezji Świetlickiego nie trzeba przypominać o jego szczególnej, niemal zabobonnej predylekcji do tej – nieobojętnej wszak dla polskiej poezji – liczby). A zatem jeden, ale wewnętrznie podzielony, choć właśnie dzięki temu podziałowi, tej podmiotowej schizmie, jaką wnosi w życie poety wiersz, zdolny zachować i obronić swoją pojedynczość, zdolny oprzeć się rozpadowi, niekontrolowanej dezintegracji lub zawłaszczeniu przez to, co pospolite i powszechne.

Po drugie, wątpliwości Świetlickiego wzbudziłby też zapewne tak lubiany przez Białoszewskiego zaimek zwrotny „się”. „Bycie s o b i e jednym” nie wydaje się bowiem celem ani pożądanym, ani osiągalnym dla bohatera tych wierszy, który, choć narcystyczny i wsobny, potrafi jednak istnieć tylko dzięki drugiej osobie, a ściślej dzięki kobiecie zdolnej obdarzać miłością, a więc *de facto* życiem (potrafiącej „robić mu życie”, jak to określa poeta w wierszu *O.*). Bohater Świetlickiego sam nie potrafi „zrobić sobie” życia. Dlatego po utracie domu, którego synonimem i racją istnieje

nia jest właśnie kobieta, staje się (znowu!) widmem, upiorem pozbawionym odbicia w lustrze. Upiór wynajmuje wprawdzie mieszkanie, w którym zamierza po raz kolejny powrócić do życia, ale jeśli ośmiela się nazywać to miejsce domem, to tylko ze względu na owo żeńskie „ty”, którego istnienie i pojawienie się projektuje:

O, tędy wejdiesz! Bo po to są drzwi!  
Więc biorę! O, dom! I jeżeli ty  
istniesz, dom istnieje!

(O, dom!)

Jeżeli robi to wszystko, to tylko dlatego, że nadal wierzy, „że dom to kobieta” (*Po remoncie*). To jej robi przez sen miejsce na swoim „ogromnym/ materacu”, to na nią czeka, „wysłuchując się w ciszę, // nieprzerwaną dźwiękiem domofonu” (*Jeden plus*). Tytuł tego wiersza o wieczornej wizycie w „pustym mieszkaniu” bohatera przypadkowo spotkanej barmanki „z już nie istniejącej/ knajpy” przywodzi na myśl dodawanie z jedną, ale za to kluczową niewiadomą: niedokończone równanie, którego poprawne rozwiązanie wymaga odnalezienia brakującego składnika. Wynik tego równania pozostaje jednak zagadką, ponieważ w świecie miłosnych relacji bohatera tych wierszy warunkiem odzyskania poczucia istnienia, warunkiem powrotu do życia okazuje się nie dodawanie, lecz dzielenie, oznaczające w tym przypadku zarówno „dzielenie się” własnym życiem z drugą osobą, jak i wewnętrzny podział własnej osobności, wprowadzający weń ożywcze poróżnienie, pokrewne temu, które przynoszą wiersze. Rzeczywistą zasadą istnienia podmiotu wydaje się

zatem podział, a nie utopijna mistyczno-cieleśna unia – „kochająca się dwójca” z dawnego wiersza Świetlickiego. Podział pojęty symbolicznie (w źródłowym znaczeniu słowa „symbol”) jako znak więzi i łączności, pozwalający jednak także ustanowić granicę oddzielającą osobistą, wydzieloną przestrzeń (życia, domu) od wrogiej, bezimiennej przestrzeni świata, w której zasada indywidualności poszczególnego istnienia musi ustąpić pod presją dwóch sprzecznych z sobą, lecz podobnie destrukcyjnych reguł: bezlitosnego, niszczącego upływu czasu oraz powszechnej, biologicznej i społecznej powtarzalności. W zbiorze *Jeden* to napięcie wpisane zostało za sprawą konsekwentnej kompozycji tomu w linearny porządek roku kalendarzowego, odmierzającego bieg ludzkiego życia, a zarazem w rytm następujących po sobie, cyklicznie i obojętnie przenikających się pór roku.

Wszystko zaczyna się od roztopów zwiastujących nadejście wiosny. U Świetlickiego jednak wiosna jest nie tylko porą odradzania się życia, ale także czasem rozkładu i gnicia, w którym świat, zmieniając skórę, traci niejako spójną konsystencję, obnażając swoją nietrwałość i tymczasowość. Świat, który zdaje się nie posiadać właściwego mu, gotowego kształtu, ujawnia tym samym swoją plastyczną naturę: okazuje się nieuchwytny i niemożliwy do przedstawienia, ale zarazem uległy, poddający się twórczemu działaniu wyobraźni.

„Dzisiaj odwilż./ I wszystko cieknie. Wszystko cieknie./ Niszczą ją wszelkie trwałe formy” – pisał poeta w debiutanckich *Zimnych krajach*. „Przed wiosną idzie śmierć” – napisze w wierszu otwierającym tom *Jeden*, bo właśnie śmierć jest



w tej poezji ironiczną zwiastunką i akuszerką życia, miłości i poezji: ich nieodłączną towarzyszką. Jest makabryczną niespodzianką, skrywającą się pod powierzchni ułożonej i pozornie spójnej rzeczywistości, objawiającą się w najbardziej nieoczekiwany sposób, jak chociażby w *Jeden*: za sprawą groteskowego zdarzenia idyllicznego toposu „przebudzenia wiosny” z – nawiązującym ironicznie do tak lubianej przez Świetlickiego konwencji kryminalnej – motywem odkrycia zamaskowanych zwłok.

Zima minie, wiosna przyjdzie  
Ukochana.  
Śniegi spłyną, lody zginą.  
Wyjdzie trup z bałwana.

To, co skryte dotąd było,  
Ujawnione wnet zostanie.  
Wiosna przyjdzie. O, jak miło.  
Trup w bałwanie!

(*Niespodzianka*)

W tej z pozoru tak egocentrycznej i spersonalizowanej poezji, w tych wierszach, których scenografię stanowi niemal wyłącznie miasto, właściwą scenę dramatu tworzy, jak się wydaje, b e z o s o b o w a p r z y r o d a oraz rządzące nią bezwzględne, obojętne wobec poszczególnego istnienia prawo natury, nieustanne przenikanie się życia i śmierci, umieranie i odradzanie się życia wypełnionego jednak nieuchronną zapowiedzią zgonu. Ta scena pozbawiona jest nie tylko *dramatis personae*, ale także dramaturga i reżysera. „Tu dramat nie ma osób [...] / [...] bo tu jest osobność osobliwa” – czytamy w wierszu *Tu*. Zamiast

osób – osobność; osobliwa, bo bezwzględna samotność w obliczu „kosmicznego dramatu” oraz kosmicznego osamotnienia pod obojętnym spojrzeniem dalekiego i obojętnego Boga, który przygląda się temu wszystkiemu z wyrozumiałym uśmiechem, jakby nie utożsamiał się z porzucenym, „poniechanym” przez siebie dziełem stworzenia. „Bóg tu był, ale to poniechał” (*Tu*) – pisze Świetlicki, podkreślając wzajemne wyobcowanie Stwórcy i stworzenia użyciem zaimka „to”, który przywodzi na myśl Freudowskie *das Es*: nieposkromiony, nieodróżnicowany żywioł, pozbawiony jakiegokolwiek organizacji i rozpuszczający wszelką spójną tożsamość.

W rozedrganym, plastycznym świecie, rządzącym się – jak w *Piosence Boga* – regułą bezwzględnej przemocy i mechanicznej prokreacji, rozpadu i instynktownie ponawianego scalania, nieporuszony i niepodzielny („jeden”) pozostaje wyłącznie Bóg, przypominający raczej gnostyckiego Demiurga niż kochającego i miłosiernego Stwórcę. Tylko taki Bóg może być bowiem Bogiem świata codziennej faktyczności, w którym panują bezlitosne prawa biologii, prawa społecznej przemocy i społecznej hipokryzji. Taki świat wyłania się z wiersza *Piosenka Boga*, w taki świat wpisuje się – oparty na konformizmie i zakłamaniu – „kazirodczy spokój” rodzinnego życia z wiersza *Śrubka*. Plastyczność świata przemawiałaby jednak przeciwko jego ontologicznej „jedności”, otwierając dwie możliwości jego postrzegania: albo jako chaosu nieuformowanej, nieustannie niszczącej się i odtwarzającej materii, w której próżno szukać jakiegś transcendentnej zasady moralnej, albo jako czystej potencjalności będącej zaledwie ma-

teriałem dla twórczej wyobraźni człowieka. Wydaje się, że problem jedności i wielości światów, faktyczności jako niezmiennej i bezalternatywnej reguły istnienia oraz potencjalności jako erotycznej siły zdolnej – za sprawą jednostkowej, poetyckiej wyobraźni – naruszyć ową regułę, to jeden z głównych i najważniejszych wątków poezji Świetlickiego. Wyłomu w tej regule może dokonać język miłosnego pragnienia sprzeciwiający się niewzruszonej zasadzie rzeczywistości, rządzącej codziennym życiem człowieka. To właśnie on jest w stanie wyzwolić poszczególne istnienie spod władzy biologicznego fatalizmu, z upiornego „przekładańca” rozedrganej, rozpaczliwie i chaotycznie poruszającej się ożywionej – a jednak w jakimś sensie zawsze-już-martwej – materii.

W *Piosence Boga* Bóg zwraca się wprost do bohatera, który – nie godząc się na ów jedyny realny świat – stracił prawo do ubiegania się o Boskie względy i Bożą pomoc, stał się banitą i wygnańcem, pozbawionym udziału w dziele stworzenia, podporządkowanego w całości społecznej, materialistycznej pragmatyce:

To jest moja odpowiedź, ty  
wypadłeś poza  
mój dywan, nie dla ciebie drukuję  
gazety  
i kręcę filmy, nie dla ciebie miałą  
pieniądze moje banki, nie ciebie  
ochrania  
moja policja, już nic cię nie chroni,  
wolno ci.

(*Piosenka Boga*)

Wypadając poza ramy owego „porządku”, poza „dywan”, na którym Bóg rozgrywa swoje okrutne zabawy, tworząc z nich naturalną i społeczną historię ludzkości, bohater stracił „prawo”: do ubiegania się o łaskę (Łaskę?), do uczestnictwa w owym porządku i do bezpieczeństwa, jakie daje czytelny i znany z doświadczenia obraz świata. Zyskał za to „wolność” od obowiązujących w tym świecie reguł i zakazów, a zarazem prawo do przeżywania własnego życia na własną odpowiedzialność i według przez siebie stanowionego prawa. Prawa, z którego skrzętnie korzysta, tworząc – poza granicami Państwa i „przeciwko Państwu”, pojętemu jako twór teologiczno-polityczny – swoje własne, schizmatyczne „nieformalne, nieforemne państwo”, twór niepodległej wyobraźni, zbudowany z wierszy i „śmiertelnych piosenek”, w którym możliwe jest nie tylko „umieranie z miłości”, lecz także wielokrotne z miłości „zmarłychwstawanie”. W którym możliwe jest autentyczne, jednostkowe istnienie „nie z tego świata” – zrodzone dzięki podziałowi, który oznacza zarazem oddzielenie się od „tego” świata oraz miłosne i poetyckie dzielenie się własnym, na własną rękę tworzoną światem (z drugą osobą – z ukochaną kobietą, lecz także z czytelnikiem), przełamujące opartą na nieufności zalekniętą i agresywną osobność. „Jeden przez dwa zostało podzielone” (*Jeden dwa*). I odzyskało swoją jedyność. Cyfra zmieniła się w osobę. A tytułowe „jeden” w „jednego”.

**Tomasz Kunz**

# **Jeden** rok z życia mężczyzny (w najnowszym tomie Świetlickiego)

Tytuł najnowszego zbioru Marcina Świetlickiego prowokuje rozmaite skojarzenia. Od najbardziej banalnych, kuszących powracającą co jakiś czas w przypadku tego pisarza ideą „nowego początku”; swoistego *resetu* poety, obarczonego bagażem negatywnych przeżyć do świadczeń; do równie oczywistych, wynikających ze specyficznego, dekadentckiego, czy nawet katastroficznego egotyzmu Świetlickiego. Byłaby to nowa, nader lakoniczna wersja zawołania Białoszewskiego „być sobie jednym/ taki traf mi się”. Nie wiadomo zatem, czy chodzi o jeden jako liczbę porządkową, otwierającą czy mającą – intencjonalnie – otwierać nowy cykl, a nawet nową epokę w twórczości coraz mniej młodego poety, czy też o ujawnienie, obnażenie *principium individuationis*, bez czego pisaniu wierszy brak, niezbędnej temu poecie, apologii autentyczności i pojedynczości.

Trzeba przyznać, że tym razem udaje się Świetlickiemu z wielkim wdziękiem osadzić ludzką i poetycką egzaltację własną podmiotowością w autoironicznym nawiązaniu do boskiego *ja*. Wiersz *Piosenka Boga*, w którym pojawia się tytułowy *Jeden*, jest znakomitym – zabawnym i poważnym jednocześnie –

odświeżeniem odwiecznych motywów literackich: artysty-boga i człowieka – boskiej zabawki.

Zarazem jednak w tomiku pojawiają się sygnały „zakłócenia jedności między mną i mną” (*Jedność*) i trzeba stwierdzić, że jest to doświadczenie radykalnie ambiwalentne. Z jednej strony jest bowiem źródłem lęku, a nawet przerażenia, które stanowi zresztą fundament poetyki niesamowitego, określającej cały tom, z drugiej zaś – umożliwia otwarcie się na innych, czy raczej innego (a właściwie, by sprawę dopowiedzieć do końca: na Inną). Zakłócenie jedności, oderwanie się od samego siebie, ujmuje zarówno proces destrukcji, będący zasadą egzystencji w świecie Świetlickiego, jak i stwarza przestrzeń spotkania z Nią.

Nieprzypadkowo po wierszu *Jedność* (w twórczości Świetlickiego związki pomiędzy tekstami sąsiadującymi bezpośrednio były zawsze wyraźne i znaczące) następuje utwór *She said, she said*, w którym ujawnia się – a może nawet konstytuuje – dwoista figura kobiety. Na zasadzie cytatu męski podmiot oddaje jej tutaj głos. Kobieta próbuje, odbierając jednostkową niezwykłość męskiej egzystencji, dać mu poczucie sensu i bezpieczeństwa, próbuje pogodzić go z nieuchronną śmiertelnością. Kolejny wiersz *For no one* odsłania niezdolność do przyjęcia tej kobiecej perspektywy, niezdolność do rezygnacji z przywiązania do Ja, do siebie przeciwstawionego światu.

*Jeden* to także jeden rok, tomik ma bowiem wyraźnie zarysowaną formę pętli czasu. Zaczyna się *Przedwiośnią*, końcówką zimy przynoszącą *Niespodziankę* w postaci trupa wychodzącego z bałwana,

a zamyka go wypowiedź bohatera lirycznego „ukrywającego się wewnątrz bałwana” (*I Marcinowi na dobranoc*). Wprowadza w ten sposób Świetlicki typowy dla swojej twórczości motyw żywego trupa, przemieszczającego się między różnymi wymiarami istnienia, wędrującego na granicy ludzkiego świata i mrocznej przestrzeni wewnętrznej. To przede wszystkim strefa poetycka, w której relacja życia i śmierci jest – inaczej niż w realnym świecie – odwracalna i powtarzalna, w której nieustannie umierania i powracania między żywych uporczywie kwestionują konwencje i porządki (rzeczywistego) ludzkiego świata.

Literackie umieranie nie oznacza jedynie doprowadzonej do skrajności, historycznej figury ucieczki. Jego radykalizm wynika z przeświadczenia (i doświadczenia), że człowiek taki, jak bohater Świetlickiego, nie ma dokąd uciec. W świecie nieustannej repetycji trywialnych zdarzeń i myśli pozostają mu śmiertelnie poważne gry językowe, dzięki którym otwiera się granica między życiem i śmiercią, a umieranie poety nie jest definitywne, zapowiada jego powrót. Potoczność, zwyczajność wierszy Świetlickiego często ujmowana jest „z drugiej strony”, jakby spoza świata. Stąd jego „niezmiernie prosta piosenka” – można sądzić, że to jest ironiczna i poważna zarazem auto-identyfikacja poetyki „dojrzałego Świetlickiego” – budzi grozę, lęk i agresję; i nie należy jej śpiewać dzieciom (z finałowego wiersza *Kto śpiewa?*). Egzystencjalno-liryczne zabawy to nie tylko inkorporacja w przestrzeń poezji elementów horroru, ale gra w niesamowite, czy raczej – igranie z niesamowitym.

Znaczenie Świetlickiego w literaturze ostatniego ćwierćwiecza polega między innymi na świadomym, konsekwentnym i skutecznym, czyli artystycznie płodnym, kwestionowaniu granicy między obiegami kultury, dlatego jego bohater żongluje z niezwykle swobodą maskami Judasza, Wertera, spalonego Żyda z Kazimierza, Zbyszka Cybulskiego i Batmana. Dojrzała persona poetycka Świetlickiego zawiera rysy zarówno Mickiewiczowskiego Gustawa, jak i emerytowanego punka. Igranie z niesamowitym stanowi strategię wydobywania spod powierzchni banalnych zdarzeń i sytuacji grozy istnienia, określającej nieustannie kondycję człowieka. Powszednia groza Świetlickiego wynika z uwikłania w trzy zasadnicze doświadczenia. Pierwszym kręgiem lęku jest obsesja nietrwałości, każda sytuacja jest krucha, a jej skończoność zawsze przywołuje skończoność życia w ogóle; drugim – wskazującym na istotę pozycji artysty w dzisiejszej kulturze – niemożność przedarcia się przez języki, konwencje, style, czy też krótko mówiąc: fikcje – do autentycznych doznań; co z kolei wywołuje – po trzecie – niezdolność do nawiązywania i utrzymywania relacji międzyludzkich. Przerazenie kruchością życia uruchamia impuls poetycki, mający bronić przed unicestwieniem, on zaś kreuje sztuczność, uniemożliwiającą bycie z innym człowiekiem. Przerazenie nieciągłością, niespójnością, rozłażeniem się różnych wymiarów istnienia, łagodzą humorystyczne, budzące śmieszność – ludyczne po prostu aspekty ich zakłóceń, uchwytywanych przez poetę w językowe gry. Znakomitą realizację tej zasady widać

na przykład w komiczno-lirycznym horrorze *Upiórczywość*.

Przed laty w poezji Świetlickiego czytelna była wiara w swoistą redukcję, poetycką destrukcję zużytych języków, która pewnego dnia przyniesie oczyszczenie i umożliwi *Marcinowi* wyjście na świat jasnej i czystej komunikacji (z innym człowiekiem). Upadek tych złudzeń, akceptacja ciągle na nowo kreowanej sztuczności jako jedynego wymiaru istnienia, jedynej broni przeciw grozie nicości i nudzie uporządkowanej, stabilnej egzystencji, odświeża poezję Świetlickiego. Paradoksalnie: nadaje jego tańcom miłości i śmierci lekkości i wdzięku. W jednym z wierszy – *Ex-novio* – znajdujemy swoistą proklamację nowej fazy w twórczości Świetlickiego. Poeta porzuca siebie dawnego, odebrali mu go – jakkolwiek dziwne to zabrzmie, w tym kontekście oddaje istotę rzeczy – bowiem krytycy i znawcy: „Wszyscy są dzisiaj lepiej poinformowani,/znają lepiej ode mnie historię mojego życia”. Tworzy więc nową poetycką opowieść, niedostępną dla banalizujących spojrzeń:

A ja jestem ex-novio. Wolny  
i złakniony.  
Nocami sierpniowymi potajemnie  
tworzę  
potajemną historię. Odcinam  
kupony  
i stryczki. Tędy nie przejdziecie,  
to mój dom.

Następny wiersz już w tytule ma zawołać *O, dom!* Literka „o” oznacza oczywiście wykrzyknienie, jest sygnałem – w tym wypadku radosnego – zawołania konsta-

tującego niezwykłość. Jednocześnie – po kolejnych utworach, poświadczających „udomowienie” bohatera (*Przeprowadzka* i *Nowe życie*) – pojawia się wiersz *O*, subtelnie i dosadnie (współwystępowanie tych epitetów wydaje się jedną z właściwości poetyki Świetlickiego) ujawniający (erotyczną) fascynację kobietą. Wiersz, rozwijający zarysowaną we wspomnianym wcześniej ciągu utworów (*Jedność* – *She said... – For no one*) kobiecą tożsamość, kończy się niezwykłym wyznaniem: „znowu/ mam życie, ona mi je robi”. Można sądzić, że „O.” w tym wypadku to nie tylko ponowne radosne zawołanie, ale – skoro jest z kropką – też inicjał. Być może rozszyfrowany w jednym z późniejszych wierszy *Senne siostrzyczki* 2, w którym znajdujemy (we śnie nadawcy) „Ole, wiele OI”. To kryptonimowanie, a następnie niepewne, nieoczywiste odsłanianie imienia ukochanej (jak dziwnie to brzmi w odniesieniu do poezji Świetlickiego) ma coś z magicznego zabiegu, jakby proste ujawnienie najważniejszego imienia było niebezpieczne.

Jeśli już pojawia się temat miłości, w kontekście najnowszego tomu stwierdzić trzeba, że poeta współtworzący dotąd nurt negatywnej erotyki w poezji najnowszej zmienia strategię, odkrywa inną perspektywę doświadczania i obcowania z kobietami. W tomie *Jeden* – co prawda to rodzaj męski – spośród wielu na plan pierwszy wysuwa się jedna – równocześnie konkretyzowana i rozpraszana – postać kobieca. Jej obecność w ciągu całego roku to zbliża się, to oddala, ale cały czas pozostaje atrakcyjną – by nie rzec: zbawienną – alternatywą dla całkowicie samotnego, zagubionego między życiem



i śmiercią poety. Parafrazując stwierdzenie Jacquesa Derridy z *Ostróg*, czyli studium „stylów Nietzschego”, w tomiku *Jeden* głównym „tematem będzie jednak kobieta”. Zabawny wiersz biesiadny, o przewyciężeniu nieśmiałości w stosunkach z kobietami nosi tytuł, będący swego rodzaju korektą (nieprzyjętą osta-

tecznie) tytułu całego zbioru, *Jeden plus*. I właśnie świadomość, że to *Jeden* a nie *Jeden plus* jest tytułem ostatniego zbioru Świetlickiego, każe tonować radość. Wydaje się, że od oscylacji między rzekomo zużytym upiorem i nowonarodzonym kochankiem nie ma ucieczki.

**Jarosław Fazan**



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Poczekalnia II, (Ukrzesłowanie I)*, 1956, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie

Dorota Kozicka

Malwina Mus

Mikołaj

Ruszkowski

Iwona Smolka

## *Real share...?*

**Zbigniew Kruszyński**

**Kurator**

Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2014

**1** Pierwsza myśl to narzucające się po przeczytaniu *Kuratora* przekonanie, że opisywany tutaj świat nie jest dla takich ludzi... „Takich”, czyli jakich? Bo przecież nie chodzi o jakąś szczególną wyjątkowość, nieskazitelną czy dobroć, o czym narrator przekonuje nieustannie, opowiadając o swojej przeszłości i o swoim obecnym życiu. Nie chodzi też o jakąś widoczną skazę, niedobór czy nadmiar, które powodowałyby brak akceptacji ze strony otoczenia. A jednak bohater ostatniej powieści Zbigniewa Kruszyńskiego jest jakby poza, czy może raczej obok świata, w którym żyje, a jego pozornie spokojna, zdystansowana opowieść to w istocie rozpaczliwe wyznania samotnego człowieka. Brak głębszych związków z innymi rekompensuje on sobie tworzeniem opisów i opowieści, nicowaniem znaczeń, obracaniem słów na różne strony. Przez te językowe zabawy nieustannie przeziiera jednak samotność, brak, pragnienie: „W pizzerii podwójną pizzę sprzedawali w cenie pojedynczej, też zachęcając do zbliżeń. Zamówiłem stek, bez rabatu.

– W sosie? – zapytał kelner.

– W sosie. – Może mi się udzieli. I dużą karafkę wina, starczyłoby na dwoje” (s. 57).

Bohater pozostaje „opowiadaczem i obserwatorem”, w szczególny sposób – obracając wszystko na językowej

karuzeli – przygląda się sobie i światu, a przejścia od narracji pierwszoosobowej do trzecioosobowej (początkowo dające się racjonalnie wyjaśnić przechodzeniem do bardziej odległej przeszłości) stają się coraz bardziej nieprzewidywalne. Ale w obu tych narracyjnych perspektywach pozostajemy w autoopowieści, która nadaje kształt życiu bohatera. Tym bohaterem jest Paweł – pięćdziesięcioletni mężczyzna, z zawodu tłumacz, z okoliczności życiowych (spadek po staruszce, którą opiekował się w Szwecji) człowiek zamożny – to (jak to u Kruszyńskiego) samotnik, czy może więcej – człowiek istotnie niezakorzeniony w miejscu, w którym jest. Mieszka we Wrocławiu, mieście, w którym przed laty studiował, potem pracował i z którym łączą go nierozzerwalnie wspomnienia czasów opozycji solidarnościowej. Z opowieści narratora dowiadujemy się też, że wrócił tu po latach pobytu za granicą, że mieszka w zamkniętym nowoczesnym apartamentowcu, ma dom na odludziu w górach, nienaruszone konto w Credit Suisse, a majątek pozwala mu na swobodne życie.

Jednak stabilizacja nie przynosi szczęścia, zaspokojenia, ukojenia, jest tu bowiem w jakimś głębokim sensie połączona ze starzeniem się, samotnością, brakiem zainteresowania tym, co się dzieje w świecie i ze światem. Ten (obustronny: światem i ze strony świata) brak zainteresowania przekłada się na codzienne życie bohatera, które toczy się w specyficznej przestrzeni – jego zamkniętej wokół własnego „ja” niespiesznej codzienności i wirtualnej rzeczywistości portali sponsoringowych, w której wyszukuje sobie kolejne kobiety do towarzystwa.

Wbrew pozorom nie brakuje tu jednak współczesnych realiów – realne są przecież kobiety znajdowane w Internecie i same portale, podobnie jak osiedle, na którym mieszka, i miasto, w którym żyje bohater. Ten aspekt opowieści to jedna z istotnych cech twórczości Kruszyńskiego, zawsze mocno zakorzenionej we współczesności, ale też zawsze pokazującej ją poprzez odbicia w językowych pośredniczeniach. W ostatniej powieści znajdziemy nie tylko charakterystyczne fragmenty wirtualnego życia na portalach randkowych (standardowe ogłoszenia kobiet należących do różnych wiekowych i społecznych grup, oczekiwania i pragnienia wpisane w te ogłoszenia; poetykę pożądań i ekonomii ciała), ale także rozbudowane porównania portalowych auto-prezentacji i opisów zdjęć oraz ich zestawienia z cielesną rzeczywistością (czyli kobietami, z którymi bohater się umawia). Te fragmenty należą do najbardziej „suchych” literacko. Natomiast brawurowa wędrówka-pościg bohatera za kobietą, którą w ramach wymyślonej przez siebie aplikacji wybiera spośród wielu na ulicy, staje się okazją do opisanego współczesnego Wrocławia, do uchwycenia zmian, jakie dokonały się w ostatnich latach, do opisanego atmosfery czasu i miejsca.

Kto więc nie może odnaleźć się w tak opisanym świecie? Czy ten, kto ze świadomością nieuchronnej życiowej (uczuciowej, fizycznej) klęski i językowych uwikłań nie wierzy już w miłość i autentyczne bliskie relacje między ludźmi? A może ten, kto mimo dojrzałości oraz wiedzy pozwoił sobie na uwolnienie dawnej wiary, że sens, bliskość, poczucie uczuciowej więzi są jeszcze możliwe, i że da się

uchronić innych przed życiowym zranieniem? Klamra spinająca opowieść bohatera-„kuratora” – uciekanie w sen („spać na cały świat”), powracający sen o samobługowym pogrzebie, a także końcowa scena, odsyłająca do początków opowieści – skłania do postrzegania bohatera zarówno w kontekście melancholijnego pragnienia bliskości, jak i ostatecznego pożegnania...

Na ostatniej stronie okładki Marek Bieńczyk nazywa *Kuratora* niezwykle moralitetem. Nie wiem, czy można znaleźć bardziej adekwatne określenie dla tej książki – niezwykle, bo jej moralitetowość wybrzmiewa tak naprawdę po zakończeniu lektury; ukrywa się w niedopowiedzeniach, niepewności, a autor każe kluczyć i przedzierać się przez meandry językowych kalamburów do bólu życia. Niezwykle także dlatego, że z ogranego, okładkowego tematu (pięćdziesięciolatek kupujący towarzystwo młodych kobiet; pięćdziesięciolatek zakochany w maturzystce) Kruszyński tworzy opowieść daleką zarówno od banalnego czy skandalicznego romansu, jak i od moralizatorskiej pogadanki. Niby po raz kolejny w literaturze ucieczka przed uczuciami (w przypadku Pawła to wybór sponsoringu zamiast stałego związku, który to wybór da się streścić w wypowiedzianym przez jedną ze sponsorowanych kobiet zdaniu: „nie płacisz za seks, tylko za wszystko, czego nie musisz robić”, s. 27), okazuje się lękiem (niewątpliwie słusznym) przed zranieniem i odrzuceniem; niby narracyjny kostium „zimnego, pewnego siebie gracza” okazuje się próbą ochrony nadwrażliwej skóry. Kruszyński potrafił jednak zrobić z tego

tematu opowieść nasyconą nowymi treściami, czymś niepokojąco autentycznym, jeśli w ogóle można posłużyć się tutaj tą zbyt wieloznaczną kategorią... Jak mu się to udaje? Być może dzięki temu, że jest to opowieść nie tylko wyważona i „ściśzona”, ale też jednocześnie drażniąco (z mojej, kobiecej perspektywy) męska, otwarta, mocna, ale i delikatna, czuła, odsłaniająca słabości. Męskość tej prozy (widoczna tak mocno chyba dopiero w tej ostatniej powieści Kruszyńskiego, choć zaznaczająca się w tej twórczości od początku), to coś zasługującego na szczególne podkreślenie, bo jej swoista bezpośredniość, otwartość (np. sposób postrzegania kobiet, a właściwie kobiecego ciała, opisy stosunków seksualnych, erotomania, opisy własnego ciała z chórą prostatą jako motywem przewodnim męskiego starzenia) daleka jest – z jednej strony – od maczoizmu, z drugiej zaś – od aktorstwa (a jeśli tak, to natychmiast obnażanego w autokomentarzach) czy sentymentalizmu. Mimo pozornego panowania nad kobietą (to on postrzega kobiety jako obiekty pożądania, decyduje, płaci, wybiera) bohater odsłania swoją słabość (choć chciałoby się raczej powiedzieć: zwyczajność), tęsknotę za bliskością. Jednak samotność, ból, rozpacz, nie są tu ani wykrzyczane czy wypłakane, ani nawet opowiedziane – tworzą narracyjne „tu i teraz”, wypowiedziane ukradkiem, pojedynczymi zdaniami, jakby wbrew wioślowi, któremu oddaje się narrator. Te pojedyncze zdania (np. „wklęsły czas po rozwodzie”, s. 18; „nie wiedział, jak stoczył się w to miejsce”, s. 44; „Ale mnie już nie ma kto umrzeć”, s. 125) pojawiające się obok rozbudowanych męskich opowie-

ści o kobietach (od pierwszej, poznanej przez Pawła w czasach podstawówki, po ostatnią, poznaną dzięki portalom sponsoringowym), stanowią istotny punkt odniesienia dla tych opowieści. Na podobnej zasadzie działają sceny, w których bohater wychodzi z domu i chodzi po okolicy tylko po to, żeby do niego wrócić wtedy, gdy ktoś (ona) tam będzie na niego czekał(a), czy pełen równie delikatnej co surowej prostoty i całkowitej niemożności zbliżenia się do drugiej osoby opis aborcyjnego wyjazdu.

Te sceny i opisy przesuwają opowieść narratora w zupełnie inny niż skandalizująco-obyczajowy wymiar, współgrają z niepewnie (ale jednak!) pojawiającymi się tu słowami, takimi jak: bliskość, troska, ocalenie przed światem, i nadają figurze kuratora dodatkowych znaczeń. Paweł – ciesząc się z tego, że nie wykorzystał nadarzających się okazji i nie zdeprawował dwóch licealistek, które podwoził autostopem – obraca tę figurę w ironicznych, choć chyba nie do końca, conceptach: „Może ocalę ją przed pedofilem świeckim albo księdzem tęskniącym do potomstwa? Może ją uwolnię. Od spoconych prymitywnych dorobkiewiczów ze słomą w butach Lloyda i żmiją w kieszeni. Śliniących się prokurentów z przerostem prostaty. Od brutalnych cinkciarzy wypełnionych piwem. Mężów uciekających przed żonami. Parcianych psychologów fundujących terapie. Od wykładowców w czterech akademiach na cztery etaty, ze wzrokiem pływającym po adeptkach. Korporacjonistów integracyjnych obliczających się leasingiem...” (s. 134).

Jednak cała jego opowieść i powieść Kruszyńskiego sytuują ją w istotnej, jak

się zdaje, dla autora perspektywie etycznej. W tej perspektywie spoza przemilczeń, spoza deklarowanej obojętności wobec świata, a nawet niechęci, spoza autoironii i poczucia bezradności dają się słyszeć echa słynnego zdania Dostojewskiego: „Wszyscy jesteśmy odpowiedzialni za wszystko i za wszystkich, wobec wszystkich, a ja bardziej niż wszyscy inni”.

**2** W ostatniej powieści pojawiają się charakterystyczne dla prozy Kruszyńskiego elementy i motywy: bohater z wpisanymi elementami biografii pisarza (Wrocław, opozycja solidarnościowa, Szwecja, zawód tłumacza, powrót do Polski); erotyka, czy może raczej erotomania i niemożność nawiązywania głębszych związków; poczucie obcości, niezakorzenienia (tutaj jeszcze mocniejsze, ponieważ bohater nie czuje się u siebie ani w PRL-owskiej przeszłości, ani w czasach szwedzkiej emigracji, ani w nowej Polsce); postrzeganie świata przede wszystkim w sieci językowych relacji. Przy wszystkich tych wspólnych rysach znaczące wydają się jednak różnice – na przykład to, że charakterystyczna dla bohatera/bohaterów poprzednich powieści Kruszyńskiego życiowa niestabilność, niepewność codzienności (zarówno tej polskiej z czasów opozycji, jak i tej emigracyjnej) zamienia się tutaj w stabilną egzystencję zamożnego pięćdziesięciolatka, a opowieściom o erotycznych przygodach i marzeniach towarzyszy w ostatniej powieści nostalgiczna świadomość nadchodzącej starości/starzejącego się ciała. Inny jest też język, za pomocą którego poruszamy się po świecie *Kuratora*, bo inny jest świat, w którym bohater Kruszyńskiego żyje „teraz”. Te różnice jeszcze



silniej eksponują istotne dla Kruszyńskiego problemy i cechy jego pisarstwa.

O perspektywach etycznych, dalekich od moralizatorskich ocen, była już mowa. Warto też jednak przyjrzeć się z perspektywy *Kuratora* językowej maszynerii uruchamianej w powieściach Kruszyńskiego. Z jednej strony bowiem, wychodząc poza język czasów Polski Ludowej, pisarz uwypatnia swoje zainteresowanie językiem jako narzędziem porozumienia. Pokazuje, że choć w polskiej rzeczywistości XXI wieku nastąpiła radykalna zmiana języka, to sam język, jak dawniej PRL-owska nowomowa, służy jednocześnie jako narzędzie komunikacji i jako narzędzie zakłamywania, ukrywania rzeczywistości. Ujawniając te mechanizmy, nie próbuje przy tym – jak sądzę – doszukiwać się prawdy, autentyczności, istoty rzeczy, a pokazywany na każdym kroku (czy raczej: w każdym słowie) język w równym stopniu skrywa, co obnaża, ale także – odsłania swoje możliwości. Może więc relacje językowe pozostają w tak nierozzerwalnym splocie z naszym życiem, że to właśnie w nich kryje się prawda o naszej rzeczywistości? A próby przebicia się przez tę językową przesłonę, próby „prawdziwego życia” (może stąd tak ważny język ciała oraz ucieczki w kontakt fizyczny; ale też język rzeczy, przedmiotów, natury w najważniejszych dla narratora momentach...?) są z góry skazane na fiasko...? Może świadomość językowa bohatera (podobnie jak bohaterów każdej powieści Kruszyńskiego, bo każdy z nich „robi w słowach”), tylko pogłębia poczucie nieuchronnego nieporozumienia, niemożności? Niemożności doprowadzonej w *Kuratorze* do finału.

Z drugiej strony, zmiana języka w *Kuratorze*, i zapewne też perspektywa, z której bohater opowiada o sobie, powodują, że możemy się przyjrzeć tym językowym zabiegom i ich maestrii również od innej strony – językowa świadomość oraz świadomość uwikłania w język to właściwie jedyne narzędzie, za pomocą którego bohater może radzić sobie ze światem – próbuje przecież poruszać się po ścieżkach językowych klisz i dystansować się zarówno od życia, jak i od własnej opowieści. Ale też jest to narzędzie, które go zdradza, pozwalając na przedostawanie się spoza zdystansowanej, skrupulatnej i rzeczowej, czasem sarkastycznej, ironicznej czy autoironicznej opowieści tego, co czułe, ciepłe, pełne tęsknoty i rozpacz.

„Zdradza” narratora, ale przecież nie autora...

**Dorota Kozicka**

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Pranie*, 1956, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie



# Czule, z ukrycia

**Anna Arno**  
**Okna**

Fundacja Zeszytów Literackich,  
Warszawa 2014

**A**нна Arno w swoim prozatorskim debiucie zatytułowanym *Okna* rozczula wrażliwością spojrzenia oraz udowadnia, jak duży potencjał dla współczesnej literatury może mieć – zdawać by się mogło, już wyświechtana – metafora okna na świat. Właśnie te dwa odczucia – rozczulenie wobec przedmiotu oraz uznanie dla sposobu opisu – towarzyszyły mi podczas lektury *Okien*. Wywołana nimi fala entuzjazmu niosła mnie przez połowę książki. Później opadła, zostawiając dryfującą aż do brzegu dziewięćdziesiątej strony. *Okna* nie tyle zachwycają czy intrygują, ile właśnie: rozczulają.

Książka składa się z blisko siedemdziesięciu impresji, obrazków, opisów sytuacji, wypowiedzi („zdarzenie” to zbyt duże słowo). Wzrok narratora miniaturkę pada na te elementy obrazu, które zwykle są pomijane, niezauważane czy bagatelizowane. Na to, co statyczne, pozbawione dynamizmu i – pozornie – dramaturgii. Jest krzak głogu, są staruszkowie wystawiający twarze do słońca, jest sąsiad pijący piwo na klatce schodowej. Na pierwszy rzut oka nie dzieje się nic. Świdrujące spojrzenie dociera do rozedrganego, rozgorączkowanego wnętrza, by okazać mu, no właśnie, czułość: „Ale przecież wiem, po co stoi. – Dostrzeże narrator – Żeby

wyjść z mieszkania, otworzyć drzwi, wypić piwo (a potem jeszcze i jeszcze jedno)” (*Sąsiad z góry*, s. 9). W bezpośredniej konfrontacji postać „otwiera drzwi, kłania się”, pewnie uśmiecha, kurtuazyjne zagaja, by ośwoić niezręczną sytuację. Tego nie wiemy z książki, to z życia. W końcu sami wobec innych nakładamy maski i trzymamy gardę, a skrycie skarżymy się wyimaginowanym przyjacielom. Wydaje się, że Anna Arno w takiej grze pozorów upatruje głównej zasady porządkującej świat. *Okna* zaś są wyrazem niezgody na taki stan i próbą jego przełamania. Dlatego narrator rezygnuje z bezpośrednich spotkań na rzecz swoistego podglądactwa. Uprawiany przez niego voyeurizm pozbawiony jest erotycznych inklinacji, przenika go natomiast tęsknota za wszechwiedzącym, a mimo to pełnym czułości i zrozumienia spojrzeniem Boga: „Wie o nas wszystko. [...] Nie wstydzi się, że podgląda. [...] Przez uchylone drzwi czuwa nad moim życiem” (*Wie o nas wszystko*, s. 12). Narrator ogląda więc systematycznie, bez przerwy i wnikliwie obiekty w stanie natury i samotności. Na podstawie zaobserwowanych, niewymuszonych gestów buduje narrację o ludzkich potrzebach, lękach, determinacjach.

Opowieści ze zbioru *Okna* w oczywisty sposób nie są wiarygodne – opierają się na nader wątplych poszlakach. Mówią więcej o obserwującym niż obserwowanym, zdradzają jego obsesje i preferencje. Narrator widzi, co chce zobaczyć, a są to obrazki w głównym nurcie kultury zwykle pomijane – ludzie starzy, samotni, niepozorni, zajmujący się rzeczami, które odchodzą w zapomnienie (antykwarjat, tradycyjne malarstwo), postaci

z anachronicznymi przekonaniem i przyzwyczajeniami oraz miejsca – cmentarze, śmietniki, sklepy osiedlowe, ławeczka wśród bloków. Elementy obrazu nie układają się w optyce patrzącego w wizję groteskową, ale tchną nostalgią, melancholią, rzadko spotykaną u tak młodych jak Anna Arno pisarzy. *Okna* są zatem również książką o nadwrażliwości i jej konsekwencji – wyobcowaniu, ukrywaniu się przed światem, by móc na rzeczywistość spojrzeć pełniej. Mechanizmowi odsłaniania i zakrywania, prezentowania i chowania podlega tu nie tylko narrator, ale wszyscy bohaterowie.

Anna Arno silnie i wieloaspektowo eksploatuje potencjał metafory okna. Rozszerza ją na wszystkie elementy rzeczywistości (przrzędy i zabiegi), które pozwalają dojrzeć inny, nowy, niespodziewany wycinek świata. Podstawową kategorią jest tu rama (taka jak w oknie, obrazie czy lustrze), która nakreśla obszar podlegający szczególnej uwadze, poszerzający perspektywę. Całkiem dosłowny, materialny przedmiot zostaje przez autorkę sfunkcjonalizowany również na płaszczyźnie twórczej. Arno wytycza ramy arbitralnie, zamyka w nich codzienne zdarzenia, zwykłe rozmowy, niewyróżniające się postaci ludzkie, by nakierować na nie wzmożoną uwagę swoją oraz czytelnika. W efekcie konstrukcja *Okien*, układ poszczególnych narracji w obrębie całości przypominają spojrzenie na blok nocą – dziesiątki, czy nawet setki rozświetlonych okien prezentują osobne historie.

Innym skojarzeniem może być obraz bez umiejętnie użytej perspektywy, w którym niezależne wydarzenia rozgrywają się obok siebie, na jednym planie; zresz-

tą tego typu dzieło malarskie pojawia się w książce eksplicytnie, zachwycając narratora: „Te obrazy malował mój przyjaciel. Już nie żyje. W pewnym wieku ma się tylko zmarłych przyjaciół. Podoba się Pani? A ja myślałam, że to bardzo nieporadny obraz, on jeszcze nie potrafił pokazywać przestrzeni. [...] A tutaj próbował zastąpić perspektywę kolorem” (*Te obrazy*, s. 21). Prawie siedemdziesiąt krótkich – rzadko przekraczających jedną stronę migawek (nie są to w końcu opowiadania), składających się na książkę Anny Arno – nie łączy w istocie nic oprócz figury patrzącego i jego niezwyklej umiejętności, potrzeby skupiania się na tym, czemu uwagi nie poświęca nikt. Nawet – jak w powyższym cytacie – staruszka, która sama takiej uwagi potrzebuje. Ale podglądactwo nie jest jedyną praktyką, na którą pozwala okno. Za oknem można również ukryć się. Oglądać świat, samemu nie będąc przezeń zauważonym. Z takiej możliwości korzysta narrator zarówno zupełnie dosłownie (zwłaszcza w pierwszej części książki), jak i metaforycznie – wychodząc w przestrzeń miasta, stara się zredukować swoją aktywność jedynie do patrzenia i słuchania.

W *Oknach* nie ma dialogów, są za to skrupulatnie odnotowane monologi kolejnych osób. Są też podsłuchane stęknienia ociężałej sąsiadki na klatce schodowej, są jęki miłości. „Stoi nagi chłopak w oknie. Zgasił światło w pokoju, ale zapomniał w kuchni i nie wie, że go widać z naprzeciwka. Gołąb puka w szybę, przekrzywił łeb, zajrzał w ekran i poleciał. W oknie poruszają się dwie postaci. Nie przejmują się. Nie zasłonili okna” (*Chcę opisać widok z mojego okna*, s. 7). Narrator jest czułym receptorem, niewysyłającym jednak żąd-

nych bodźców. Obserwowani czują na sobie jego (niekonkretnego, potencjalnego obserwatora) wzrok, stosują zabiegi, często nieskuteczne, by się przed nim schronić, lub akceptują – sytuację, siebie – i nie myślą o ukryciu. Tymczasem narratora nie sposób nakryć. Nawet podlatujący do jego szyby gołąb trafia na ekran, lustro i zostaje odprawiony z... portretem, jak każdy bohater tej książki. Taki introwertyzm musi zazdrościć manifestowanej w oknie radości życia. A jeśli tak na to spojrzeć, narrator (niezaistniały bohater opisywanych sytuacji) rozczula czytelnika w równej mierze, co sąsiad ciągnący ukradkiem na korytarzu piwo lub antykwariusz, którego nikt nie odwiedza.

Książka Anny Arno podzielona jest na dwie części. *Okna* opisują bardzo skonkretyzowaną rzeczywistość – Polska, Kraków, blokowe osiedla. Moje powyższe rozpoznanie oparte były niemal w całości na lekturze tej partii zbioru. Część druga *Inne okna* poświęcona jest rzeczywistości zagranicznej, co potęguje wrażenie intymności tej książki. Miasta, które odwiedza narrator, odwiedzała Anna Arno, na co częściowo wskazuje notka biogra-

ficzna umieszczona na okładce. I tylko tu – w pamiętnikowym charakterze całości, w emocjonalnej wartości opisanych impresji – znajduję usprawiedliwienie dla obszerności tej części *Okien*. Pojawiające się w niej narracje nie proponują bowiem wiele nowego prócz zmiany kontekstu, nie skrzą się też tak intensywnie od sensów i wieloznaczności, jak miniaturki z części pierwszej. Minimalizm, który był wielką wartością pierwszych fragmentów debiutu Anny Arno, rozlewa się tu do liczby ponad trzydziestu mało intrygujących, jedynie poprawnych obrazków. Mimo to intensywność doświadczenia pierwszej części rekompensuje końcową stagnację. Zresztą *Okien* wcale nie trzeba (może nawet nie należy?) czytać od deski do deski, a jedynie wyciągać pojedyncze fragmenty i delektować się nimi, jak obrazami jednego autora. Jestem przekonana, że można się tu odnaleźć w co najmniej jednym obrazku, a gdy się to robi – można do tej książki wracać chętnie, latami. Taki właśnie – uniwersalny, na wskroś humanistyczny – charakter mają te narracje. Aż dziw bierze, że wyszły spod pióra tak młodej autorki.

**Malwina Mus**



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI,  
*Rozstrzelanie VIII*, 1949, olej na  
płótnie, 130 x 199 cm, Muzeum  
Narodowe w Warszawie

# Zamrożona rozpacz

**Anna Janko**  
**Mała zagłada**

Wydawnictwo Literackie,  
Kraków 2015

## Odpominanie

**W**prozie Anny Janko nie ucieka się od bolesnych uczuć i emocji, patrzy się na ciemne oblicze świata. Inaczej jest w wierszach pisarki, w których udaje się jej uchwycić i zamknąć w metaforze chwile, umykający czas, w których poszukuje i znajduje – z trudem i nie bez obaw – miłość. „Nowa poezja Anny Janko daje czytelnikom poczucie spokoju i ekstazy. Ekstatycznego spokoju. Całkiem tak, jak prawdziwa i dojrzała miłość” – pisał przed laty Piotr Matywiecki.

Utwory prozą, których nie da się łatwo zaszufladkować, Janko zaczęła pisać niedawno (pierwsza książka prozatorska *Dziewczyzna z zapalkami* została opublikowana w 2008, kolejna – *Pasja według św. Hanki* – w 2012 roku). Podobnie jak jej poezja mają wyraźny rys autobiograficzny. Ponadto Anna Janko nie porzucała w swojej prozie wiary w to, że pisanie jest wynikiem łaski. „Pisanie moją jawą, życie snem” – przyznaje. W najnowszej książce, zatytułowanej *Mała zagłada*, podejmuje dojrzałą refleksję nad własnym i swoich najbliższych życiem. Refleksję często bezwzględna, gdyż odpominając sprawy najboleśniejsze.

## Matka i córka

Jeśli w poruszającym filmie z Sophią Loren, grającą w nim matkę, córka była swoim iście chroniona, to u Anny Janko role matki i córki odwróciły się: „Twoja pamięć zetlała i tyle z niej uszło... Dziś pamiętam więcej od ciebie, a jeszcze trochę doczytałam, ludzi poppytałam. Musimy razem się i dopomnieć, ile się da. To przecież nasza wspólna historia. Czasem mi się wydaje, że już bardziej moja niż twoja...”.

Dlaczego zatem, jeśli matka pamięta już coraz mniej, czy może odsunęła od siebie pamięć o swoich bolesnych przeżyciach, gdy na oczach dziewięcioletniej dziewczynki niemieccy żołnierze, pacyfikując wieś Sochy, podobno w zemście za sprzyjanie partyzantom, zastrzelili jej rodziców, córka postanawia wrócić do tych wydarzeń, do prześlakanego dzieciństwa matki? Odpowiedzią jest cała książka, będąca swoistym dialogiem z matką.

Wojenna, ale i powojenna historia matki dojrzała w pisarskiej świadomości powoli, domagając się opowiedzenia. Matce mimo starań nieraz nie udawało się w dorosłym życiu opanować tego płaczu, który nękał ją nieustannie w dzieciństwie. Śmierć nadal podchodziła blisko, do matki, ale i do znerwicowanej córki. Cień wojny nie zniknął z ich życia. W *Dziewczynie z zapalkami* narratorka przytacza wyznanie teściowej, dla której wojna oznaczała koniec świata. W jej żyłach nadal płynęła „zamrożona rozpacz”. Tę celną metaforę można odnieść również do stanu emocjonalnego matki autorki *Małej zagłady*.

„Ta łatwość tracenia wszystkiego, trudność pozostania w miejscu, jakbym nie ufała otoczeniu, uciekać, uciekać... Nauczyłam się tego od was w dzieciństwie



i teraz nie potrafię inaczej” – mówi córka do matki i zaczyna gromadzić wspomnienia członków bliskiej rodziny i znajomych, mieszkańców sąsiadujących z Sochami wsi, następnie uzupełnia je dokumentalnymi relacjami, by wydarzenia sprzed lat stały się historią o niesłabnącej, niestety, aktualności.

### Niemcy, nie naziści

Zaznaczone tu w śródtytule rozróżnienie ma zarówno dla matki, jak i dla córki zasadniczy sens. Matka nawet poprawia córkę, by „Niemców” nie pisała z wielkiej litery, ponieważ na to nie zasługują. Obie też odrzucają wszelkie próby tłumaczenia katów. Owszem, zbrodnie dochodzą do głosu przede wszystkim w zbrodniczych systemach politycznych, owszem, podczas wojny nic nie bywa proste, dzieki instynkty mogą objawić się zarówno u oprawców, jak i u ofiar. Ale – podkreśla autorka, zgadzając się z opinią matki – udział w zbrodniach mieli konkretni Niemcy, zbrodniarze z imienia i nazwiska, nie zaś bezimienni wykonawcy rozkazów, podobnie jak zabijali, znęcali się nad ofiarami, gwałcili kobiety konkretni żołnierze rosyjscy. Dla jednych katów mordowanie było czymś niemal automatycznym, dla drugich patrzenie na zadawaną śmierć okazywało się przygodą egzystencjalną.

Anna Janko podejmuje również inny, rzadko poruszany problem: problem trudnego dziedzictwa. Dotyczy to dzieci przestępców i dzieci ofiar. Przedstawiciele tego wojennego pokolenia mogą się nie nawidzieć, mogą się ignorować, nie przyznawać do wspólnoty przeżyć, ale mogą też starać się zrozumieć, nawet, w pewien sposób, pojednać ze sobą. Pisarka przez

lata mieszkała we Wrocławiu ze swoim mężem i teściami w ponemieckim domu, który był miejscem akcji *Dziewczyny z zapalkami*. Wspomnienie tego domu pojawia się też w *Małej zagładzie*:

Czy wiesz – zwraca się córka do matki – że do tego domu, w którym mieszkałam we Wrocławiu [...] przyjechała kiedyś córka niemieckich mieszkańców? [...] Naprawdę nazywała się Barbara Jontek, a nie Lotta Halschke, jak w mojej powieści. Dałam jej na imię Lotta. Bo skoczyła z pierwszego piętra, uciekając z matką przed Rosjanami. [...] I oto któregoś jesiennego dnia wysiadła z taksówki i stanęła przed furtką [...]. Moja teściowa nie chciała jej wpuścić, ale tamta zaczęła ją prosić wszystkimi językami, jakie знаła. [...] I w końcu po francusku moja teściowa dała się ubłagać. [...] Potem Barbara Jontek cały rok listy słała do Breslau, na polski tłumaczone! Żeby tylko kontakt podtrzymać. [...] Takie losy właśnie tych dzieci wojny – z jednej i drugiej strony nie-szczęście. I potem się te dzieci błakają [...]. Nieukozone już na zawsze, z niedopieczoną przeszłością...

W najnowszym utworze liryzmowi towarzyszy refleksja, nie tylko o filozoficznej wymowie. Janko nie unika spraw drażliwych, daleka jest od tzw. poprawności politycznej. Przypomina zatem stosunek Polaków do wojennego losu Żydów i bierność prześladowanych, brak oporu, gdy byli wysyłani do obozów. **B o s t r a c h z a b i j a ś w i a d o m o ś ć.**

Jednak dobrze by było pamiętać – zauważa autorka – że antysemityzm, rozniecony na nowo przez Niemców, był chorobą całej

Europy. Tak łatwo skupiać się na podstępnych Polakach, pod niemiecką okupacją spontanicznie, indywidualnie denuncjujących Żydów... A co powiedzieć o państwowych antysemityzmach wojennych, popartych rządowymi ludobójczymi ustawami? Skutecznie działały na Węgrzech, w Rumunii, we Francji Vichy?

Janko przypomina też rzezie, dokonywane przez Ukraińców:

Straszny rok, ten czterdziesty trzeci, wszyscy wszystkich zabijali, przecież miesiąc po spaleniu Soch była ta słynna rzeź wołyńska, jedenastego lipca, piekło na ziemi. [...] Ukraińcy potrzebowali wtedy na gwałt ojczyzny niepodległej. Z samym diabłem by ślub wzięli, by swego dopiąć. I wzięli.

### **Zagłada się nie kończy**

Stale jesteśmy świadkami zagłady o mniejszej lub większej skali: na początku wieku masowa masakra w Nowym Jorku, nowy wiek „płodzi kolejne wojny, które rosną, rosną”. Najgorsze jest jednak to – podkreśla autorka – że podczas wojny zło staje się „pożyteczne”, nabiera w oczach agresorów, ale i broniących się, sensu, bywa usprawiedliwiane tzw. wyższą koniecznością.

To wojny toczne przez ludzi przeciwko ludziom. Ale od wieków trwa także wojna człowieka z przyrodą: „To się dzieje ciągle, zagłada się nie kończy – te lisy [którym zdejmuje się skórę przez głowę – przyp. mój, B.R.], te żywe krowy podciągane za nogi do zarżnięcia na takich jakby karuzelach, te kury pozbawiane żywcem dziobów i pazurów, jakby nie były one wszystkie z unerwionego mięsa, ale z masy spożywczej jakiejś, abstrakcyjnej” –

mówi córka, a matka nie może już tego słuchać. Póki człowiek będzie się stawiał ponad inne stworzenia, póki będzie tkwił w antropocentryzmie, póty gwałcone będą prawa zwierząt.

Lektura najnowszej książki Anny Janko przygnębia, można ją wręcz odchorować, poczuć się fizycznie zmęczonym i psychicznie rozbitym. Pisarka jest jednak bezwzględna także wobec siebie – przeżywa od matki jej historię, staje się – jak wyznaje – narratorką w filmie życia swej matki. Pisarka pozostała w spalonych Sochach, by szukać śladów po swych najbliższych, których poznanie uniemożliwiła wojna. Matka nie miała dość siły na tę podróż do przeszłości.

### **Poetka**

Matka, główna bohaterka książki, to Teresa Ferenc, ceniona poetka, której *Psalmami i innymi wierszami dawnymi i nowymi* (1999) zachwycali się czytelnicy i krytycy (np. Karol Maliszewski, Ewa Nawrocka, Konstanty Pieńkosz). W rozmowie zamieszczonej we wstępie do nowszego wyboru wierszy *Ogniopis* (Wydawnictwo „Nowy Świat”, Warszawa 2009) poetka przypomina wiersz z *Wypalonej doliny*:

Przyszłam prosić  
nie poniewieraj kości moich wrogów  
cierpią jak ja na alergie  
uciekają bez ratunku na chorobę raka  
chciwi pyszni  
wiecznie głodni  
jak ja ludzkim głodem  
przebacz im krew mojego ojca  
na wciąż żywej krtani  
matkę – do dziś w zboże leci  
jak rozłupany anioł

psa który mnie nie dogryzł  
daj im jeśli możesz  
zwykły ludzki spokój.

Poetka tak komentuje swój utwór:

Zwykle pracowałam po dwie godziny dziennie. Tylko raz zdarzyło mi się, że pracowałam bez przerwy kilkanaście godzin, nie odrywając się od kartki. W ten sposób powstała prawie cała *Wypalona dolina*, kilkanaście wierszy. Ale ten wiersz napisał się jakby sam, bez udziału mojej świadomości. Tak naprawdę dorastałam do niego wiele lat, napisałam go w czterdzieści lat po pacyfikacji Soch już jako dojrzała kobieta, matka dwóch córek.

Poezja zatem ratuje przed rozpaczą, nawet przed tą zamrożoną w żyłach. Ratuje ona i matkę – poetkę, i córkę, która do *Małej zagłady* także dojrzewała przez lata. I uratować może nas, czytelników.

**Mikołaj Ruszkowski**

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Rozstrzelanie V*, 1949, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Poznaniu



## Poezja obolałego sumienia

**Jarosław Mikołajewski**  
**Wyręka**

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014

Poeeci zaangażowani społecznie, poeci buntu, poeci melancholii, autorzy liryków miłosnych, poeci religijni i jeden, osobny, Jarosław Mikołajewski – poeta obolałego sumienia.

W krótkim wierszu bez tytułu (s. 42, numery stron w tomie *Wyręka*) czytamy: „W czystym słońcu/ opadła mnie chmara zawinionych rzeczy”; inny, zatytułowany *morza południowe*, kończy pytanie: „jaki ocean powyrzuca ci winy/ po jednej i cały chór” (s. 35).

Jakby poczucie winy, także tej wyniesionej z Raju, wynikającej ze sprzeciwu wobec nakazu Boga Ojca, ukonstytuowało osobowość bohatera lirycznego tych wierszy. Jakby ta chwila zerwania przymierza z wszystkim, co żyje, co czuje i cierpi, raz na zawsze wprowadziła ból i udrękę w jego istnienie. Wina jest realna, ale i przedustawna, pierworodna, gdyż:

to poczucie winy po zmarłym  
kuzynie  
że mu nie znalazłem cudownej  
recepty

to ciężki jak kamień zrzucony na  
głowę

wyrzut po śmierci każdego co  
znałem

(*wąż miłosza*, s. 60)

I pytanie „co było mi wężem/ czesława miłosza”, tym ze zmiażdżoną głową, czego zaniechałem, gdzie byłem nieuważny, co źle uczyniłem, kogo skrzywdziłem, jest zasadniczym pytaniem tej liryki. Dwie strefy – *sacrum* i *profanum* – są wyraźnie od siebie oddzielone. Czyste, niewinne i zbrukane, cielesne, uduchowione i aż na- zbyt materialne są na przeciwnych biegunach. Między tymi strefami jest śmierć, która postrzegana jest jako zło. Namysł nad śmiercią wpisany jest w tę lirykę:

gdzieś po moich łąkach pełnie wąż  
miłosza  
jego duch odwieczny i na wieki  
wieków.

Ciało w tej poezji jest zakładnikiem śmierci, oczekuje na wyzwolenie:

bo jęczy i wzdycha wszystko co  
zrodzone  
czekając na nowe  
prawdziwe dzieciństwo  
na zbawienie ciała które niszczyć  
jedząc  
pełzając.

(*wąż miłosza*, s. 63)

Oczekiwanie na Drugie Przyjście i odrodzenie życia w chwale łączy się jednak jeśli nawet nie z nienawiścią, to na pewno z obrzydzeniem do ciała. O ile w poezji

Anny Kamieńskiej ciało było „obrzydliwości worem umiłowanym”, o tyle u Mikołajewskiego jest to już tylko wór obrzydliwości.

W tej liryce czułością jest objęty niemal cały świat stworzony, każde skrzywdzone istnienie. Motyl z oderwanym skrzydłem godny jest współczucia. Spod tej opiekuńczej czułości wyjęty jest jednak bohater liryczny, który nosi winę.

Ciało duże, obmierzłe zdaje się tylko mięsem i tłuszczem, a „dusza nie mieści się w skórze”. Tym, co je uczłowiecza, a tym samym ratuje przed ostateczną pogardą i odrzuceniem, jest – podobnie jak u Stanisława Grochowiaka – ból i odczuwane cierpienie. Pamiętamy, że mięso boli, ale rozbieranie do snu kończy gest miłości, gdy autor całuje „w puder i w mięso”. W poezji Mikołajewskiego dwa ciała leżą w pościeli odwrócone do siebie plecami. Obok ciała grubego ciało niemal eteryczne. Uświęcone są ciała dzieci i żony, niematerialne jest ciało ojca, który przychodzi do snu bohatera tych wierszy. Śmierć ojca – stały motyw tej liryki, łączący się z poczuciem winy – jest jego koszmarem, gdy powtarza się przypominany sen ojca o biciu syna po twarzy. Sen we śnie, sen, który jest tak realny, że bohater może powiedzieć „jego długi sen był moim wieloletnim koszmarem”, i dodać:

żyję bez dobrej i złej monety  
spłacam bez gotówki tamto nocne  
bicie

korzystam.

(*wyręka*, s. 6)

Kara została wymierzona we śnie ojca, który już nie żyje. Kara trwa nadal, ponieważ przenikają się światy żywych i zmarłych. Ta i tamta strona równie rzeczywiste, przenikają się na zasadach osmozy. „Jeszcze wciąż żywi z już zmarłymi mogą się bawić w chowanki”, ojciec osaczony przez sforę ujadających psów czeka obrony:

wymachuję więc mieczem i psy  
uciekają  
na tamtą stronę a my jeszcze na tej  
siadamy na cichą rozmowę na trawie.

(*mieczyk*, s.12)

Sen o śmierci, sen powtarzany o znikaniu, niesie ze sobą lęk, ale i nadzieję na ostateczne połączenie obu sfer. Ten stały motyw poetycki w liryce Jarosława Mikołajewskiego ma dodatkowy ciężar – stróżującego sumienia. Poeta lapidarny, ceniący sobie skrót myślowy, dążący do zwartej postaci obrazu, gdy zapisuje senny koszmar – mnoży szczegóły, jakby tylko tak długa narracja mogła oddać niekończący się ciąg onirycznych obrazów, sprawić, że i my, czytelnicy, będziemy długo i żmudnie podążać za papierową trumną, szukać w trawie węża ze zmiażdżoną głową, czy jak w wierszu *mieczyk* nieustannie będziemy odganiać szczekające psy. Tego bowiem domaga się sumienie. Krótki, zwarty wiersz *rachunek* jest przecież rachunkiem sumienia. Wers pierwszy – „szczelina węższa niż przesmyk klepsydry” – odsyła nas do czasu śmierci. Klepsydra odmierza czas, przesypując piasek, i jest także powieszonym zawiadomieniem o zgonie. Przesmyk prowadzi na drugą stronę; jak wiadomo, jest tak ciasny jak ucho igielne, przez które

nie przeciśnie się grzesznik, jest wąski jak krtań „ojca/ kiedy nie mógł odrzucić powietrza”. I tu następuje nagle przejście od relacji obiektywnej do subiektywnego wyznania: „czy się starałem/ nie wiem/ nie pamiętam”, a to pośrednio przywołuje zwrot „więcej grzechów nie pamiętam” (*rachunek*, s. 69). I przypomina się wcześniejszy wiersz o powietrzu w materacu, w którym zachował się sprzed wielu lat oddech ojca. Materialny przedmiot zatrzymuje wydech z płuc, zostaje mierzalnym śladem życia po życiu.

Siłą tej liryki jest odwołanie się do sytuacji powszednich, tych, które znane są, doświadczane niemal przez każdego – obawa o bliskich, lęk, gdy „mama nie odbiera”, gdy wyobraźnia podpowiada wszystkie straszne wypadki, jakie się mogły wydarzyć, a także tę chwilę, gdy starsza pani boi się zasnąć, a wtedy w myśleniu poety pojawia się dziecinna wyliczanka – kołysanka, rymowanka-wyliczanka z niepokojącym zakończeniem:

zamykam oczy i oglądam jej  
dobranocki

stołu głaskanie  
szklanek przepraszanie

z ostrzem pojednanie

kantów wygładzanie  
ostatnie muśnięcie.

(*przyjaciółka*, s. 25)

Niedomówienie, zawieszenie głosu jest charakterystyczną cechą tej poetyckiej dykcji. I jest w tym coś, tak to odbieram,





z myślenia magicznego. Nie mów, bo się spełni, nie przywołuj nieszczęścia. Nagle pojawiają się jak refreny powtórzenia (wiersz *metro*), które nie tylko podkreślają rytm, ale również są rodzajem zaklęcia. W utworze *nocny ranek* owo zaklęcie i błaganie o nienaruszalną czystość śniegu, zanim zostanie zniszczona, zbrukana ludzkimi śladami, zamyka się w słowach „wyjdźmy na śnieg”, „idźmy”, które rozpoczynają każdy fragment wiersza.

Biel, czystość, a więc i świętość za chwilę przeminie, pokryją ją niedopałki, plwocina, mocz psów, rozwłócone przez ptaki śmieci, te odpryski brudu materii związanej z istnieniem. Ta „biel bezkresna” ma w sobie dzieciństwo i pamięć początku, a one nie są obciążone winą. We wczesnym wierszu *Jeszcze śnieg* z tomu *Kołysanka dla ojca* (1994) zostają tylko ślady po chłopcu, który udawał śmierć. „Pod jego łydkami,/ pod kantami łopatek, pod karkiem topnieje lód./ Młodym

wszystko wolno udawać: śmierć, lament, przyjaźń, miłość”. W tym udawaniu kryje się jednak coś bardzo poważnego i groźnego, bowiem: „Na śniegu/ pozostał rejestr kręgów i kości jak odcisk mamuta/ na skamieniałej florze z plejstocenu”. Od najwcześniejszych wierszy myśl o przemijaniu wszystkiego, o śmierci wpisanej w życie jest dominantą poezji Jarosława Mikołajewskiego. W tym tomie jednak, po raz pierwszy tak wyraźnie, pojawia się przeświadczenie, że „coś chce czegoś/ poza mną”, że istnieje Instancja Odwoławcza, którą można prosić: „cieniu nad cieniami/ zmiłuj się nad nami”, że to, „co nie pozwala mi umrzeć”, to modlitwa „klauzurowych zakonnic”, które odmawiają „pacierz w bieszczadzkim klasztorze/ za ludzkość/ również za tę jej moją chwilę/ i część”. Nie nazwę tego tomu poezją religijną, ponieważ sądzę, że jest czymś o wiele głębszym – to poezja trudnej wiary.

Iwona Smolka

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, (*Szofer z czerwonym pejzażem*), niedatowany, gwasz, papier,  
Muzeum Narodowe w Krakowie



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Kolejka trwa*, 1956, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie

Teresa  
Walas

## Genealogia klasy średniej z Lacanem w tle

Książka Andrzeja Ledera *Prześnio-  
na rewolucja* odniosła rzadko no-  
towany sukces na intelektualnym rynku.  
Na sukces ten złożyły się różne zapew-  
ne przyczyny, najistotniejszym wszakże  
jego źródłem jest zamiysł autora, by po-  
wtórzyć gest Nietzschego i rozjaśnić nie-  
przejrzystą, problematyczną i niezado-  
walającą terażniejszość przez odwołanie  
się do zdarzeń z przeszłości i odsłonięcie  
doświadczenia wypartego przez społecz-  
ną świadomość, zacieranego w dyskursie  
historycznym, lub wręcz usuniętego z je-  
go obrębu. Zamiysł ten wpisuje się więc  
w ramy problematyki chętnie dziś roz-  
trząsanej, a określanej ogólnie terminem  
polityki pamięci, towarzyszy mu jednak –  
jak u Nietzschego – wyraźna intencja kry-  
tyczna. Leder wychodzi od tezy, że hege-  
monem politycznym współczesnej Polski  
jest – po raz pierwszy w dziejach – klasa  
średnia, nadal utożsamiana przez niego  
z mieszczaństwem, kondycja wszakże tej  
społecznej grupy (bo nie jest pewne, czy  
da się określić je mianem klasy w trady-  
cyjnym rozumieniu) wzbudza poważne  
zastrzeżenia. Po pierwsze, grupa ta nie jest  
zdolna do wyłonienia i określenia swojej  
tożsamości, której fundament byłaby  
jej własna mitologia; po drugie – wywo-  
dząca się z tej grupy i sprawująca wła-  
dę klasa polityczna nie potrafi znaleźć  
w obrębie *imaginarium* politycznego słów

i symboli, „które włączyłyby poczucie krzywdy we wspólnotę republiki”. Mieszczaństwo Ledera wykazuje więc trojaki deficyt: psychiczny, kulturowy i moralny. Tak wygląda powierzchowna diagnoza, prowadząca, co oczywiste, do szukania przyczyn choroby. Tu przewodnikami Ledera stają się Benjamin i Lacan; pierwszy dostarcza mu koncepcji „prześnionej” rewolucji, drugi – psychoanalitycznej siatki pojęciowej i antropologicznego modelu, który pomoże mu zdekonstruować pole symboliczne właściwe polskiej pamięci historycznej.

Odtworzona w koniecznym uproszczeniu teza główna książki rysuje się następująco: jedyna rewolucja, jaka dokonała się w Polsce (jest to, warto od razu zaznaczyć, rewolucja bezprzymiotnikowa), miała miejsce w latach 1939–1956, rok zaś rok ‘89 okazuje się czymś w rodzaju domykającego ją epilogu. Rzeczą wszakże najistotniejszą jest to, że miała ona z perspektywy narodowej wspólnoty charakter bezpodmiotowy – przeprowadzona została rękami Innych: najpierw niemieckiego, potem sowieckiego okupanta. Choć teza ta nie została zapewne dotąd sformułowana tak wyraziście, nie budzi ona większych wątpliwości, jeśli wstępnie zgodzić się, że zmiany, jakie zaszły w Polsce w czasie okupacji, da się określić mianem rewolucji w jej podstawowym znaczeniu, co nie jest już takie oczywiste. Wnioski z tej tezy płynące nasuwają się łatwo: rezultaty rewolucji, czyli zmiany w strukturze własności dokonane w Polsce siłą, nie mają swojej społecznej przynależności, swojego zwycięskiego momentu, swojej legendy, a co za tym idzie – własnego symbolicznego pola, do którego beneficjent tej rewolucji, dzisiejsze mieszczaństwo, miałoby prawo się odwołać. W tym tkwić może przyczyna owego deficytu tożsamości, który diagnozuje na wstępie Leder i którego skutkiem byłaby ogólna słabość i podmiotowa chwiejność tej społecznej grupy. Autor *Prześnionej rewolucji* nie ku takim jednak prostym zmierza wnioskom. W miejsce naiwnej psychologii społecznej podstawia narzędzia Lacanowskiej psychoanalizy, co pozwala mu w inny (zwolennicy jego metody powiedzą: odkrywczy) sposób opisać zjawisko „prześnienia”. Oznacza to przyjęcie antropologii, w której osią osobowości jest ukryte w obszarze nieświadomego intensywne pragnienie rozkoszy, zawsze będące w konflikcie z normą społeczną. Jaką postać przybiera pragnienie człowieka żyjącego w poczuciu krzywdy i upokorzenia, gdzie szuka ono i znajduje swoją *jouissance*? W zemście, lub bodaj w ciemnej satysfakcji, jaką daje widok upadku dotychczasowego krzywdziciela – odpowiada Leder; a dołączwszy do tej konstatacji pojęcie „transpasywności”, czyli psychicznego utożsamienia się z przeżyciami i działaniem Innego, uzyskuje ramę poznawczą, w którą wpisane zostanie polskie doświadczenie historyczne: okupacja i powojenne przemiany ustrojowe. Co pozwala zbudować taką oto myślową konstrukcję: Polska przedwrześniowa nagromadziła w sobie ogromny potencjał poczucia społecznej krzywdy, które na dodatek nie znajdowało swego wyrazu w polu symbolicznym. Nieme, zepchnięte w czeluść czystych ciemnych emocji, rodziło jedynie możliwe pragnienie rozkoszy – tej płynącej z zemsty, lub bodaj z fantazjowania o zemście. Gdy więc w świecie realnym pojawia się Inny dysponujący siłą, która niszczy krzywdziciela,

krzywdzony oddelegowuje na niego swoje pragnienia i – realizowane przez tamtego – przyjmuje jako własne. Nie uczestniczy więc w aktach przemocy jako podmiot działań, ale je potwierdza i niejako usprawiedliwia przez odczuwaną transpasywnie rozkosz. *Jouissance* jest rzeczywista i rzeczywiste jest spełnienie okrutnych pragnień, ale współudział w ich realizacji ma charakter fantazmatyczny, przebiega „jak we śnie”. Stąd „prześniony”, niepodmiotowy charakter tej dwuetapowej polskiej rewolucji oraz dziedzictwo takiego jej przebiegu: dzisiejsze bezkręgowe mieszczaństwo.

Jeśli ten hipnotyzujący Lacanem wywód Ledera sprowadzić na twardszy grunt społeczny, uzyskujemy takie oto rozpoznanie: z polskiego pola symbolicznego wyparta została społeczna rewolucja, bo w tej sferze przeprowadzono ją pokątnie, bez wyraźnych znaków, jako że – choć część Polaków współuczestniczyła w niej swoim pragnieniem – zrealizowana została dzięki zewnętrznej przemocy. Jak więc przebudować to pole dzięki nowo uzyskanej wiedzy? Leder nie mówi tego jasno, ale trzymając się jego toku myślenia, łatwo dojść do wniosku, że trzeba w nim, w tym polu, umiejscowić akt współudziału jako akt upodmiotowiony. Co jednak – poza samą świadomością prześnionego uczestnictwa – dziedziczy dzisiejszy mieszcza- nin? Fantazmatyczną winę przodków? Rozkosz na widok słusznie wymierzonej sprawiedliwości? A może jednak ciężar rzeczywiście popełnianych czynów, bo nie tylko mściwą *jouissance* zadowalali się dziadkowie? Bez odpowiedzi na to pytanie nie da się przeprowadzić skutecznej terapii i uzdrowienia podmiotu, a tego przecież – uprawomocnienia podmiotowości i porywającej idei – żąda od współczesnego mieszczaństwa autor *Prześnionej rewolucji*.

Leder, podobnie jak język potoczny, posługuje się pojęciem rewolucji w dwojakim znaczeniu: obejmuje nim wszelką gwałtowną zmianę stosunków i stanu własności oraz społecznej hierarchii, niezależnie od rodzaju sił, które ją wywołały, oraz rewolucję *sensu stricto*, czyli przewrót społeczny, którego realną siłę sprawczą stanowi określona klasa/grupa społeczna, wyposażona we własny projekt ideologiczny, czyli pole symboliczne, które z chwilą zwycięstwa narzuca szerszej zbiorowości. W pierwszym przypadku rzeczywisty podmiot rewolucji – dysponent siły (jeśli taki istnieje, bo tak rozumiany rewolucyjny charakter może mieć także kataklizm o charakterze przyrodniczym) nie musi legitymizować swych działań za pomocą żadnego systemu wartości, częściowo bodaj podzielanego przez podlegającą im zbiorowość; może uosabiać czystą przemoc. I tylko przy takim rozumieniu rewolucji da się ją przypisać okresowi wojny i okupacji w Polsce. Zmiana stosunków własności i zniszczenie dotychczasowej struktury społecznej dokonało się przy użyciu nagiej siły; terroru obejmującego swym zasięgiem całą zbiorowość i posługującego się ideologią nieprzechodnią – niewytwarzającą żadnego pozytywnego obrazu przyszłości, z którym jakakolwiek część tej zbiorowości – poza jawnymi odstępami, jakimi byli na przykład folksdojcz – mogłaby się była utożsamić, jedyną bowiem identyfikacją, którą ideologia ta jej wyznaczała, była identyfikacja niewolników. Rewolucja, jeśli tak określać zachodzące wówczas zmiany, dokonała się w istocie



cudzymi rękami, sprawczość bowiem leżała poza zbiorowością doświadczająca jej skutków. Jednak ta rewolucja, stara się dowieść Leder, miała po stronie polskiej podmiotowość ukrytą, podmiotowość mściwych pragnień grup dotąd krzywdzonych realizującą się transpasywnie w okrucieństwie i pańskości najeźdźcy. Czy jest to teza przekonująca? W tej mierze, w jakiej znajomość natury ludzkiej, także ta potoczna, niepoświadczana przez Lacanowską psychoanalizę, pozwala zgodzić się z poglądem, że człowiek, zwłaszcza człowiek niewyrobiony moralnie, umie cieszyć się z cudzego upadku, im zaś jego kondycja życiowa gorsza, tym bardziej raduje go upadek dotąd wywyższonych. Powszechność wszakże tej ciemnej satysfakcji trudna jest do uchwycenia, a tamtemu pogładowi można z powodzeniem przeciwstawić Arystotelesowskie przeświadczenie, że cudze przejście ze szczęścia w nieszczęście budzi w obserwatorze litość i trwogę. I nawet jeśli przyjąć przez chwilę, że owa czarna *jouissance* stała się udziałem jakiejś części zbiorowości, to trudno nie wziąć pod uwagę innej przesłanki: że wszechobecność okupacyjnego terroru i stałe poczucie zagrożenia w znacznej mierze rozkosz tę musiało mrozić, bo świadek w jednej chwili mógł stać się ofiarą.

Leder nie poświęca wiele uwagi wszystkim rewolucyjnym zmianom, które wojna i okupacja spowodowały w przestrzeni społecznej. Była to, jeśli odsunąć na bok same straty biologiczne, gwałtowna pauperyzacja ogromnej ilości mieszkańców dawnej Rzeczypospolitej – uciekinierów ze Wschodu, wysiedlonych z terenów włączonych do Rzeszy i w inny sposób pozbawianych swojej własności, oraz równie gwałtowne, z tamtym w znacznej mierze związane, spłaszczenie społecznej hierarchii i upowszechnienie pracy fizycznej. Można powiedzieć, że w postaci czarnego scenariusza zrealizowały się postulaty i pragnienia (choć nie po Lacanowsku rozumiane) paru pokoleń polskich reformatorów, zmierzających do demokratyzacji społeczeństwa i samoograniczenia się warstw wyższych. Niezależnie od wszelkich form demoralizacji, jakie niosły ze sobą tamte lata, powszechność niedostatku, strachu i upokorzenia była czynnikiem homogenizującym narodową wspólnotę, na co zwracali uwagę socjologzy z Janem Strzeleckim na czele. I jeśli jest jakieś doświadczenie rzeczywiste zaprzepaszczone, bezpowrotnie dla świadomości zbiorowej utracone i niesprawdzone w historii, jest nim właśnie owo okupacyjne doświadczenie zrównania. Czy zostałoby ono czym prędzej zapomniane, czy obrodziłoby społecznie – nie wiadomo, przykryła je bowiem ideologia równości, którą niosła ze sobą kolejna rewolucja.

Przedmiotem bardziej szczegółowych rozważań Ledera staje się jedna przede wszystkim zmiana, która zachodzi w latach 1939–1945: Holokaust i niemal całkowite zniknięcie Żydów z polskiego obszaru społecznego. Reakcję na Zagładę także ujmuje Leder w psychoanalitycznych terminach transpasywnej realizacji pragnienia, choć w tym przypadku nie jest to już pragnienie osadzone na poczuciu realnie doznanej krzywdy, które nie znajduje dla siebie wyrazu w polu symbolicznym. Przeciwnie, jest to pragnienie swobodnie migrujące, dopuszczalne, bo dotyczące Obcego, obecne w dyskursie i bezpośrednio ujawniane w czynach grabieży żydowskiego

mienia. Społeczna teza, którą rozwija Leder, daje się sprowadzić do stwierdzenia, że rewolucyjnym skutkiem Zagłady było opróżnienie miejsca zajmowanego przez Żydów, którzy – przy całym wewnętrznym zróżnicowaniu tej grupy – stanowili znaczną część polskiego mieszczaństwa, a w ujęciu Ledera wręcz je konstytuowali. Ich eksterminacja, a nawet samo wyjęcie spod prawa, otworzyło dostęp nie tylko do konkretnych obszarów społecznej przestrzeni – handlu czy rzemiosła, ale też do zasobów materialnych – od pierzyn i maszyn do szycia po kamienice. Równocześnie, sugeruje Leder, ponieważ w polskim *imaginarium* ukształtowanym przez kulturę agrarną rola mieszczanina nie była wypełniona wyrazistą treścią, ci, którzy teraz w tę rolę wchodzili, czuli niejako Żyda za plecami, nawet wtedy, gdy przekraczali próg poniemieckich sklepów czy warsztatów. Skoro zaś Żyd był Obcym – dopowiedzieć można w duchu psychoanalizy – i w pragnieniu eliminowanym ze społecznej przestrzeni, musiało to w tożsamości – potencjalnie mieszczańskiej – wytworzyć wewnętrzne rozszczępienie utrudniające jej konsolidację. Realnym więc efektem tej „prześnionej” rewolucji byłby „przywłaszczeniowy” charakter części niższej polskiej klasy średniej wyłaniającej się z wojny. Problem jednak w tym, że skalę i tego zjawiska uchwycić trudno, a ekonomiczna moc tego stwierdzenia osłabiona zostaje przez fakt, że trwałość całej tej klasy okazała się niezwykle krucha, za moment bowiem rozprawiać się z nią będzie kolejna rewolucja, niszcząca w zapamiętaniu prywatne rzemiosło i handel.

Za drugi – obok Zagłady – przełomowy moment polskiej rewolucji i zarazem za drugą niebezpieczną lukę w samoświadomości współczesnej klasy średniej uznaje Leder społeczną katastrofę, jaką było zniknięcie szlachecko-ziemiańskiego świata, „złamanie wielowiekowej, głęboko zakorzenionej dominacji elit szlacheckiego pochodzenia”, wedle niego pomijane czy niedostatecznie uwypuklane tak w historycznym dyskursie, jak w potocznej pamięci. Opowieść Ledera o tej drugiej, równie „prześnionej” rewolucji zagarnia w swój rwący nurt reformę rolną, stalinowski terror, awans społeczny, przesiedlenia, rozpad dotychczasowego *imaginarium*, próby instalowania nowego pola symbolicznego i inne współwystępujące z tamtymi zjawiska; twarda faktografia przeplata się w niej z bezceremonialnymi uogólnieniami, argumentacja zaczerpnięta od historyków z psychoanalizą, której pojęciowa siatka wciąż utrzymuje tę opowieść w fabularnych karbach i ma być rękojmią jej zarazem prawomocności i nowatorstwa.

To, że tym razem – po roku 1944 mieliśmy w Polsce do czynienia z rewolucją, nie ulega wątpliwości. Zaszła radykalna zmiana stosunków własności (upaństwowienie majątków ziemskich, reforma rolna, nacjonalizacja przemysłu, stopniowe ograniczanie własności prywatnej), a towarzyszył temu ideologiczny projekt, który – w zamysłach jego twórców i propagatorów – zastąpić miał pole symboliczne wytworzone przez klasy posiadające, wskazać też można potencjalny podmiot rewolucji – lud wypełniony poczuciem krzywdy. W sferze faktów politycznych i zmiany stosunków własności maszyna rewolucji działa sprawnie, są jednak punkty, w któ-

rych się zaczyna. Lud – konstatuje Leder – nie zachowuje się rewolucyjnie, czyli nie bierze w sposób wyraźny czynnego udziału w przemocy, choć w przeszłości bywał do niej zdolny, i odstępuje tę aktywność aparatowi polityczno-wojskowemu, którym dysponuje nowa władza ogłaszająca się władzą ludową, znów więc doznaje swej rozkoszy transpasywnie. Dlaczego tak się stało, Leder wyjaśnia to w trzech zdaniach: ludność była zmęczona okupacją i zastraszona, w większości więc przeżywała rewolucję realizowaną „przez władzę przyniesioną na rosyjskich czołgach jako coś zewnętrznego, w czym bierze się udział bez własnej woli i decyzji”. Ten rodzaj udziału daje możliwość zaspokojenia „głodnych i mściwych marzeń”, ale brak identyfikacji z własnym działaniem nie pozwala na wytworzenie pozytywnej wizji przyszłości, „świadomie ukształtowanego zespołu marzeń, celów i ideałów”, czyli nowego *imaginarium*. Jaką wszakże postać miało to marzenie, którego nie pochłonęła bez reszty zastępcza *jouissance* karmiona cudzym okrucieństwem? Może jednak rewolucja rewolucji nierówna i choć śpi się w jednym łóżku, niekoniecznie ma się te same sny?

Chłopi polscy, zwłaszcza ci bezrolni, być może żywili mściwe marzenia i sycili swoje Lacanowskie pragnienie widokiem panów wyrzucanych z majątków, a nawet uczestniczyli w grabieniu dworów, ich jednak pragnienie realne skierowane było od zawsze na posiadanie ziemi. Toteż nędza polskiej wsi odziedziczona jeszcze po zaborcach i konieczność redystrybucji gruntów rolnych znalazły się na pierwszym planie ustawodawczych działań od chwili odzyskania niepodległości. Już na początku roku 1918 w Ministerstwie Rolnictwa i Dóbr Państwowych powstałym w rządzie powołanym jeszcze przez Radę Regencyjną tzw. Królestwa Polskiego utworzony został referat opieki nad bezrolnymi, w którym urzędniczką była Maria Dąbrowska, od dawna przejęta sytuacją robotników rolnych; i efektem jej między innymi pracy były dekrety z przełomu lat 1918/1919 mające spowodować polepszenie warunków życia tej grupy społecznej<sup>1</sup>. A od września 1919 roku w prawowitej już Rzeczypospolitej Główny Urząd Ziemski rozpoczyna prace nad przygotowaniem reformy rolnej, która – przyjęta w formie łagodnej (przymusowa, lecz za odszkodowaniem) – uchwalona zostanie w sierpniu 1920 roku pod presją bolszewickiej wojny, i której późniejsza realizacja podejmowana, wstrzymywana i podejmowana na nowo będzie jednym z najboleśniejszych punktów społecznego dramatu Drugiej Niepodległości. Na dwa lata przed wojną, w roku 1937 opublikuje Dąbrowska *Rozdroże. Studium na temat zagadnień wiejskich*, będące wezwaniem do kontynuowania reformy, ale też nawoływaniem ziemiaństwa do zmiany jego społecznej i moralnej postawy, do zrozumienia, że chłopi stanowią siłę narodu, a ich dobrostan podstawę przyszłej cywilizacji. Krzywda chłopska była więc w polskiej świadomości społecznej i w jej *imaginarium* – w dyskursie ideologicznym, moralnym, politycznym i literackim – trwale obecna, co nie oznacza, że codziennie rozprawiano o niej przy ziemiańskich stołach podczas obiadu ani że dyskurs ten stanowił bezpośrednią mowę własną grup wydziedziczonych. W *imaginarium* tym jednak, poza skrajnie radykalnymi ideologiami, formy sprawiedliwości i zadośćuczynienia pozostawały w kręgu wyobrażeń

wyznaczonym przez pojęcie własności. I w tymże kręgu obracały się realne, nie fantazmatyczne pragnienia chłopów. Rewolucja, którą wspierały rosyjskie czołgi, nie wzniecała w nich zapалу i nie rozpalala ich wyobraźni nie tylko dlatego, że przynosił ją Obcy i do niedawna wróg, ale z tego głównie względu, że zdawali sobie sprawę, bo antybolszewicka propaganda miała dostatecznie szeroki zasięg, iż ten rewolucyjny projekt zagraża ich pragnieniu – jest skierowany przeciwko indywidualnej własności. Leder słusznie twierdzi, że ta polska rewolucja nie miała swojego *imaginarium* (choć kultura takim *imaginarium* dysponowała co najmniej od 1905 roku), jednak w jej zapożyczonym i narzuconym polu symbolicznym wśród sowietyzujących elementów znajdowała się uniwersalna teza rewolucyjna ustanawiająca zwycięskiego suwerena – proletariusza, i legitymizujące go cnoty: pracę (zwłaszcza fizyczną i kolektywną) oraz wyzucie z posiadania, wcześniej spowodowane wyzyskiem, teraz – własnowolne. Wpisane w ten projekt „ja” idealne – człowiek komunizmu – miało być tylko wydoskonaleniem tych cnót, rozkwitających w polu wolnym od alienacji. Takie „ja” rozbieżne było zdecydowanie z „ja” chłopskim (tym wyrosłym z pragnienia, nie społecznie narzuconym przez ideologię sankcjonujące podległość i różnicę) ukształtowanym transpasywnie – jak twierdzi sam Leder – przez figurę Pana, którego realny upadek nie wymazywał automatycznie z pamięci tamtego związku. Poczucie krzywdy mogło więc skutecznie napędzać rewolucyjny zapal, ale lęk przed bolszewizmem konsekwentnie go studził. Chłopi brali ziemię w obawie (pisze o tym Marcin Zaremba w *Wielkiej trwodze*<sup>2</sup>), że dostają ją tylko na chwilę, bo albo powrócą dawni jej właściciele, albo wprowadzone zostaną w Polsce kołchozy. Władza starała się rozwiewać te obawy, ale bojąc się, że dojdzie do rewolucji w rewolucji, musiała dokonać samoograniczenia: zrezygnować z szerokiej kolektywizacji rolnictwa. Jeśli więc ta rewolucja została przez chłopą prześniona, to był to jednak sen z otwartymi oczami. Którą to zdolność odziedziczili jego potomkowie.

Przełom październikowy mniej już Ledera interesuje, podobnie jak kolejne trzydzieści przeszło lat, które dzielą rok '56 od '89. Jego myśl skupia swoją wynalazczą energię na żywiole rewolucji, opis jej rzeczywistych skutków najwyraźniej już ją nuży, podobnie jak bardziej skrupulatna analiza faktycznego stanu pola symbolicznego, w którym cierpliwa kultura wykonuje swoją żmudną pracę. A może to, co działo się wówczas w tym polu, pozwoliłoby lepiej zdiagnozować stan dzisiejszej klasy średniej? Leder odnotowuje przede wszystkim gwałtowną zmianę: rozpad dawnego szlachecko-ziemiańskiego *imaginarium*, będący skutkiem rewolucji ustrojowej, przyjmując milcząco założenie, że utrata władzy i pozycji ekonomicznej oznacza całkowitą dewastację dotychczasowego „ja” idealnego, że więc owo „przemieszczenie dawnych ordynatów w szeregi urzędniczego mieszczaństwa Polski Ludowej” wiązało się automatycznie – jak chcą autorzy *Dialektyki oświecenia*, na których się Leder powołuje – z przejściem ze świata heroicznej śmierci do świata mieszczańskiej kalkulacji i przebiegłości, z *Iliady* do *Odysei*. Systemy wartości nie przylegają jednak w pełni do stosunków władzy i posiadania, są lżejsze, przenośne, adaptacyjne. Etos

ziemiańsko-inteligencki nie został w swych nosicielach zastąpiony w pełni mieszczańskim pragmatyzmem, lecz ten pragmatyzm po swojemu profilował, co pozwalało wciąż w praktyce życiowej w wielu przypadkach wykazywać przyzwoitość i stawiać moralny opór. Ten wzorzec wartości i zachowań, wyrugowany z oficjalnego pola symbolicznego, pozbawiony oręża władzy, działał przez swoją cichą obecność w społecznej przestrzeni – w sposób rozproszony i mocą czystego powabu, modyfikując pole wartości i zachowań nowych inteligentów. Również nie tak prosto, jak chce Leder, rysowała się sytuacja po drugiej stronie. *Imaginarium*, które trzymało w ryzach pragnienie pokrzywdzonych i zarazem nadawało mu kierunek, zostało przez rewolucyjną zmianę nie tyle zniszczone, ile zakwestionowane, nie zniknęło jednak z ich pamięci. W obrębie tamtego szlachecko-ziemiańskiego *imaginarium* praca fizyczna miała charakter stygmatyzujący i pragnieniu posiadania ziemi towarzyszyło, rozbieżne względem tamtego, pragnienie uwolnienia się od konieczności pracy fizycznej, czyli chęć społecznego awansu, przez który rozumiano nie tyle wzbogacenie się, ile możliwość pracy umysłowej. Nowa ideologia gloryfikowała wprawdzie pracę fizyczną, pogardę dla niej zamieniając w uznanie, ale równocześnie realna społeczna konieczność – związana zarówno z dramatycznymi stratami poniesionymi w czasie wojny przez inteligencję (wedle szacunków Marcina Zaremby w niespełna 24-milionowym społeczeństwie ludzie z maturą stanowili niewiele ponad 1,5%), jak i ze świadomą, dyktowaną politycznymi celami wymianą kadr – kazała szeroko otworzyć bramę społecznego awansu, który miał przekształcić chłopą i robotnika w nową inteligencję, czyli w socjalistyczne mieszczaństwo. Ten proces społeczny dokonywał się dotąd wolno, miał stosunkowo wąski zasięg i przebiegał pod kontrolą elit, teraz zaś nie tylko ostro przybierał na sile, ale oficjalnie toczyć się miał wbrew tamtym wzorcom. Mieszczaństwo posiadało w słowniku rewolucji konotacje negatywne i socjalistyczną inteligencję traktowano jako swoistego rodzaju mutację klasy robotniczej, licząc, że w symbiozie z tą klasą wytworzy ona nowy typ kultury, odpowiadający obecnym stosunkom produkcji. Tu wyłania się jeden z najciekawszych problemów genealogii nowej, powojennej klasy średniej, której z ideologicznych względów amputowano organ historycznie decydujący o jej sile – ekonomiczną inicjatywę, a pozostawiono wyłącznie miejsce społeczne. Mogła więc skupić się głównie na pielęgnowaniu prestiżu, co wymagało ustanowienia różnicy i określenia wzorów zachowań i stylu życia, czyli – jak określa to Leder – formy istnienia. Różnicę wyznaczały dwa podziały: na miasto i wieś oraz – przez tamten przebiegający – na umysłowych i fizycznych. Awans do wyobrażonej klasy średniej oznaczał przejście do miasta i zdobycie wykształcenia, lub bodaj objęcie posady „umysłowego”. Co zaś z formą istnienia? Faktycznie, rewolucja jej nie dostarczyła, czy jednak rzeczywiście upowszechnił się „folwarczny” typ kultury wniesiony przez awansującą ludność wiejską, w którym miejsce „pana” pozostało puste, bo warstwa ziemiańska podlegała represjom? Przestrzeń społeczna, w którą ludność ta wchodziła, nie sprowadzała się wyłącznie do placów wielkich budów, gdzie



panował chaos i anomia, lecz była zagospodarowana przez wzorce miejskiego życia, które rewolucja w swej ofensywnej fazie zwalczała, których jednak nie zdołała, ani – w tej formie, jaką przyjęła – nie była w stanie wytrzebić. I tak właśnie z prefabrykatów, z obserwowanych, z utrwalonych w osobniczej pamięci i w pamięci kultury wzorów dobrego życia budowano te formy istnienia: z wyobrażenia o mieszczańskim dostatku, z inteligenckich ambicji intelektualnych, mieszczących w sobie także hasła nowoczesności, ze snobizmu na warstwy wyższe. Zamawiano meble na wysoki połysk, stawiano w serwantkach kryształ, malowano mieszkania w pikasy, gromadzono tanie wydania dzieł klasyków. W drugim pokoleniu kompletowano już Bibliotekę Nike, a w mieszkaniach wciąż ciasnych pojawiły się antyki. Ale także cepeliowskie meble i zdjęcia wąsatych dziadków, co było znakiem okrężnej asymilacji często wypieranego wcześniej pochodzenia. I choć rzeczywiście rewolucja zniosła bariery klasowe, w znacznej mierze zniwelowała społeczeństwo i utorowała drogę obyczajowym przemianom, przejście do socjalistycznego mieszczaństwa odbywało się wciąż, jeśli pominąć pierwsze powojenne lata, pod dyskretnym nadzorem tradycyjnych reguł i form życia ukształtowanych przez dawną inteligencję. Reprezentantem tej szczególnej mutacji klasy średniej, ekonomicznie uzależnionej od państwa, które powściągało jej konsumpcyjny apetyt i blokowało jej dynamizm, ale zarazem zapewniało jej względne bezpieczeństwo, był inżynier Karwowski, bohater *Czterdziestolatka*. Jeśli siłą napędową rewolucji jest krzywdą, to nie miał on w sobie żadnego rewolucyjnego potencjału, jednak za jego czynnego życia dopełniła się – jak twierdzi Leder – rewolucja mieszczańska, choć – gdy idzie o stosunki własności – nosiła ona cechy restauracji. Czy i ona była rewolucja „prześniona”? Raczej skradzioną, bo wyniosła do władzy politycznej i ekonomicznej dzieci inżyniera Karwowskiego, wyrzucając na margines nosicieli „białej” przemocy, robotników wielkich zakładów przemysłowych: „[...] mieszczaństwo wywodzące się z wielkiego awansu okresu 1939–1956 – stwierdza Leder – przejęło władzę polityczną”, która wcześniej – należałoby mniemać – spoczywała w rękach grupy społecznie nieidentyfikowalnej, bo że nie była to władza ludu, sam Leder nie ma chyba wątpliwości.

Tu jednak dochodzimy do puenty, która była punktem wyjścia książki. Mieszczaństwo ma władzę, ale źle ją sprawuje, ponieważ nie czuje się w „prawie”, brakuje mu „poczucia legitymizacji wewnętrznej”, która pozwoliłaby „rozwinąć pełny rozmach projekt społeczny czy wręcz cywilizacyjny osadzony w nowym uniwersum symbolicznym”. Więc jada sushi, lata na Seszele, wysyła dzieci do Oksfordu i marzy o dworku. Dlaczego? Jeśli odpowiedzi szukać w dotychczasowym rozumowaniu autora, trzeba by powiedzieć: ponieważ nie chce dopuścić do świadomości złej genealogii, że przodkowie uwłaszczyli się na Holokaucie i na zagładzie ziemiaństwa, oni sami na przegranej dużej części społeczeństwa. Nic jednak nie wskazuje na to, by efekt takiej psychoanalizy miał się okazać społecznie, a zwłaszcza politycznie płodny. Czy jeśli bohaterka serialu *Rodzinka.pl*, Natalia Boska, która segreguje śmieci, zdrowo żywi rodzinę, szanuje gejów i posyła dzieci do pierwszej komunii, dowie się,

że jej babka spała pod żydowską pierzyną, i jeśli jej mąż, Ludwik, pogodny i żyjący na luzie, ale odpowiedzialny za rodzinę *freelancer* przypomni sobie, że jego dziadek dostał 5 hektarów z reformy rolnej i ukradł zegar z dworu, to przejdą oni moralną *katharsis* i dostąpią przemiany świadomości, która każe im włączyć krzywdę do ich formy istnienia w sposób inny, niż – powiedzmy – regularne wspieranie stuzłotową wpłatą Wiosek Dziecięcych? Może to jednak inne czynniki wpływają na moralny stan dzisiejszej klasy średniej? A może trzeba pogodzić się z tym, że mieszczaństwo – a właściwie liberalne jego skrzydło, bo je przede wszystkim ma na uwadze Leder – nie jest zdolne do wyłonienia z siebie takiej porywającej wizji, jakiej szuka autor *Prześnionej rewolucji*? Lub może rację ma Pierre Rosanvallon i samo myślenie posługujące się zarówno kategorią klasy średniej, jak i wielkich społecznych projektów jest już dzisiaj anachroniczne, ponieważ rozmija się z rzeczywistą dynamiką społeczną, którą zawiadują w coraz większym stopniu technologiczne zmiany, a style życia i systemy wartości – zarazem zglobalizowane i indywidualizowane – odrywają się od ustandaryzowanych społecznych ról i dotychczasowych stratyfikacji? Może rewolucja przyszłości wyjdzie z fandumów? Zawsze też istnieje obawa, którą – jak sądzę – Leder podziela, że i z porywającej idei Artura, i cierpienia skrzywdzonych zrobi użytek jakiś Edek.

**Teresa Walas**

Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

#### PRZYPISY

- 1 Tę stronę działalności Dąbrowskiej przedstawia szczegółowo Tadeusz Drewnowski w monografii *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1981.
- 2 Marcin Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947*, Kraków–Warszawa 2012.



ANDRZEJ  
WRÓBLEWSKI,  
*Szofer niebieski*, 1948,  
olej na płótnie,  
kolekcja prywatna

***Chłopcy  
i Guillaume  
do stołu!***  
Czyli  
komediowy  
*Wilhelm  
Meister*  
z Proustem  
i Gombrowiczem  
w tle

Anna Łabędzka

**C***hłopcy i Guillaume do stołu!* Guillaume'a Gallienne'a to filmowy debiut z roku 2013, który rywalizował na paryskich ekranach z *Idą*. W roku 2014 został nagrodzony aż pięcioma Cezarami. Jego autor, realizator i główny wykonawca jest członkiem prestiżowego zespołu Komedii Francuskiej.

Nietypowy, wykorzystujący teatralną poetykę autobiograficzny film Gallienne'a wywodzi się ze stworzonego w roku 2007, wysoko ocenionego przez krytykę przedstawienia jednego aktora. Pierwotnym tworzywem spektaklu były perypetie bohatera związane z uzależnieniem od silnej osobowości matki.

Geneza dzieła jest zarówno ludyczna – jego twórca odgrywał przez długie lata swoje przygody na forum towarzyskim, jak i dramatyczna – scenki owe przedsta-

wiały, bez taryfy ulgowej, bolesne poszukiwanie tożsamości ich bohatera. Tożsamości seksualnej, i nie tylko.

### **Lata szkolne, dojrzewanie**

Jest to historia chłopca z wysokich sfer burżuazji francusko-kosmopolitycznej żyjącej w absolutnej swobodzie materialnej. Jak na dobrą burżuazję przystało, za możliwość idzie w parze z rygorem postaw i wysokimi wymaganiami wobec dzieci. *Never complain, never explain* jest jedną z dewiz rodzinne środowiska.

Mały Guillaume, nękanym przez dwóch starszych braci, odróżnia się w sposób szokujący od męskiej części rodziny. Jest afektowany, a zarazem fajtłapowaty, stanowczo zbyt jak na chłopca wrażliwy – i uwielbia świat kobiet. A w nim przede wszystkim matkę. Ta władczą arystokratka rosyjsko-gruzińskiego pochodzenia fascynuje syna – równocześnie dominując go poprzez niekonwencjonalne manieri i dosadny język pokrywający szorstkością domniemaną wstydlivość uczuć.

Inaczej wygląda relacja z ojcem. Podejmuje on stale próby nawrócenia naszego bohatera na męskość, wyrażającą się w ekstremalnych sportach, dalekich podróżach, intensywnych polowaniach. Guillaume ucieka od tego wszystkiego, chroniąc się w sztuce i w swe ulubione teatralno-historyczne fantazje. Najchętniej wciela się potajemnie w młodą cesarzową Sissi i jej nieubłaganą teściową. Zaśmiewamy się, kiedy „nakryty” przez ojca Guillaume musi uzasadnić, dlaczego ma na głowie sweter zawiązany na kształt dworskiej mantyli i przytroczoną do pasa kołdrę udającą krynolinę. Jedyne możliwe

wyjaśnienie to dojmujące uczucie chłodu, co doprowadza do takiego podkręcenia kaloryferów przez rodziciela, iż przebieganie się za bawarską księżniczkę graniczy z pobytem w saunie.

Jest jeszcze inny, poza rodzinnym, ewidentny tor przeszkód do pokonania dla Guillaume’a, to życie szkolne. Wysłany do katolickiego gimnazjum z internatem, jest tam kozłem ofiarnym swych rozwyrzonych kolegów, co kończy się psychicznym załamaniem. Następnym etapem edukacji będzie ekskluzywny angielski college. Pierwszy spotkany tam uczeń to oryginał przechadzający się z wytresowanym indykiem na smyczy – na co nikt nie zwraca uwagi. Wbrew wcześniejszym obawom, Guillaume odnajdzie się w tym ekscentrycznym, szanującym skrajny indywidualizm systemie.

Pobyt w świecie angielskiej tolerancji pozwoli nastolatkowi na odzyskanie wewnętrznej równowagi. Niestety trwać ona będzie tylko do pełnoletniości, bowiem należy on jeszcze do pokolenia podlegającego obowiązkowej służbie wojskowej. W związku z tym powracają złe wspomnienia z internatu i narasta lęk przed koszarowym okrucieństwem rówieśników. Zanim sytuacja rozwiąże się psychiatrycznym orzeczeniem całkowitego zwolnienia Guillaume’a od militarnych obowiązków, przeżyje on serię tragicomicznych badań, testów i surrealistycznych wywiadów – rozweselających widza w stylu klasycznej burleski.

Pomimo trudności okresu dojrzewania bohater jest pogodny i zdolny do odczuwania szczęścia. Przykładem tego jest puenta jego wymarzonego lingwistycznego pobytu w Hiszpanii,

kończącego się plażowym konkursem sewiliany. Wszystko zaczyna się od tego, iż lokalna mentorka naszego bohatera nauczyła go tylko damskich figur tego tańca, o czym on nie wie. Po grupowym wykonaniu sewiliany przy wtórze wybuchów śmiechu i dowiedzeniu się, że tańczy jak dziewczyna – Guillaume wpada w zachwyt. Bo zbliża go to do uwielbianej matki. Od zawsze wyróżniała go przy okazji posiłków, nawołując: „chłopcy – i Guillaume – do stołu!”. Skoro nie był objęty wezwaniem skierowanym do „chłopców” – czuł się bliższy matce i był jej za to wdzięczny.

Czy młody człowiek jest homoseksualistą, jak sugerują napisy „ciota” i „pedał” figurujące na tablicy paryskiego gimnazjum w dniu jego urodzin, a także powtarzane na jego widok przy akompaniamencie agresywnych zachowań? Guillaume tak naprawdę nie bardzo wie, o co chodzi. Przekracza go to. Chce być po prostu taki, jak jego matka. Jest „inny”, „obok” swych rówieśników, sublimując problemy dorastania w swe artystyczne, teatralno-operowe pasje.

Dopiero w angielskim college’u serdeczność i urok chłopca o imieniu Jeremy sprawi, że Guillaume wpadnie w coś na kształt platonicznego zakochania. Bez nadziejnego: Jeremy jest heteroseksualny. Scena, w której nasz bohater kibicuje temu koledze wraz z całą szkołą w czasie zawodów pływackich, jest jednym z zasadniczych momentów filmu. Zwycięzca pod pływa z uwodzicielskim uśmiechem do krawędzi basenu, gdzie znajduje się też wpatrzony w niego Guillaume. Po czym całuje w usta dziewczynę znajdującą się obok naszego bohatera. Ten zaś wpada

do wody pod wrażeniem owego pocałunku. Dryfując w zwolnionym tempie na dno, w *quasi*-operowym stylu, przywołuje wszystkie wspomnienia związane z kumplem-idolem. Wyłoni się po długiej scenie podwodnego lewitowania w tym samym szkolnym mundurku, ale już nie w Anglii, lecz w basenie marokańskiej posiadłości swej ciotki. I to jako ofiara rodzzonego brata, który wpełznął go do wody. Szlochając, zwierza się matce z nieszczęśliwego szkolnego zadurzenia, co doprowadza ją do gwałtownego podsumowania: „W końcu są wśród nich tacy, którzy są szczęśliwi!”.

Niedoszły topielec, trzęsąc się z zimna w ociekającym wodą ubraniu, pyta zdumiony – co za „tacy”?! „No tacy!” – odpowiada zirytowana jego tępotą rodzicielka. Po czym wybucha: „No ci, co lubią chłopców – no, ci homo, no, pedały!”.

Guillaume jest porażony odpowiedzią i – jak często w tym filmie – możemy poznać jego reakcję wyrażoną w długim monologu teatralnym. Absolutnie nie czuje się gejem. Dla niego fakt zainteresowania się angielskim kolegą świadczy tylko i wyłącznie o jego przynależności do świata kobiet.

Po teatralnym przerywniku wracamy znów do wątku filmowego i do Maroka: Guillaume musi się szybko przebrać do rodzinnej kolacji, w czasie której wkracza do akcji jego ciotka, która jako pensjonarka była straszona „piekielnym potępieniem” grożącym za kontakty z chłopcami. Wobec tego „przeleciała” – jak mówi – wszystkie swoje koleżanki. Po czym w momencie spotkania z długo niedostępną płcią przeciwną przekonała się, że interesują ją tylko i wyłącznie mężczyźni. Zachęca



więc siostrzeńca do podjęcia podobnego wyzwania.

Po powrocie do Paryża Guillaume rozpocznie swą nową edukację w gejowskiej dyskotecie. Ogłuszony decybelami towarzyszącymi tańczącym na murze efebom, daje się poderwać Karimowi – przedstawicielowi Maghrebu. Karim bierze omyłkowo Casablankę, z której właśnie wraca Guillaume, za miejsce jego pochodzenia. Udadają się razem do obskurnego bloku, gdzie dwóch współmieszkańców Karima żąda od Guillaume’a natychmiastowej usługi seksualnej. Ten eksperyment mógłby się skończyć dla naszego bohatera tragicznie: lokalna kultura arabska nie dopuszcza „obcych” do sytuacji tego typu. Po dość przykrych chwilach, kiedy zbiera się na wymierzenie sprawiedliwości nieśczęsnemu gościowi za jego przypadkowe „podszycie” się pod „swoich”, Guillaume – już i tak wystarczająco zaszokowany otrzymaną propozycją – salwuje się ucieczką pod pretekstem złe zaparkowanego samochodu.

Po przygodzie w dołach społecznych śledzimy następny eksperyment – w *designerskiej* dekoracji – z mówiącym słabo po francusku adeptem *body buildingu*. Kiedy ten dwumetrowy Skandynaw, filmowany od tyłu, pojawi się nagi – przerażonemu Guillaume’owi wyrywa się z ust okrzyk – „jak koń!”. W tym samym momencie następuje iluminacja: „on się przecież zawsze bał koni!”.

Guillaume odkrywa, że to **s t r a c h** determinował jego wszystkie dotychczasowe zachowania. Decyduje się natychmiast na „oswojenie przedmiotu strachu”, z czego zwierza się, przechodząc po raz kolejny do swego teatralnego wcielenia.

### Przełomowa terapia i jej skutki

Po błyskawicznym cięciu odnajdujemy bohatera w boksie eleganckiej szkoły jeździeckiej, obok łba lekliwie szcztokowanego przezeń wierzchowca. Po czym zaczyna się lekcja z trenerem o ujmującej i mądrej twarzy. Na wstępie Guillaume ma wyjąć stopy ze strzemion, następnie zawiązać cugle i puścić je, wreszcie zamknąć oczy i zaufać zwierzęciu. Koń kierowany przez trenera przechodzi w kłus, a Guillaume ze swobodnie uniesionymi w górę rękami i szczęśliwą twarzą przeżywa w takt ukochanej Wagnerowskiej muzyki ekstazy. statyczne uwolnienie od tego, co go blokowało przez całe dotychczasowe życie. Koń zatacza coraz szybsze kręgi w przepastnej przestrzeni ujeżdżalni, muzyka nabiera coraz większej intensywności, a my widzimy ogromne wzruszenie w oczach trenera. Nie tylko on jest głęboko poruszony. My również. To jest też nasze wyzwolenie – bez trudu się z Guillaume’em utożsamiamy.

W trakcie tego eksperymentu, podobnie jak w epizodzie angielskiej pływalni, komizm przechodzi płynnie w liryzm. Komicznych sytuacji jest w tym filmie chyba tyle samo, co momentów balansujących na pograniczu tłumionych łez. To rzadkie we współczesnym kinie. Wydaje się, iż mieszanka kultur, która ukształtowała artystę, daje tutaj harmonijną symbiozę rosyjskiej i francuskiej sztuki. Duża skala niuansów – od wolteriańskiego dowcipu, często nacechowanego nutą sztubackiej dosadności, do skupionej, pełnej poezji czechowowskiej tonacji – znakomicie służy narracji protagonisty.

Po tej przełomowej sekwencji odnajdujemy Guillaume’a na prośzonej kolacji

w gronie zaprzyjaźnionych dziewczyn. Nad Paryżem zapada letni wieczór, z tarasu, gdzie zbiera się towarzystwo, widać malownicze dachy ozłoczone promieniami zachodzącego słońca. Swobodna atmosfera, żarty, powitania i – nagle! – kolejna „iluminacja”: wejście niejakej Amandine, która jawi się Guillaume’owi jako najpiękniejsza kobieta świata. Wezwanie gospodyni – „dziewczyny – i Guillaume – do stołu” – jest owej iluminacji dalszym ciągiem. Pozwala bohaterowi, tym razem jednoznacznie, odnaleźć swoje właściwe miejsce w „bastionie kobiet”, tak rozpaczliwie zdobywanym przez niego od najwcześniejszych lat życia. Dziewczyny są wszak wyraźnie od niego oddzielone w tym zaproszeniu, jak wcześniej był regularnie oddzielany przez matkę od chłopców. Dawny fajtlapa przeobraża się w uroczego mężczyznę. Amandine słucha go z czułym zainteresowaniem.

Następna scena toczy się w znanej nam już jadalni rodzinnego domu – przy poobiedniej kawie. Guillaume jest sam z matką i ma dwie ważne sprawy do zakomunikowania. Pierwsza to decyzja napisania sztuki teatralnej o facie, którego rodzina uznała za geja, a który jest stuprocentowym „heterykiem”. Matka mocno tym poruszona, jakby zdeorientowana i zraniona zarazem, pyta: jak możesz przekonać widza, że twój bohater jest stuprocentowo heteroseksualny, skoro rodzina uważa go za stuprocentowego homoseksualistę?! Jak chcesz to konkretnie udowodnić? Na co Guillaume odpowiada: „[...] to przecież nie kwestia procentów, a skoro o konkretach mowa – to właśnie chciałem ci powiedzieć, że Amandine i ja postanowiliśmy się pobrać”.

„Z kim?” – pyta rodzicielka, jakby Amandine i on mieli zamiar się pobrać – każde z osobna – z jakimś swoim partnerem. „Kocham Amandine i Amandine mnie kocha” – odpowiada nieśmiało Guillaume. I właśnie w tej sztuce będzie tak samo i to będzie świadczyło, kon-



Plakat filmowy

Reprodukcja Archiwum

kretnie, że bohater jest heteroseksualny, ponieważ zakochał się ze wzajemnością w kobiecie.

Matka w tym momencie stoi tyłem do syna – z twarzą skierowaną ku ścianie. Kiedy się do niego odwraca, widzimy inną niż dotychczasowa odtwórczynię tej roli. Ci pośród widzów, którzy wiedzą, że Guillaume Gallienne kreuje obydwie postaci, odnoszą wrażenie, iż jest to jego prawdziwa matka.

Następnie znowu znajdujemy się w teatrze. Na widowni rozpoznajemy tę przed

chwilą pokazaną matkę w towarzystwie jakby autentycznych braci bohatera. Są wzruszeni do łez. Guillaume wygłasza długi monolog o miłości do matki, równocześnie podkreślając, że to przede wszystkim jej strach musiał ich obydwójce wiązać w tak przedziwny sposób. Od zawsze chciał sprostać jej oczekiwaniom, być może podświadomej potrzebie posiadania córki (ich rozmowy telefoniczne kończyła często formułą „pa, moja kochana”), być może czemuś jeszcze trudniejszemu: potrzebie wyłączności uczuciowej, której nie zagrozi nigdy żadna inna kobieta. „A przecież miłość do Amandine nie zagraża miłości do matki” – kontynuuje Guillaume.

Na tym film się kończy. Artysta udaje się do garderoby, gdzie czeka na niego wspaniały bukiet od matki wraz z podziękowaniami. W ten sposób zamyka się kompozycyjna rama filmu, zaczynającego się wyjściem z tej samej garderoby aktora Gallienne’a w roli nastoletniego Guillaume’a, żeby w pustej przestrzeni teatralnej wypowiedzieć na tle soprano-wego lamentu Normy bezradne i pełne miłości wezwanie – „*maman*”...

### Kulisy filmu, refleksje

Kiedy film się kończy, już dla wszystkich jest jasne, że Gallienne gra w nim zarówno siebie, jak i swoją matkę. Oczywiście kreowanie postaci kobiecej wymagało od niego wielogodzinnej charakterystyki. Inaczej było z graniem siebie w młodszym wieku. Choć artysta w momencie kręcenia filmu ma już czterdzieści lat, potrafi w pełni przekonać do swego prawie dziecięcego wcielenia. Gra chłopięcą rolę ciałem, bez pomocy efektów specjal-

nych. Buduje ją niepewnym kaczkowatym chodem, nieśmiałą mimiką dobrze wychowanego fajtlapy, niezgrabnością urodzonego dystrakta. Operuje „odmładzającym” światłem i „pomniejszającym” ustawieniem chłopca wobec dorosłych partnerów. Zapominamy, że młodociana postać jest dziełem aktora, choć Gallienne to stale przypomina, wmontowując w tok filmowej akcji cytaty ze swego dawnego przedstawienia. Pomimo starych nawrotów umowności – nieodparcie ulegamy iluzji.

Pomysł zagrania postaci matki wynika nie tylko z symbiotycznej specyfiki ich relacji, ale również z ich fizycznego podobieństwa. Matka i syn mają prawie identyczne głosy i identyczny sposób mówienia. To pozwala Guillaume’owi na różne komiczne manipulacje, jak choćby wprowadzanie w błąd służby, żeby zamówić przez telefon swoje ulubione danie. W kontekście bliskich członków rodziny ta „bliźniaczość” głosowa doprowadza do ostrych spięć sytuacyjnych.

Perfekcyjna synchronizacja scen matki z synem w wykonaniu Gallienne’a oraz dwojga niemych dublerów wzbudza głęboki podziw. Tym bardziej, że Pani Gallienne pojawia się często także w kilkusekundowych migawkach niczym „zjawia” – widoczna tylko dla syna. Ingeruje wówczas w rozwój wypadków jako jego *alter ego* lub ironiczna mentorka. Teatralna poetyka tej „psychoterapeutycznej” komedii dodaje lekkości sytuacjom dosadnym, głębi sytuacjom komicznym, chroni przed dosłownością obrazu.

Można powiedzieć, trawestując Joyce’a, że film ten jest także niezwykle „portretem dojrzewania młodego artysty” do

jego twórczego powołania. Bo mały Guillaume, odgrywając postaci historyczne oraz różne osoby ze swego otoczenia, ćwiczy się w obserwowaniu otaczającego go świata i przetwarza go w swoją indywidualną kreację. Jego późniejsze „olśnienie” kojarzą się nieodparcie z doznaniem „epifanii” przez irlandzkiego wychowan-ka jezuitów.

Twórca filmu udowadnia na swoim przykładzie, iż można przekuwać cierpienie w kreatywność i szukać obronnych postaw bez rezygnacji z tego, w co wyposażył nas los. To lokuje wysoko film Gallienne’a w kategorii dzieł o wymowie terapeutycznej. Choć reżyser przypina niejedną łatkę obecnym w nim psychoanalitykom i psychoterapeutom.

Przesłanie tego debiutu przekracza jego komediową sprawność i zabawę z odwrócenia zwyczajowego *coming outu*: domniemany gej ma trudności z wyznaniem oraz akceptacją swojej heteroseksualności.

Jest coś niezwykłego w wielkim dystansie autora do siebie, w odwadze pokazywania swojej śmieszności oraz odkrywania przed nami wstydliwych etapów swego dorastania. Wszystko to łączy się z właściwym słuchem artystycznym, dzięki któremu film ma wymiar uniwersalny, bliski literatury formacyjnej. Co nie dziwi w przypadku tak przenikliwego czytelnika tekstów literackich, jakim jest Guillaume Gallienne.

Znalazł on ludyczny sposób na połączenie w jednej narracji wielu niełatwych problemów. Pytań o miejsce dziecka w rodzinie, o miejsce jednostki ludzkiej w obrębie własnej płci – a także płci przeciwnej, o pozycję człowieka niety-

powego w formatującym wszystko społeczeństwie, a także o kruchy los wrażliwego, artystycznego „odmieńca”.

Jest w tej autobiograficznej opowieści echo magicznego związku małego Marcela z Panią Proust, a zarazem replika gombrowiczowskiej gęby, wywiedziona w dzieciństwie pisarza z dziwacznych zachowań jego matki.

Gallienne-twórca sprzeniewierza się maksymie *Never complain, never explain*, ponieważ do momentu odkrycia prawdy o strachu panującym nad jego życiem młody Guillaume cierpi, pyta, zwierza się i płacze. Wreszcie, dzięki terapiom i bolesnym eksperymentom, może się zmierzyć z *g e n e z ą* swoich perturbacji i znaleźć drogę do uwolnienia się od nich.

Oczywiście to aktorka, a nie pani Gallienne, ukazała się w drugim wcieleniu filmowym. O ile autor i wykonawca w jednej osobie nie unikał wywiadów i z dużym stoicyzmem, a zarazem dowcipem, stawiał czoła najbardziej ryzykownym pytaniom dziennikarzy, o tyle jego bliscy nigdy nie pojawili się w mediach. Jedynie przyjaciel rodziny ujawnił przy okazji promocji filmu, że tak ważne dla naszego bohatera sformułowanie matki „chłopcy – i Guillaume – do stołu” – było dla dorosłych zwykłym rozróżnieniem topograficznym. Pokój starszych chłopców znajdował się w zupełnie innej części obszernej rezydencji niż pokój małego Guillaume’a.

Tak oto mamy potwierdzenie znanego faktu, że zupełnie neutralne słowa rodziców potrafią nabrać nieoczekiwanego znaczenia dla dziecka, a czasem nawet osiągnąć mityczną moc determinującą jego rozwój.

Amandine jest autentycznym imieniem żony Gallienne'a, a synek tej pary nosi rzadkie we Francji gruzińskie imię Tado. Czy będzie on kiedyś uzależniony od jakiejś mimowolnie mitotwórczej kwestii swoich rodziców? Czy będzie dochodził głębszych powodów, dla których matka mówi do niego po francusku, a ojciec po angielsku?

### Zakończenie

Jak to możliwe, iż ten kameralny, teatralny film cieszył się tak wielkim powodzeniem i miesiącami nie schodził z ekranów? Wydaje się, iż jego twórca potrafił skutecznie dotrzeć do głębi nurtujących nas problemów i pomógł nam je „przepracować” w swym komediowym seansie psychoterapii.

Guillaume Gallienne stał się dzięki swemu filmowemu debiutowi osobą publiczną, ale szczęśliwie zachował w swych wystąpieniach nie tylko „kastowe” dobre manieri, lecz także młodzieńczą, rozbrajającą spontaniczność. Parę miesięcy po sukcesie *Chłopców...* zagrał przejmująco na scenie Komedii Francuskiej kobiecą rolę Lukrecji Borgii w sztuce Wiktora Hugo. Nie przeszkodziło mu to w użyczeniu swego głosu francuskiemu *Misiowi Paddingtonowi*. Obecnie współpracuje w filmowym projekcie z młodą odtwórczynią *Adeli*, nie przerywając cieszących się wielką popularnością radiowych lektur literatury pięknej. Wydawnictwo Gallimard wydało w grudniu 2014 roku ich duży zbiór wraz z komentarzami Gallienne'a.

Opisany film jest dostępny w postaci DVD, wraz z dokumentem o jego powstawaniu.

**Anna Łabędzka**



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Syn i zabita matka*, 1949, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Matka z zabitym synem*, 1949, olej na płótnie, kolekcja prywatna





## Dramat i tragedia Andrzeja Wróblewskiego

Paweł  
Taranczewski  
Bogusław  
Krasnowolski

Wydano tom reprodukcji i tekstów Andrzeja Wróblewskiego zatytułowany słowami artysty: *Unikanie stanów pośrednich*<sup>1</sup>. Wolumen formatu 22 x 28 cm liczy 751 stron. Tytuł mówi, że choć stany pośrednie istnieją, to należy ich unikać. Wśród barw achromatycznych na przykład unikać należy szarości; wybierać biel albo czerń. Jak ma się sprawa w życiu? Jak w sztuce, wówczas gdy trzeba określić swój artystyczny program? Czy Wróblewski wszędzie uniknął stanów pośrednich? Starając się ich unikać, stanął w obliczu tragedii.

Nie można zrozumieć jego malarstwa, zapominając o losach Andrzeja Wróblewskiego: o Wilnie przed i podczas wojny, o śmierci Ojca na oczach syna podczas rewizji w mieszkaniu rodziców, o przesiedleniu do Krakowa<sup>2</sup>, o studiach w Akademii Sztuk Pięknych i o klimacie, który wniosła do niej nowa rzeczywistość. Ale i o szukaniu nowego wyrazu w sztuce, inspirowanego przemianami sztuki na Zachodzie, głównie we Francji<sup>3</sup>.

Pytałem, dyskutując w sobie z Wróblewskim, czy malarz musi podjąć traumę wojny? Pytałem, ponieważ z ust niektórych kolegów atakowała mnie teza, że po wojnie nie wolno malować kwiatów i pejzaży. Sam Józef Czapski oburzał się, że



**Andrzej Wróblewski 1927–1957**

w eksponowanych w Paryżu obrazach kapistów – mimo wojny – „nie drgnęła ani jedna dachówka”. Czy drgnąć musiały? Byli artyści, którzy przeżyli okropności wojny, okupację, przeżyli Oświęcim, nie poszli jednak drogą Wróblewskiego.

Przed niemal osiemdziesięciu laty impresjoniści i Paul Cézanne nie podjęli traumy wojny roku 1870, oblężenia Paryża, komuny, głodu... Szukali piękna.

Xawery Dunikowski wprowadził w Auschwitz rysował, po wojnie jednak odmówił podjęcia tematu oświęcimskiego w rzeźbie. „To jest po prostu nie-m o ż l i w e. Mnie nie stać na to, żeby pokazać okrucieństwa, okropności obozowe. To po prostu przerasta moje możliwości, moją wyobraźnię”<sup>4</sup>.

Traumy wojny nie podjęli przyszli członkowie drugiej Grupy Krakowskiej. Do myślenia dają tu słowa Janiny Kraupe:

Z tamtych lat [wojennych] zachował się szkicownik z rysunkami z prób. Mieszkanie Ewy [Siedleckiej] to było dla nas takie okno na świat podczas tej absurdalnej okupacyjnej nocy. Z powodu naszych spotkań, prób teatralnych, dyskusji i sporów. Także z tej przyczyny, że brat Ewy zdobył gdzieś prace Paula Klee, Alexandra Kanoldta i Wasilego Kandinskiego i po raz pierwszy zetknęliśmy



Artysta z żoną. Fotografie archiwalne

się wtedy ze sztuką abstrakcyjną. Zrobiliśmy też pierwszą wspólną wystawę, pokazaną po wojnie w kawiarni u Literatów. Bo my, młodzi, nie chcieliśmy żyć w rytmie tych wszystkich okropnych okropności, łapanek, aresztowań, godziny policyjnej. Myśleliśmy już wtedy o zrealizowaniu Nowej Sztuki<sup>5</sup>.

O to, czy malarz musi podjąć traumę wojny, pytam Wróblewskiego i dziś. Wojny nie mogę usprawiedliwiać tak, jak twórca grupy Laokoona usprawiedliwia ból. Odpowiedź na pytanie o to, czy po Oświęcimiu, którego przerażające oblicza ciągle na nowo się odsłaniają, wolno malować kwiaty, wolno szukać piękna, nie jest prosta i nie zależy tylko od woli malarza. Malować kwiaty można chcieć... – i nie móc! Można chcieć udźwignąć ciężar wojny... – i nie podołać, tworząc kicz. Aby krzyk artysty płynący z inferna był autentyczny, jeśli nie ma zmienić się w kwik, musi być artystyczny, musi mieć formę. Skoro rozwiązanie zastosowane w grupie Laokoona nie wchodzi w grę, to jakich wartości artystycznych Wróblewski szukał? Mówiono: brzydoty. Czy jednak tylko brzydoty? Łatwo powiedzieć: ekspresji. Jednak ekspresja wiele ma twarzy, także brzydota... Czy jednak mamy tu do czynienia z brzydotą? Tak mówiono. Ponieważ dziś mam już do tego sporu dystans, widzę w jego płótnach i pracach na papierze wartości inne, ekspresję inferna

w *Rozstrzelaniach*, beznadzieję w *Ukrzesłowionej* i *Kolejce*, widzę, że nie unika on wartości pośrednich między przeciwieństwami: radykalną brzydotą i czystym pięknem, w pracach jego widzę mieszkanki, odcienie szarości – stany pośrednie. Wartości sztuki Wróblewskiego naznaczyło doświadczenie, które przemieniło malarza; czy było to tylko przeżycie wojny, rewizja i śmierć Ojca? Potem przesiedlenie. Czy tylko tym przeżyciem tłumaczyć można bunt przeciwko wszystkiemu: przekreślenie wiary, Boga, Matki? Czy tylko ono pozwala zrozumieć jakąś jego wściekłość wyczuwalną w tekstach? Amalgamat to indywidualny. Wiele było przecież buntów płynących z innych źródeł niż doświadczenie wojny, także takich, które tryskały nie wiedzieć skąd. Buntów niekoniecznie uwarunkowanych moralną wrażliwością.

Można chyba przyjąć, że Wróblewski wybrał wartości krążące wokół ekspresji dramatu, tragedii, beznadziei, ale nie we wszystkich pracach! W tych tylko, które miały zmierzyć się z tragedią, wybrał – owszem – wyczuwam jednak w jego płótnach nie tylko bunt przeciw kolorystom i ich artystycznej doktrynie, ale i obecność tej doktryny w licznych pracach, zwłaszcza w zestawieniach barw, zestawieniach rozumianych inaczej niż przez kolorystów, jednak nimi inspirowanych.

Łatwo powiedzieć: Andrzej Wróblewski to jeszcze jeden „zniewolony umysł” artysty, podobny do wielu innych umysłów przejętych przez czas jakiś komunizmem i socrealizmem – w każdym przypadku inaczej. Myślę raczej, że w sercu Wróblewskiego rozgrywał się dramat artysty i moralisty, choć *Rozstrzelani* nie na-

malował moralista, raczej rewolucjonista. Dla Józefa Tischnera rewolucjonista jest symbolem buntu przeciw bólowi. Rewolucjonista przypisuje sobie ból Boga – ból współczucia. Wróblewski współczuł rozstrzeliwanym, przesiedlanym... Czy współczuł oprawcom...?

Myślę sobie, że Wróblewski greckie usprawiedliwianie, przewycięzanie zła pięknem odrzucił *a limine*, ponieważ piękno jest dlań afrontem dla *dramatis personae* tym większym, że dramat zmienił się w tragedię II wojny. Skoro przewycięzanie zła w grupie Laokoona jest nie do przyjęcia, dla wyrażenia tragedii trzeba sięgnąć po inne wartości, trzeba znaleźć inną formę. Może było to szukanie analogiczne do poszukiwania przez Czesława Miłosza „formy bardziej pojemnej”. Miłosz widział, że przedwojenna poetyka nie uniesie doświadczenia wojny. Jaka jest „forma bardziej pojemna” Wróblewskiego? Składa się na nią wiele form. Inna porządkuje *Rozstrzelania*, inna kompozycje abstrakcyjne, inna realistyczne rysunki, inna wreszcie prace, które uważał za socrealistyczne, nie mówiąc o drzeworytach, których forma jest przedwojenna! Twórczość Wróblewskiego ma wiele oblicz, dlatego mówienie o „formie bardziej pojemnej”, która ogarnęłaby je wszystkie, zda mi się uzasadnione. Wróblewski nie sięgnął po prostu po brzydotę, po ohydę. Antyestetyzm jego płócien raczej piękno po heglowsku „znosi”, nie odrzuca go, nie przekreśla czy unicestwia. W niektórych programowo przeciwnych estetyce obrazach szeroko pojęte piękno promieniuje w tle, choć nie jest tą wartością, której artysta szukał. *Rozstrzelania* nie są brzydkie, są dramatyczne, tragiczne; *Ukrzesłowiona*

jest pełna beznadziei, każe myśleć o ludziach przykutych w jaskini platońskiej, kolejka odsyła do *Czekając na Godota* Becketta... Nieliczne pejzaże pełne są melancholii. Gdyby obrazy Wróblewskiego były brzydkie, nie miałyby w ogóle racji bytu. „Wartości pozytywne usprawiedliwiają byt, wartości negatywne odmawiają usprawiedliwienia bytom” – napisał Tischner.

Pokazany w albumie Wróblewski jest niezredukowany do perspektywy spojrzeń miałkich, czasem niechętnych – także uprzedzonych. Album jednak nie stawia jego twórczości na koturnach. Zachowując złoty środek, pozwala zobaczyć, jak jego drogi artystyczne i polityczne splatają się, zbliżają i oddalają – niczego nie pomijając. Album pozwala mi widzieć Andrzeja Wróblewskiego bez zaciętrzewienia, które onegdaj zalewało mi oczy. Zalewało nie od razu. Jako młokos poszedłem w latach 50. do Pałacu Sztuki na wystawę jego obrazów. Nie bardzo rozumiałem, o co w nich chodzi. W domu panowało inne malarstwo – a tu zielony sos, jakieś pokraczne postacie, ludzie rozerwani na części. Nie wiedziałem, co o tym myśleć. Po kilku latach poglądy kolegów, którzy związali się potem w Grupę Wprost, budziły mój sprzeciw, ale i mnie poruszały. Jako że nawiązali do Wróblewskiego, uczynili go swym duchowym Ojcem, zwróciłem się przeciw jego sztuce. Po latach zmieniłem zdanie, radykalnie jednak dopiero po ukazaniu się albumu. Nie wpadłem w zachwyt, jednak dostrzegłem wysoką *qualité* tego malarstwa – mimo programowego antyesetyzmu. Dostrzegłem też sedno sporu Wróblewskiego z profesorami-kolorys-

tami, a także to, ile się od nich nauczył. Zrozumiałem lepiej stanowisko artystyczne ich i stanowisko jego.

Spór, jaki wiódł z kolorystami, jest sporem sztuki poza dramatem ze sztuką, która usiłuje dramat unieść. Spór toczył się w sercu Wróblewskiego, dramatyczny spór o hierarchię wartości najwyższych. Ale i o usprawiedliwienie przez piękno. Piękno usprawiedliwia to, co już jest usprawiedliwione – dobro, ale – jak chce Tischner w *Myśleniu w żywiole piękna* – usprawiedliwia także i zło (istnieje na przykład fascynacja pięknym Lucyferem, piękno kostiumów i gracia ruchów usprawiedliwiają dekapitację japońskim mieczem na końcu pięknej walki). Wróblewski opierał się sztuce kolorystów, czując, że nie wolno usprawiedliwiać zła wojny pięknem. Jaka wartość wypowie prawdę wojny? Piękno przecież fałszuje jej prawdę. Trzeba więc szukać innych wartości. Czy należy sięgnąć po przeciwieństwo piękna – brzydotę, aby ukazać prawdę wojny? Nie jest tu istotne, czy chodzi o prawdę II wojny światowej, czy jakiegokolwiek innej. Chodzi o to, czy sztuka ma oswoić dramat pięknem, jak to było w Grecji, która mękę Laokoona czyniła znośną w pięknie marmurowej grupy, czy dla pokazania dramatu sięgnąć ma po brzydotę? Żywioł jakiej wartości najwyższej może unieść tragedię wojny, prześladowania, przesiedlenia, ale i ból powojennej codzienności.

Reprodukcjom towarzyszą teksty, często opublikowane po raz pierwszy. Czytając te teksty, zrozumiałem, że Wróblewski to postać tragiczna. „Religia pozostawia swój ślad w duszy człowieka, który starał się o religii nie pamiętać” –

napisał Tischner. Wróblewski starał się nie pamiętać, jednak w tekstach odsłania się Wróblewski – laicki zakonnik, jezuita bez Boga. Píše tak, jakby cenil *Ćwiczenia duchowne* św. Ignacego Loyoli (i *Dwa sztandary* tegoż), w których święty zaleca unikać stanów pośrednich... Odwrócenie się od świata zinterpretował malarz jako nienawiść do świata, do ludzi, do Boga, świadczy o tym przerażający fragment *Notatek*. Odsłania się Wróblewski niszczony rozpaczą zwłaszcza w ostatnim liście do Matki.

Tytułowe „unikanie stanów pośrednich” jest raczej postulatem moralnym, mowa moja ma być „tak, tak; nie, nie”, nie wolno kręcić, ćmić. Samookreślenie ma być radykalne, ma być radykalnym opowiedzeniem się po jednej stronie, bez półmroków i cieniowania. Czy to się Wróblewskiemu udało? W malarstwie nie. Jest ono różnorodne i bogate. A w życiu? Wybrał partię i socrealizm, jednak partia nie wybrała jego, nie pasował do niej, jego wersja socrealizmu za bardzo trąciła ekspresjonizmem i inspirowaną przez korystów budową obrazu opartą na kontrastach barw. A i rysunek drapieżny, mocny – nie taki, jaki chciał widzieć realizm socrealistyczny – akademicki, nudny. Partia artystę odrzuciła. Kusiła go nicłość. Przyjął go Bóg

W lutym 2015 otwarto w Warszawie wystawę prac Andrzeja Wróblewskiego. Jej ewaluację umożliwią dokładne opisy i analizy wystawionych dzieł. Nasuwa się pytanie: co usprawiedliwia tę twórczość? Moralizowanie, moralny niepokój? Tak pragnąłby malarz. Jednak moralizowanie może być banalne, wręcz kiczowate, i jakże często bywa! Myślę, że malarstwo

Wróblewskiego usprawiedliwiają wartości artystyczne i estetyczne, które negował, zwalczał. To one dźwigają, jak mogą, ciężar nie do udźwignięcia. One też znajdą swe miejsce w hierarchii wartości wówczas, gdy kontekst unoszący malarstwo Wróblewskiego minie. Gdy stanie się tak, jak w powieści, której tytułu nie pomnę: kosmonauci czytają *Opowieści kanterberyjskie* Geoffreya Chaucera obojętni na to, że nie są aktualne. Jaką wartość odsłonią płótna Wróblewskiego, gdy staną nagie i otwarte oczom naszym? Gdy moralny niepokój, wojenna trauma artysty przestaną mieć dla nas jakiegokolwiek znaczenie i zapytamy po prostu: „co to warte”?

**Paweł Taranczewski**

#### PRZYPISY

- 1 Por. *Unikanie stanów pośrednich*, Andrzej Wróblewski (1927–1957), red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Warszawa 2014.
- 2 Kto pamięta jeszcze lata 40.: poczekalnie na dworcach zapchane ludźmi i perony pełne koczujących pod gołym niebem, kalekich weteranów, grajków, handlarzy; pociągi napchane wewnątrz i oblepione ludźmi na dachach, stopniach i buforach, krzyki, płacz, smród..., ten wie, czym dla wdowy z dwoma synami było „przesiedlenie” z Wilna na zachód.
- 3 Inspiracje te widać w pracach pokazanych w roku 1948 na I Międzynarodowej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w krakowskim Pałacu Sztuki.
- 4 „Rzeźba”, to najwłaściwsze określenie, z uczniami Xawerego Dunikowskiego: Marianem Koniecznym, Bronisławem Chromym i Józefem Markiem rozmawia Bogusz Salwiński, „Wiadomości ASP” 2015, nr 67, s. 88.
- 5 Zob. *Artysta żyje w innej przestrzeni*, rozmowa Katarzyny Siwiec z Janiną Kraupe, „Gazeta Wyborcza” 2014, z dn. 15 listopada, [http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,44425,16965256,Janina\\_Kraupe\\_Artysta\\_zyje\\_w\\_innej\\_przestrzeni\\_ROZMOWA\\_.html](http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,44425,16965256,Janina_Kraupe_Artysta_zyje_w_innej_przestrzeni_ROZMOWA_.html) [dostęp z dnia: 19.03.2015].



DIEGO VELÁZQUEZ DE SILVA (1599–1660), *Las meninas / Panny dworskie*, olej na płótnie, 1656, Prado, Madryt. Na wystawie zaprezentowano wydruk fotograficznej reprodukcji w skali 1:1

## Velázquez — wystawa w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum



Od początku XXI stulecia mieliśmy możliwość obejrzenia kilku znakomitych wystaw poświęconych najwybitniejszym malarzom XVII wieku. Zaczęło się od ekspozycji *El Greca* w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum w roku 2001. Czterechsetna rocznica urodzin Rembrandta była powodem zorganizowania w 2006 roku przez Rijksmuseum w Amsterdamzie wystawy *Rembrandt i Caravaggio*. Wielką wystawę dzieł tego ostatniego można było obejrzeć w 2010 roku na Kwirynale w Rzymie. I wreszcie ostatnio: od 28 października 2014 do 15 lutego 2015 roku należało powrócić do Wiednia na wystawę Velázqueza. Polak patrzy na te wędrowki najsłynniejszych dzieł po Europie i po świecie nie bez zazdrości, ponieważ do nas – przy mizerii środków na milionowe ubezpieczenia – docierają tylko „odpryski”: drugorzędne dzieła pierwszorzędnych artystów i pierwszorzędne drugorzędnych.

Wybór Wiednia jako miejsca wystawy nie był przypadkowy: wszak w Kunsthistorisches Museum znajduje się największy i najsłynniejszy – po madryckim Prado – zbiór obrazów Velázqueza, które docierały tu przez rodowe powiązania hiszpańskich i austriackich Habsburgów. Trwałą pamiątką wystawy – reklamowanej jako pierwsza wielka ekspozycja dzieł mistrza w niemieckiej strefie językowej – jest wzorowo wydany katalog, obejmujący obszerny tekst (336 stron) i 170 reprodukcji, zredagowany przez dwie znane wiedeńskie historyczki sztuki, Sabine Haag i Sylvię Ferino<sup>1</sup>. Pierwsza z nich, od sześćciu lat stojąca na czele Kunsthistorisches Museum, jest znana ze swych prac o nowożytnym malarstwie europejskim, mię-

dzy innymi holenderskim (Vermeer van Delft) i niemieckim (Albrecht Dürer, Lucas Cranach starszy, Hans Holbein młodszy), druga pełniła funkcję kuratora wystawy.

Diego Velázquez (a właściwie Diego Rodriguez de Silva y Velázquez) urodził się w połowie 1599 roku w Sewilli jako najstarsze spośród siedmiorga dzieci Juana Rodrigueza de Silvy i jego żony Jerónimy de Velázquez. Pierwsze 24 lata życia spędził w Sewilli; nic zatem dziwnego, że na wstępie ekspozycji zwiedzających witała ogromna weduta, przedstawiająca to znakomite miasto andaluzyjskie na początku XVII stulecia. I chociaż właśnie w roku narodzin przyszłego malarza na Sewillę spadła zaraza, stanowiąca jakby zapowiedź późniejszego regresu, to w okresie tym – w pierwszej ćwierci XVII stulecia, będącego złotym wiekiem hiszpańskiego malarstwa – Sewilla zaliczała się do najznakomitszych i najludniejszych miast Europy<sup>2</sup>. Liczyła wówczas 120–140 tysięcy mieszkańców (należy pamiętać, że na świecie żyło wtedy znacznie mniej ludzi niż obecnie; nasz Kraków – wraz z satelitarnymi miastami Kazimierzem i Kleparzem oraz przedmieściami – nie przekraczał w tym samym okresie 30 tysięcy), na ogół bogatych, ruchliwych, wywodzących się z różnych krajów. Oprócz Hiszpanów mieszkali tu Portugalczycy, Flamandowie, Włosi, Żydzi, Niemcy, Francuzi, a domy handlowe prowadziły zyskowny handel z całym światem, eksploatując zwłaszcza Indie Zachodnie (jak nazywano wówczas Amerykę). Sewilla pierwszej połowy XVII stulecia to także znakomite środowisko artystyczne, ukazane ostatnio polskiemu czytelnikowi przez ks. prof. Andrzeja Wit-

kę<sup>3</sup>. Głównym, a raczej niemal wyłącznym mecenasem sewilskich artystów był Kościół: oprócz katedry – jednego z największych kościołów chrześcijaństwa – funkcjonowało tu blisko 30 parafii i 40 klasztorów, rozkwitały bractwa religijne, kultury, nabożeństwa. A sztuka w ówczesnej Hiszpanii – niemal na równi ze sztuką w Niderlandach Hiszpańskich i w walczącej o wolność Holandii – mogła być źródłem niezłych dochodów. Nic dziwnego, że ojciec Diega szybko zobaczył w nim przyszłego malarza i już w roku 1610 posłał syna na naukę do pracowni znanego wówczas sewilskiego artysty, Francisco de Herrery starszego. Diego nie wytrzymał tam jednak długo: porywczy charakter mistrza, powodujący, że porzucały go nawet własne dzieci (wśród których był też słynniejszy od ojca malarz, Francisco de Herrera młodszy), spowodował, że już w tymże roku znalazł się w pracowni Francisco Pacheco (1564–1644). Ten związek miał się okazać trwały, ponieważ po ośmiu latach Diego poślubił córkę Pacheco Juanę. Był już wtedy – w wieku zaledwie 19 lat – malarzem samodzielnym, dysponującym własną pracownią i cieszącym się (na razie tylko w środowisku sewilskim) znacznym uznaniem.

Temu pierwszemu, sewilskiemu okresowi twórczości Velázquez, przypadają – na lata ok. 1617–1623, poświęcona była ekspozycja w dużej, pierwszej sali. Jak zauważył Andrzej Witko, ówczesne obrazy mistrza reprezentowały trzy wątki: religijny, portretowy (tak znaczący w późniejszej twórczości mistrza) i *bodegones*, jak ówczesni Hiszpanie nazywali niecieszące się wysokim prestiżem sceny rodzajowe i martwe natury. Można się tu przekonać,

że Diego już jako „starszy nastolatek” obrał samodzielną drogę artystyczną. Zwracając się ku światłocieniowym efektom malarstwa baroku, bliskim caravaggionistom, a w Sewilli reprezentowanym przez Juana de Roelas (ok. 1570–1625), odchodził od manierystycznej w istocie sztuki własnego nauczyciela i teścia.

Przegląd dzieł Velásqueza – w zasadzie uszeregowanych chronologicznie – rozpoznałyśmy na wystawie od tak rzadkich w jego późniejszej twórczości obrazów religijnych, malowanych w latach 1617–1620: dwukrotnie ukazanego *Niepokalanego Poczęcia*, *Pokłonu Trzech Króli* oraz obrazów św. Pawła, św. Tomasza i św. Piotra, z których dwa pierwsze utrzymane są w konwencji portretu. Zainteresowanie sztuką sakralną w sewilskim okresie artysty nie powinno dziwić: taka była wszak, jak wspomniano, specyfika Sewilli. Kult Niepokalanego Poczęcia, mimo oporów ze strony dominikanów, rozwijał się tu szeroko (aczkolwiek ponad dwa wieki miały jeszcze upłynąć do ogłoszenia przez Stolicę Apostolską dogmatu), znajdując odzwierciedlenie w licznych dziełach malarstwa, by dopiero około roku 1678 (a więc kilkanaście lat po śmierci Velásqueza) zyskać nowy sposób przedstawiania w słynnym obrazie innego wywodzącego się z Sewilli malarza, Estebána Murillo. Interpretacja tematu przez młodzieńczego Velásqueza oparta jest na tradycyjnym schemacie, wywodzącym się z *Apokalipsy* św. Jana, zalecanym przez Pacheco w jego słynnym w swoim czasie traktacie *El arte de la pintura*. Traktat ten ukazał się drukiem wprawdzie dopiero w roku 1649, lecz – jak zauważył Andrzej Witko – zawarte w nim zalecenia Pacheco zapewne

znacznie wcześniej przekazywał swym uczniom. W *Niepokałanym Poczęciu*, eksponowanym „na co dzień” w londyńskiej National Gallery, a malowanym w okresie 1618–1619 dla sewilskiego klasztoru karmelitów trzewickowych, Velázquez sportretował córkę Pacheco, swą świeżo poślubioną żonę Juanę. Hołd dla Matki Boskiej spletałby się tu zatem z hołdem dla ukochanej kobiety. Portretu samego Pacheco domyślać się można – jak napisano w katalogu wystawy – na wspomnianym obrazie *Pokłonu Trzech Króli* z 1619 roku (Muzeum Prado w Madrycie) w przedstawieniu starego króla, podczas gdy w rysach twarzy króla ukazanego na pierwszym planie i w przedstawieniu św. Józefa dostrzec można cechy autoportretu. Można żałować, że z madryckiego Prado nie przywieziono znakomitego, w pełni dojrzałego dzieła, jakim jest portret Pacheco, namalowany przez jego zięcia zapewne w roku 1622, bezpośrednio przed opuszczeniem Sewilli. Brak ten rekompensował zwiedzającym sprowadzony z Bostonu, stworzony w tym samym czasie portret mężczyzny, którym – według nowszych badań – okazał się być Luis de Góngora y Argote (1561–1627), duchowny i poeta, kapelan króla Filipa III.

Kilka świetnych obrazów reprezentowało tematykę *bodegones*. Wyróżniał się słynny *Sewilski woźniwoda* (ok. 1620 według Andrzeja Witko, ok. 1622 według katalogu wystawy) z londyńskiej The Wellington Collection. Jak to zwykle bywało w siedemnastowiecznym malarstwie rodzajowym, błaża treść, w tym wypadku charakterystyczna dla hiszpańskiego miasta cierpiącego na deficyt świeżej wody, kryje zapewne głębsze, symboliczne

znaczenia. Odwołując się znowu do rozważań Andrzeja Witko, można przyjąć, że trzy zgrupowane tu postacie mogą być rozumiane jako alegorie trzech pór ludzkiego życia. Sam woźniwoda reprezentowałby starość, a woda – doświadczenia życiowe, przekazywane młodszymi pokoleniom. Tego samego chłopca, który przyjmuje szklany puchar z rąk woźniwody, spotykamy w namalowanej wcześniej (ok. 1619) *Starej kobiecie smażącej jajka*; niestety, obrazu tego nie sprowadzono z Edynburga. Mogliśmy natomiast podziwiać caravaggiowskich w ogólnym klimacie *Trzech Muzykantów* (ok. 1617–1618) z Berlina i podobny *Posiłek* (z Budapesztu), według katalogu wystawy będący późniejszą wersją (ok. 1618–1620) obrazu znanego jako *Dwaj mężczyźni i chłopiec przy stole* (1617–1618), tu nieekspozowanego, znajdującego się w Petersburgu. Można żałować, że z londyńskiej National Gallery nie przyjechał słynny i wieloznaczny w swym charakterze obraz *Chrystusa u Marii i Marty* (1618), dowodzący, jak blisko *sacrum* może stać się tematyka *bodegones*: spoglądając na scenę rodzajową z krzątającą się przy domowych zajęciach Martą, nie wiemy, czy tytułową scenę z Chrystusem i Marią widzimy w lustrze, czy jest to obraz wiszący na kuchennej ścianie, czy prześwit z owej kuchni.

Rok 1621 przyniósł Hiszpanii śmierć króla Filipa III i koronację szesnastoletniego wówczas Filipa IV. Młody Velázquez, marząc o dworskiej karierze, już w następnym roku udał się do Madrytu. Ówczesna specyfika tego miasta, będącego dopiero od 60 lat stolicą monarchii, wyraźnie różniła się od Sewilli. Madryt ustępował Sewilli wielkością i liczbą mieszkańców,

lecz górował nad nią właśnie przez obecność królewskiego dworu, przyciągającego arystokrację oraz rzesze tych, którzy – jak młody Diego – marzyli o znalezieniu się w jej szeregach. Jednak listy polecające teścia okazały się niewystarczające, by pozostać tu na stałe, a najcenniejszym dorobkiem malarza z tej podróży stał się wspomniany portret królewskiego kapłana i poety. Ale młodemu Velázquezowi sprzyjało szczęście: pierwszym ministrem małoletniego króla został hrabia Olivares (właściwie: Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar hrabia de Olivares), wywodzący się ze starego sewilskiego rodu Guzmán i wspierający swych krajanów. To za jego sprawą Velázquez już w roku 1623 przybył na madrycki dwór, a pierwszy portret Filipa IV (sprowadzony na wystawę z Meadows Museum w Dallas) tak się młodzieńkiemu królowi spodobał, że mianował starszego o zaledwie sześć lat Diega nadwornym artystą. W rezultacie Velázquez wraz żoną i córkami – Franciszką (ur. 1619) i Ignacją (ur. 1621) – zamieszkał w komnatach królewskiego pałacu, które stać się miały jego domem aż do śmierci w roku 1660. Odtąd malował już niemal wyłącznie na królewskie zamówienia. Jak podkreślał José Ortega y Gasset (1883–1955) – malował zaskakująco mało. Wielki hiszpański filozof, eseista i polityk (znany m.in. ze swego sprzeciwu wobec reżimu generała Franco), nominowany do literackiej Nagrody Nobla, próbował rzecz wyjaśnić<sup>4</sup>: według niego Velázquez nie był malarzem z powołania. Co więcej, nie lubił malować i gdy nie musiał – nie malował. Malarstwo traktował jako środek do kariery, a że hiszpańscy znawcy sztuki – z Filipem IV

i jego otoczeniem na czele – byli wymagający, by zrobić karierę, musiał zostać malarzem wybitnym. Za swe faktyczne sukcesy sam uznawał zapewne nie kolejne wielkie dzieła, ale – co niżej podpisany przekazuje „na odpowiedzialność” wspomnianego filozofa – awanse w dworskiej karierze: urząd wielkiego aposentadora (wielkiego kwatermistrza, marszałka), który uzyskał w roku 1652, otrzymany – również z rąk królewskich – tytuł rycerza zakonu św. Jakuba w roku 1658, a wreszcie możliwość zorganizowania spotkania monarchów – Filipa IV z *Le Roi Soleil*, Ludwikiem XIV, w roku 1660 na granicy hiszpańsko-francuskiej w Pirenejach. Tydzień potem – jako człowiek w pełni zrealizowany, syty dworskich zaszczytów – umarł w swej komnacie królewskiego pałacu, gdzie też jego żona Juana, którą w młodości ukazywał jako Niepokalaną, umarła zaledwie tydzień później.

Wróćmy jednak do Velázqueza-malarza. Wspomniany portret młodzieńkiego Filipa IV otwierał ekspozycję w kolejnej sali, obejmującą prace wykonywane na królewskie zamówienia. Wyróżniał się całopostaciowy portret królewskiego brata, infanta Don Carlosa de Austria, namalowany w roku 1628 (Prado). Mniej więcej w tym okresie, na przełomie lat 1628 i 1629, przybył do Madrytu na dwór królewski Piotr Paweł Rubens. Była to już druga wizyta wielkiego malarza flamandzkiego w stolicy Hiszpanii, ale pierwsza, w trakcie której mógł stykać się z Velázquezem. Obaj mieli podobne poglądy na malarstwo (inspiracje flamandzkie zdają się istotniejsze dla Velázqueza niż caravaggionizm), dla obu malarstwo stanowiło drogę do sławy, polityki, bogactwa.



Pamiętką owego pobytu były portrety Filipa IV pędzla Rubensa (m.in. portret konny przeznaczony do madryckiego zamku królewskiego). Spłonął on w pożarze w roku 1734, zachowała się jednak kopia, malowana w połowie lat 40. XVII wieku przez Juana Bautistę Martinez del Mazo (ok. 1612–1667), ucznia i zięcia Velázqueza, który po nim objął stanowisko nadwornego malarza. Ekspozowanie tego obrazu – pochodzącego z florenckiej Gallerii Uffizi – na wystawie Velázqueza miało zapewne z jednej strony podkreślić znaczenie Rubensa dla hiszpańskiego malarstwa złotego wieku XVII, z drugiej zrekomensować brak dwóch znakomitych, słynnych portretów konnych autorstwa Velázqueza: Olivaresa (1634) z Prado i Filipa IV (1635) z florenckiego Palazzo Pitti.

Być może w rezultacie kontaktów i dyskusji z Rubensem, który w latach 1601–1608 kilkakrotnie wyjeżdżał do Włoch, Velázquez udał się tam w latach 1629–1630. Celem wizyty nie były jednak raczej studia malarskie, lecz dokonywanie zakupów dzieł dla króla, pragnącego wyposażyć dziełami wielkich mistrzów swe rezydencje (m.in. budowany od roku 1630 pałac Buen Retiro). Zdaniem Ortegi y Gassety pobyty we Włoszech (drugi nastąpił 20 lat później) nie miały dla malarstwa Velázqueza większego znaczenia („nic nie wskazuje na to, że dzieła oraz życie Velázqueza byłoby inne bez tych dwóch podróży do Italii” – napisał), a wpływy włoskie widoczne są w kilku zaledwie dziełach. Jedno z najznakomitszych, prezentowane na wystawie, to *Kuźnia Wulkanu*, stworzona podczas pierwszej włoskiej wyprawy, w roku 1630, ekspozowana w Prado. Jeden z nielicznych

obrazów mistrza o tematyce zaczerpniętej z mitologii: bohaterem jest Wulkan, który z wyraźnym oburzeniem dowiadyuje się od Apollina, że żona – Wenus – zdradza go z Marsem. Obrazowi towarzyszyło niewielkie studium głowy Apolla, sprowadzone z prywatnej kolekcji z Nowego Jorku. Pamiętką pierwszego pobytu mistrza w Rzymie był też malowany w szkicowej, niemal impresjonistycznej manierze widok z loggii rzymskiej, manierystycznej Villa Medici, sprowadzony na wystawę z Prado. Do dzieł Caravaggia – ale także do rodzajowych scen w malarstwie flamandzkim i holenderskim oraz wcześniejszej własnej twórczości – zdaje się nawiązywać *Bójka*, namalowana w tymże okresie, sprowadzona z rzymskiej kolekcji Pallavicini.

Innego rodzaju efektem podróży do Włoch był jeden z najsłynniejszych obrazów Velázqueza *Kapitulacja Bredy*, czyli *Lance* (*Las Lanzas*), namalowany w latach 1634–1635 do Sali Królestw w pałacu Buen Retiro (dzisiaj w Muzeum Prado), niestety, nie ukazany na wystawie. Przyjmujący tu – 10 lat przed powstaniem obrazu – kapitulację holenderskich obrońców margrabia Ambrosio Spinola towarzyszył malarzowi w podróży do Włoch; razem płynęli okrętem z Barcelony do Genui.

Zapewne wkrótce po powrocie z pierwszej podróży do Włoch namalował artysta niewielki obraz *Św. Rufiny*, ekspozowany tu – nieopodal widoku z Villa Medici – w małym, kameralnym wnętrzu. Dzieło zdaje się kolejnym wspomnieniem Sewilli (gdzie się zresztą znajduje), bo wszak męczennica z III wieku, córka sewilskiego garncarza, jest tam szczególnie czczona. Z katalogu dowiadujemy się, że



DIEGO VELÁZQUEZ DE SILVA, *Portret konny infanta Baltazara Carlosa*, olej na płótnie, 1634–1635, Prado, Madryt

Reprodukcja Archiwum

obraz uważany był do niedawna za dzieło Murilla. Tymczasem, jak się wydaje, jest to portret jednej z córek Velázqueza.

Z lat 30. pochodzi szereg portretów przedstawiających członków rodziny królewskiej i postacie z królewskiego dworu. Wiele z tych dzieł należy do zbiorów Kunsthistorisches Museum. Może najznakomitszy – reprodukowany na jednym z afiszów reklamujących wystawę – jest *Portret infanta Baltasara Carlosa na koniu*, namalowany w roku 1635, a więc gdy chłopiec miał dopiero sześć lat. Mimo oczywistego fałszu sytuacji, w której małe – acz odpowiednio „powiększone” – dziecko siedzi w majestatycznej pozie na rozpędzonym rumaku, dzieło przykuwa uwagę widza zarówno dzięki kontrastowi między ruchem a spokojem, jak znakomitą kompozycją i kolorystyką, wydobywającą w najdrobniejszych szczegółach szatę infanta (właściwą oczywiście nie dzieciom, lecz książętom), z utrzymanym w błękitno-zielonkawych tonach krajobrazem w tle, jakby przejętym z perspektywy powietrznej Leonarda da Vinci (*sfumato*). Baltazara Carlosa spotykaliśmy na wystawie jeszcze dwukrotnie: na sprowadzonym z Bostonu portrecie z dworskim karłem, któremu książę – wówczas dwu- lub trzyletni – dorównuje wzrostem i w warsztatowym dziele z wiedeńskiego muzeum, malowanym, gdy miał on około dziesięciu lat i zaledwie siedem lat życia przed sobą. Z Drezna sprowadzono znakomity *Portret Juana Mateosa*, noszącego dumny tytuł wielkiego łowczego (ok. 1632), z Berlina – współczesny mu wizerunek niezidentyfikowanej damy w czerni. Późnym dowodem okrucieństwa hiszpańskiego dworu królewskiego są portrety

karłów – błaznów, których miniaturowe postacie miały rozweselać wielkich tego świata. Nie był to oczywiście wyłącznie hiszpański zwyczaj, jak tego dowodzą chociażby miniaturowe schody i komnatki w pałacu Gonzagów w Mantui. Ze zbiorów wiedeńskich pochodzi portret karła, któremu nadano ironiczny przydomek Don Juan de Austria (1633), na pamiątkę po bohaterze z bitwy morskiej pod Lepanto z roku 1571; z Madrytu przyjechał *Portret karła Juana de Calabazas*.

Kolejna seria dworskich portretów pochodzi z lat 50., a więc z okresu, gdy starzejący się król miał już za sobą wszystkie najpoważniejsze klęski swego państwa: uznanie niepodległości Holandii, utratę Portugalii, koncesje terytorialne na rzecz Francji. Można przypuszczać, że w tej sytuacji, gdy Bóg jednak nie „okazał się Hiszpanem” (wbrew temu, co po kapitulacji Bredy twierdził Olivares, w roku 1643 zdymisjonowany), splendor królewskiego dworu, tak mistrzowsko wyrażany w malarstwie Velázqueza, stawał się namiastką utraconej potęgi. Wiedeńskie wizerunki pięćdziesięcioletniego Filipa IV i jego drugiej żony – a zarazem siostrzenicy – Marii Anny, córki cesarza Ferdynanda III Habsburga, są tylko poprawnymi dziełami warsztatowymi, ale wielkość mistrza poznać możemy w wiedeńskiej serii portretów infantki Małgorzaty (1651–1673), młodo zmarłej, późniejszej żony cesarza Leopolda I Habsburga. Po raz pierwszy Velázquez namalował ją w wieku trzech lat (1654), w zdobnej koronkami sukni, której delikatna, różowa barwa kontrastuje z ciemną kotarą w tle i granatowym nakryciem stołu. Kolejny wizerunek, ukazujący małą księżniczkę w białej sukni,

powstał dwa lata później, następny zaś, w sukni z błękitnego aksamitu, w roku 1659, gdy portretowana miała osiem lat. To ten portret trafił – obok wspomnianego wizerunku Baltazara Carlosa – na jeden z plakatów wystawy. I ten właśnie wizerunek został – w tym samym roku – wiernie skopiowany przez wspomnianego zięcia Velázquez, Juana Bautistę Martinez del Mazo. Jak można się było przekonać (oba portrety zawieszono obok siebie), jedyną poważną różnicą względem oryginału jest kolor sukni infantki: nie błękitny, lecz zielony. Wizerunkiem tym – pochodzącym z Muzeum Narodowego w Budapeszcie – Martinez udowodnił, że jest wybitnym kopistą, zaś innymi obrazami – że jego jedyną pasją jest wierne naśladowanie stylu mistrza i teścia. Widać to doskonale w kolejnym, wiedeńskim *Portrecie infantki Małgorzaty w różowej sukni*, niegdyś uważanym za warsztatową replikę dzieła Velázquez, faktycznie powstałym w roku 1661, a więc co najmniej kilka miesięcy po jego śmierci.

Na marginesie dodać można, że najwcześniejszy może, znakomity *Portret infantki Małgorzaty* z około roku 1653, eksponowany „na co dzień” w Luwrze, mogliśmy do niedawna oglądać w krakowskim Muzeum Narodowym, gdzie uświetniał wielką wystawę Olgi Boznańskiej.

W tym samym czasie, gdy powstawał wspomniany *Portret infantki Małgorzaty w błękitnej sukni*, to jest w roku 1659, Velázquez namalował *Portret infanta Filipa Prospera*, dwuletniego chłopczyka, którego delikatna uroda – jak u starszej siostry – kontrastuje z ciężkim, poważnym strojem. I to dziecko – podobnie, jak niemal wszyscy, liczni potomkowie

Filipa IV – nie miało przed sobą długiego życia (infant zmarł dwa lata później). Dzieci były słabowite, bo królewska krew nie mogła wszak mieszać się z pośledniejszą, a małżeństwa miewały niekiedy wręcz kazirodczy charakter.

Autoportrety nie należały do częstych tematów w twórczości Velázquez, którego powołaniem było wszak gloryfikowanie rodziny królewskiej. Na wiedeńskiej wystawie można było natrafić na dwa wizerunki. Pierwszy, powstały zapewne około roku 1630 i pochodzący z rzymskich Musei Capitolini, ukazuje młodego mężczyznę z krótko przyciętą brodą i uniesionymi w górę wąsami; nie mamy absolutnej pewności, że jest to sam Velázquez. Wątpliwości takich już nie ma w wypadku późniejszego o 20 lat wizerunku pięćdziesięcioletniego malarza z Muzeum Sztuk Pięknych w Walencji. W tym samym okresie, to jest w roku 1650, portret Velázquez – wyraźnie nawiązujący do jego własnej manieri – namalował włoski artysta Piero Martire Neri (dzieło sprowadzone zostało z paryskiej Galerii Canesso), współpracujący z hiszpańskim malarzem podczas jego drugiej włoskiej peregrynacji.

Do najsłynniejszych dzieł malarstwa portretowego wszechczasów bez wątpienia należą *Panny dworskie* (*Las Meninas*) Velázquez, namalowane w roku 1656. Obraz niestety nie przyjechał z Madrytu, a na wystawie zastąpiła go... fotokopia w skali oryginału, co uznać należy za pomysł dziwaczny. Nie po to wszak odwiedzamy słynne (a nawet niezbyt słynne) muzea, by obcować z reprodukcjami, znanymi dostatecznie z książek i Internetu. Koncepcja obrazu, pełna nie do końca wyjaśnionych tajemnic<sup>5</sup>, zdaje się

tu silniej niż królewską rodzinę eksponować samego mistrza, stojącego przy sztalugach w płaszczu rycerza zakonu św. Jakuba, z domalowanym wtórnie (według legendy – ręką samego króla) purpurowym krzyżem, do którego prawo zyskał już po ukończeniu dzieła.

Wróćmy do eksponowanych na wystawie dzieł oryginalnych. Na przełomie lat 40. i 50., może po drugiej podróży do Włoch (1649), której celem było pozyskiwanie kolejnych obrazów do królewskich kolekcji (zdaniem Ortegi y Gasset tak zgromadzono znaczącą część zasobów malarstwa włoskiego, eksponowanych dzisiaj w Prado), powstała *Wenus z lustrem*, jeden z najbardziej zachwycających klejnotów londyńskiej National Gallery. Na malowanie kobiecego aktu w kraju, którego moralności i prawomyślności strzegła inkwizycja, mógł sobie pozwolić tylko człowiek o potężnych wpływach, chroniony przez samego króla, królewski przyjaciel i zausznik. Niektórzy domyślają się, że modelką mogła tu być niejaka Flaminia Triva, z którą malarz miał mieć nie tylko romans podczas włoskich wędrówek, lecz i syna Antonia de Silvę. Pod względem malarstwa obraz – nie tylko przez temat i formę leżącego prostokąta – zdaje się nawiązywać dialog z wcześniejszymi o przeszło stulecie dziełami mistrzów weneckiego renesansu: Giorgionem i Tycjanem. W podobnym okresie – i zapewne również nie bez inspiracji malarstwem Tycjana – powstał tajemniczy wizerunek kobiety, interpretowany na ogół jako *Sybilla z niezapisaną tablicą* (*tabula rasa*), sprowadzony z Meadows Museum w Dallas.

Warto było zwiedzić wiedeńską wystawę Velázqueza, warto też było po-

dyskutować o niej w gronie znajomych i przyjaciół. Wystawa adresowana była do szerokiej publiczności przy założeniu, że zwiedzający dysponują dostateczną wiedzą o Hiszpanii, o złotym wieku hiszpańskiego malarstwa, o Sewilli i Madrycie, o życiu na madryckim dworze królewskim, jego blaskach i dziwactwach. To dobrze, że nie było tu taniej dydaktyki, jak na przykład na prezentowanej równolegle, niemal „za miedzą”, budapeszteńskiej wystawie Rembrandta, z której mogliśmy choćby „dowiedzieć się”, gdzie leży Holandia i co osiągnęła w XVII stuleciu.

Jak każda tego rodzaju ekspozycja – i ta pozostawia pewien niedosyt. Zabrakło tu bowiem wielu podstawowych dzieł w twórczości mistrza z Sewilli i Madrytu. Oprócz wyżej wymienionych – *Kobiety smażącej jajka*, *Chrystusa u Marii i Marty*, *Las Lanzas*, *Las Meninas*, konnych portretów Olivaresa i Filipa IV – można by do owych braków dodać wczesny obraz Marii wręczającej ornat św. Ildefonsowi, *Triumf Bachusa* (namalowany przed pierwszą podróżą do Włoch, zdobiący niegdyś królewską sypialnię), słynny obraz *Ukrzyżowanie* z Muzeum Prado (1632), na którym czarne tło i nogi przybite parą gwoździ wiernie powtarzają zalecenia Francisco Pacheco, portrety małego infanta Baltazara Carlosa w tak nienaturalnym dla dziecka stroju myśliwskim i starego papieża Innocentego X, który o swym wizerunku wyrazić się miał zgryźliwie: „aż nazbyt prawdziwy”.

Ale te braki tylko zachęcają do artystycznych podróży po świecie, które najlepiej odbywać w towarzystwie podobnie reagujących na sztukę znajomych. Co de-



dykuję nie tylko historykom sztuki, lecz i artystom; nie sądzicie, że z przeszłości niczego się nie można nauczyć i że tylko pogoń za nowościami ma sens! Bo czy Marcel Duchamp potrafiłby przedstawić ruch w swym *Akcie schodzącym ze schodów*, gdyby nie znał Velázquezowych *Przędek* z wirującym kołem kołowrotka? A owe *Przędki* – których brak był jednym z minusów wiedeńskiej wystawy – to kolejny powód, by raz jeszcze pojechać do Madrytu.

**Bogusław Krasnowolski**

#### PRZYPISY

- 1 Por. Velázquez, red. Sabine Haag, Sylvia Ferrino, Wiedeń 2014.
- 2 Por. Cezary Taracha, *Od prosperity do kryzysu. Sewilla w XVII wieku*, w: *Kultura artystyczna siedemnastowiecznej Sewilli a Don Miguel Mañara i jego dzieło*, red. Andrzej Witko, Kraków 2010, s. 15 nn.
- 3 Por. Andrzej Witko, *Cud w Sewilli. Sewilskie malarstwo siedemnastego wieku. Od wizji mistycznych do martwych natur*, Kraków 2013.
- 4 Por. José Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, wybór i przekład Rajmund Kalicki, Warszawa 1993.
- 5 Por. *Tajemnica Las Meninas*, red. Andrzej Witko, Kraków 2007.

Fotografia Grażyna Borowik



## Auschwitz Tour i cepelia lęku

**Paweł Demirski**

**nie-boska komedia**

**WSZYSTKO POWIEM BOGU!**

tekst, dramaturgia: Paweł Demirski

reżyseria: Monika Strzępka

scenografia, kostiumy: Michał Korchowiec

muzyka: Jan Suświłło

Stary Teatr Kraków

Premiera: 20 grudnia 2014

Małgorzata Ruda

*nie-boska komedia WSZYSTKO POWIEM BOGU!* Demirskiego pozornie zachowuje większość tematów dramatu Krasińskiego, traktuje je jednak parodystycznie i osadza we współczesności, w której tropi nie tyle widmo rewolucji, ile nastroje schyłkowe, przeczucia końca i grozy. W tym świecie na skraju katastrofy pielęgnuje się anachroniczne poglądy, pogardę dla złe, nisko urodzonych; straszy tu pokraczne widmo antysemityzmu i przekonanie, że o życiu człowieka decyduje miejsce na drabinie społecznej. Miejsce, którego nie można opuścić. O tym jest przekonana i szlachcianka Barbara Niechcic (Dorota Segda), i Przechrzta (Marta Ojczyńska). Zbuntowanym zaś pewna siebie, rozsądna Barbara każe zapamiętać: „Nie wystarczy nas zabić moi drodzy/ Żebyście cały czas nie mieszkali jednak w służbówce”. Pewność szlachcianki jednak topnieje, gdy słucha teatralnych prorocत्व Orcia: zagłada przyjdzie, zniszczy wszystkich...

Demirski układa własną kartotekę historyczno-literacką; obok hrabiego Hen-

ryka-Krasińskiego stanie ojciec Zygmunta Krasińskiego, Wincenty, Barbara Niechcic, Pankracy, a Przechrzta z obandażowanymi dłońmi będzie miał życiorys Birkuta, przekonanego, że swoimi poparzonymi rękoma nie dopuścił do zwycięstwa tych, w których żyłach płynie błękitna krew. Jego Córka klepie biedę i nie ma na bilet tramwajowy. W tej kartotece znajdzie się też miejsce dla Wilka z Wall Street/ Rotschilda (Szymon Czacki), który zawsze i ze wszystkimi robi interesy, i dla lęków codziennych, i dla śmieszności codziennych awersji. Demirski mnoży obieguowe opinie o polskim antysemityzmie i o polskim strachu przed posądzeniem o antysemityzm, o polskiej szlachecko-arystokratycznej bucie. Współczesność przegląda się w przeszłości i widzi „stare grzechy ubrane w nowe szaty”.

Demirski „najzręczniejsz uклада z biografii Krasińskiego i bohatera jego dramatu, hrabiego Henryka groteskowy życiorys poety – antysemitę, który na siebie i swoje poglądy musi spojrzeć z perspektywy tego, co stało się w Auschwitz, ba, we współczesnej Europie, a nawet po prostu na Świecie w wieku XX i XX. Pomaga mu w tym znajomość dramatów Sarah Kane – to jej słowami przyznaje się do odpowiedzialności za kształt, jaki przybrała przeszłość: «[...] to ja zagazowałem Żydów, to ja wybiłem Kurdów [...]»”. Bohater nie ma zresztą innego wyjścia, wszak przeniesiony został w świat, w którym obok podejrzliwej żydowskiej turystki nazwanej w programie Auschwitz Tour (Małgorzata Zawadzka) czuwa Cepelia Winy (Marta Ojrzyńska), obie zaangażowane w prace komisji paniki moralnej, co „szuka złych rzeczy, złych cech, konformizmu,

klamstwa [...], żeby potem tokować o tym w nieskończoność”.

Zapewne, aby sprostać temu podwójnemu nadzorowi poprawności politycznej, postać Krasińskiego/ Hrabiego Henryka jest podwojona – grają go Małgorzata Hajewska-Krzysztofik i Marcin Czarnik, co być może miało służyć zobrazowaniu rozdygotanej, niespójnej osobowości poety, utrudnia jednak widzowi zrozumienie relacji między nim a innymi postaciami. Wszak żoną dwóch mężów staje się Anna Radwan-Gancarczyk i dzieckiem dwóch ojców Orcio (Juliusz Chrzastowski). Sens tego rozdwojenia wyjaśni się znacznie później, dopiero w scenie dyskusji Męża i Pankracego zacytowanej w całości z *Nie-Boskiej Krasińskiego*. Demirski zdecydował, że toczy się ona pomiędzy dwoma Henrykami. Henryk – Pankracy (Marcin Czarnik) lekceważy przeciwnika, unieważnia mowę ciała jego argumenty, pajać sztucznie rozluźniony. Może zresztą jest odwrotnie – to napięta, czujna uwaga arystokratycznego Henryka Hajewskiej odbiera drugiej stronie argumenty i ją unieważnia. To fascynujący fragment spektaklu i jedyny, w którym padają argumenty za i przeciw rewolucji oraz słowa o wyzysku, zbrodni, niesprawiedliwości. Jak większość naszych rozmów z samymi sobą, i ta dyskusja udaje tylko szczerość, bo Hrabia chce widzieć w plebejuszu błazna i tak go chyba widzi – mimo rzekomej woli uczciwej rozmowy.

Można też przypuścić, że obaj naczytali się o sobie komentarzy, wiedzą, że ich racje są cząstkowe. Więc ten podwojony Henryk gubi się w sobie? Na zewnątrz arystokrata prezentuje tragiczny spokój,

człowiek rewolucji podszytą dezynwol-  
turą niepewność.

Hrabia Henryk Demirskiego i Hajew-  
skiej nie jest człowiekiem czynu, niszczy  
go strach przed ojcem, strach przed ży-  
ciem, nigdy nie chciał mieć dziecka, wca-  
le nie pragnie się wyrwać z domu. Przy  
biurku czuje się bezpieczniej, więc wy-  
rzeka się łatwo związków z historycznymi  
Dziewicami (Marta Nieradkiewicz i Do-  
rota Pomykała). Wystarczą mu w zupeł-  
ności pretensje zazdrosnej żony. Kiepski  
w łóżku, przewiduje, że żona zdradzi go  
z Pankracym (Michał Majnicz), choć i te-  
mu jej związkowi nie wróży przyszłości  
i szczęścia. Ot, rzecz można, zwykły facet  
z kompleksami, który nigdy nie stanie  
w okopach św. Trójcy; gdyby nie jego an-  
tysemickie poglądy odziedziczone po ta-  
tusi, nie musielibyśmy się nim zajmować.

Demirski grzebie w życiorysie autora  
*Nie-Boskiej* i w życiorysie Henryka, ale  
temat winy moralnej Hrabiego najzupeł-

niej go nie interesuje. To po prostu się  
zdarza, że mąż zaniedbuje żonę i dzie-  
cko, że pisząc, chłapnie coś, co przyspo-  
rzy mu w przyszłości wrogów, skompli-  
kuje jego sytuację jako osoby publicznej.  
Demirski akcentuje trudne dzieciństwo  
Henryka, uformowane przez tatę-diabła  
i psychopatę, a na dodatek antysemitę  
(Adam Nawojczyk). Hajewska pokazuje  
Henryka jako człowieka, który usiłuje od-  
zyskać twarz, być konsekwentnym, nawet  
w kłamstwie. Najdosłowniej przyparty  
do ściany, znękany, bezsilny, Henryk wy-  
powie owo wyznanie absurdalne, cudze  
i jakoś dla niego prawdziwe: „[...] to ja  
zagazowałem Żydów [...]”. Publiczność  
wybuchła wówczas radosnym śmiechem.  
Publiczność dobrze wie, że to tylko absurd,  
żart – jeden z wielu w tym spektaklu, na  
temat owej – śmiesznej do rozpuku po-  
prawności politycznej, dotyczącej kwestii  
żydowskiej. Słuchając tego śmiechu, za-  
stanawiałam się, czy aby nie powinniśmy



powołać nie tylko Komisji Paniki Moralnej, a wręcz Ministerstwa. Gruby rehot, z jakim ta sama publiczność zareagowała na maskę debila, jaką, aby ją – publikę – zabawić, „robi” Orcio (Juliusz Chrzastowski), też wprowadziła mnie w panikę. Nie tylko moralną, także estetyczną. A panika to stan, który Strzępka i Demirski smakują i demonstrują z rozkoszą.

We *WSZYSTKO POWIEM BOGU!* nie ma rewolucji, jest chore społeczeństwo przeświadczone o swoim nieszczęściu, ba, zakochane w nim, permanentnie niezadowolone. Do wściekłości doprowadza je to, że cena serka przy kasie jest inna niż na półce, i to, że pracuje wbrew swym umiejętnościom i ambicjom. Obsługa kserokopiarki jest dla córki Przechrztzy takim upokorzeniem, że popełnia samobójstwo. Każda niedogodność, każda przykrość, każda porażka wtrąca w otchłań infantylnego rozpaczcy. O swym

infantylnym wiedzą zwłaszcza kobiety i uważają go, tak jak histerię, za objaw wyzwolenia.

Skeczy na temat niezadowolenia, z życia prywatnego raczej niż społecznego, niezadowolenia podsycanego umiejętnie przez panów w telewizji uzbrojonych w siekiery – jest dużo. Tak dużo, że tworzą groteskową wizję ludzi nie tyle dotkniętych bezradnością, co sparaliżowanych przekonaniem, że przyszłość objawi jakąś straszną tajemnicę, groźny kataklizm. Starannie pielęgnowane przecucia są niejasne, mgliste, ale dotyczą wyłącznie jakiejś fatalnej siły, która zmiecie ich koślawe życie z powierzchni tej tak nieprzyjaznej ziemi. Podejrzewam, iż ta katastrofa, która nadchodzi, wydaje się jednak tej społeczności mniej straszna niż uwięzienie panny z doktoratem z poprawności politycznej w kawiarni, gdzie jest tylko kelnerką.



Fotografie Magda Hueckel



Wielki temat rewolucji, rozczarowania konserwatyzmem i demokracją, nieufność do każdego systemu politycznego z *Nie-Boskiej* został zamieniony w groteskową wizję buntu rozhisteryzowanych kobiet, które nie są szczęśliwe i wreszcie nie zamierzają udawać szczęśliwych. Będą wrzeszczeć albo położyć się na chodniku. Za nimi pójda inni niezadowoleni. Bez końca opowiada się o policji interweniującej, tzn. usuwającej z ulic miast płaczących, bezsilnych, leżących pokotem obywateli. Tych scen nie widzimy. O nich się tylko gada, krzyczy. Powtarzają się do znudzenia te same opisy, sytuacje, diagnozy zbiorowej hysterii. Czyż to nie cepelia strachu i lęku? W finale wszystkie przeczucia i nieskonkretyzowane lęki zostają uwierzytelnione listą kataklizmów spełnionej Apokalipsy:

- 14 Sarajewo
- 17 Petersburg
- 22 Rzym
- 33 Berlin
- 12 Reykjavik
- 13 Stambuł
- 13 Rio de Janeiro.

Im bliżej końca tej apokaliptycznej wyliczanki i finału bardzo długiego przedstawienia, tym częściej opis emocji zastępuje ulubione polskie przekleństwo. Kiedy chcą być tragiczni, krzyczą „kurwa”, kiedy nie chce im się myśleć, mruczą „kurwa”. „Kurwa” to bardzo pojemne słowo do opisywania emocji. Zmieści się w nim wszystko, także śmiech. To słowo do łez śmieszy publiczność.

Żeby jednak było wznioślej, na karuzeli – tej sąsiadującej z gettem, a utrwalo-

nej w wierszu Miłosza – wciśniętej gdzieś w bok sceny, zawisną trupy, ofiary lęku, niezadowolenia, hysterii. Słysząc patetycznie śpiewaną suplikację: „Od powietrza, głodu, ognia i wojny. Wybaw nas Panie!”. To efektowne zakończenie, zupełnie zresztą nieprzygotowane przez to, co działo się na scenie, jest chwytem publicystycznym i inscenizacyjnym dość płaskim. Desperacja prowadzi ich do Boga? Albo może pogadamy z Panem Bogiem, żeby przedstawienie się podobało?

Uważam, że przywoływanie tragedii getta, aby wzmocnić dramatyczną wymowę przedstawienia, jest nadużyciem. Być może przemawia przeze mnie tępa wrażliwość moralna. Jest jednak coś głęboko niesmacznego w tym przedstawieniu, ukazującym jako tragiczne ofiary tych niepokorzonych ze światem frustratów, którzy czekają na koniec tego świata – nie na przewrót, nie na zmianę, ale na klęskę. Odmawiają sobie radości, celebrują nieszczęścia, prawdziwe i urojone. Jęczą, płaczą, mają w sobie odpychającą niechęć do życia. I na koniec przypominają sobie o Sarajewie, Bejrucie, o świecie. Dotąd ważna była tylko kserokopiarka, rozwód, zdrada męża. A realne życie rzeczywiście jest teraz bardziej niż kiedykolwiek zagrożone powietrzem, ogniem, głodem i wojną.

Jakkolwiek źle bym myślała o idei tego przedstawienia, nie mogę nie dostrzec, że Monika Strzępka świetnie pracuje z aktorami. Umie, zwłaszcza z aktorem wycisnąć maksimum pasji, energii, złości. Ma się wrażenie obcowania z czymś absolutnie prywatnym, podglądania wstydlivej garderoby psychicznych ułomności.

Żałuję, że dramat Demirskiego nie dotyka kwestii społecznego buntu, nie analizuje tragicznej sytuacji człowieka podejmującego trud i ryzyko budowania nowego świata, mimo iż jest przekonany

o niedoskonałości kształtu każdego systemu politycznego, jednostki niepogodzonej z nieuniknioną porażką swojego działania. A jednak uparcie powtarzającej próby przekształcania świata.

**Małgorzata Ruda**



Fotografie Magda Hueckel

Nominowani:

Łukasz Nicpan

Krzysztof  
Lisowski

Małgorzata  
Lebda

Tadeusz  
Dąbrowski

## O tomie *Do czytającej list*

**Łukasz Nicpan**  
**Do czytającej list**

Wydawnictwo Veda, 2014

W wydawnictwie Veda ukazał się tom o wyjątkowej urodzie poetyckiej, zatytułowany *Do czytającej list*. Zbiór bardzo współczesny, bo jego autor, Łukasz Nicpan, widzi człowieka i wszelkie istnienie w perspektywie fizycznej i metafizycznej, mikroskopowej i galaktycznej. Rozległą wiedzę o tradycji łączy z wiadomościami o najnowszych badaniach i odkryciach naukowych, zaznaczając to jednak w wierszach na tyle dyskretnie, by nie przeciążać z natury skrzydlatych metafor publicystycznym balastem oraz nie odbierać im świeżości lirycznego odkrycia.

Pisałem kiedyś, że „poezja to równoczesny błysk spojrzeń na ziemię (tę pod nogami) i Ziemię (tę w przestworzach) z perspektywy księżyca i przez najczulszy mikroskop”. Owa optyka łączy właśnie utwory poety z Puszczy Kampinoskiej, który przez ostatnie 30 lat milczał, nie publikując oryginalnych utworów, lecz tylko – przetłumaczone przez siebie z angielskiego – powieści z zakresu fantastyki.

Pod piórem Nicpana nie ma tematów niegodnych poezji. Czy punktem wyjścia będzie martwy ptaszek, rój mrówek w puszczy, kolorowe zdjęcia mózgu, czy małpa, mucha, stara Gawrońska, siedmioletek albo siła odrzutowa lub grawitacyjna – zawsze w końcu autor w sposób ekwilibrystyczny dochodzi do najważniejszych

pytań egzystencjalnych czy eschatologicznych związanych z naturą człowieka, świata, Kosmosu. Jest równocześnie poetą natury i kultury, poetą pełnym, bo tradycyjnym i nowoczesnym, co uwidacznia się nie tylko w treści, ale i w formie. Ma w przysłowio-  
wym „małym paluszku” warsztat poetycki, swobodnie operując, gdy trzeba – rymem i rytmem (zwykle asonansowym), a gdy tego wymaga dobro tekstu – tylko białym wierszem. Treść i forma uzyskują w jego lirykach idealną równowagę, a mądrość nigdy nie robi wrażenia retorycznej przemądrzałości, gdyż wiersze Nicpana są przepuszczone przez filtr serca i przez doświadczenie indywidualne, jak w tym znakomitym, prostym i równocześnie przewrotnie wyrafinowanym wierszu o ciele:

w którym się chemia ściera  
z gwiezdna wizją  
jak brzytwa z pasem rozpiętym  
u lustra  
w najlepszych swoich wierszach  
jestem głębszy  
niż twój najmniejszy u nogi  
paznokieć

nigdy do ciebie ciało nie dorosnę  
choćbym zapuścił się aż na kres  
włosa  
i odkrył ciemną zagadkę istnienia  
ciebie tak chwając nie chwalcę sam  
siebie  
przybłądą w tobie  
i turystą jestem.

#### DO CIAŁA MOJEGO MĄDREGO

**Józef Baran**

Bądź pozdrowione, moje mądre  
ciało  
twoja wiedza potulna i rzadko  
krzykliwa  
nieskończenie przewyższa moje  
wizdimisję

jakąż maksymą, pointą dorównam  
natchnionym kryptom szpiku  
twoich kości?  
cóż powiem aby sprostać  
pracowitym  
i przemysłanym w każdym calu  
żyłom?

jakżebyś musiał wymądrzyć się  
szczytnie  
by sięgnąć szarej codzienności płuca  
że już nie wspomnę o twoim ołtarzu  
za witrażami oczu umajonym

ANDRZEJ WEŁMIŃSKI, *Punkt zaczepienia*, 2015,  
rama stalowa, c-print  
8 Międzynarodowa Wystawa Sztuki Awers/Rewers  
/ The 8th International Exhibition Abverse/Reverse  
z cyklu *Gry i Zabawy / Games & Plays*, grudzień  
2013–styczeń 2014, Galeria Albert, Kraków, styczeń–  
luty 2015, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków  
(także reprodukcje na s. 188, 190, 191)



# Niekonieczność i powinność

**Krzysztof Lisowski**  
**Poematy i wiersze**  
**do czytania na głos**

Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2013

W ostatnich, ze wszech miar udanych artystycznie latach Krzysztof Lisowski opublikował kilka książek poetyckich i eseistycznych, przy czym w jego praktyce twórczej ważne są zderzenia różnych form gatunkowych, wzajemne zbliżenie biegunów poezji i prozy, wyrafinowany dialog z przeszłością kultury i współczesnymi pisarzami. Własny głos poety współbrzmi z wypowiedziami innych artystów, niejako się w nich przełamuje, zyskując szlachetność i głębię, ale też epigrafiom i parafrazom nadawane są w tomach Lisowskiego nowe znaczenia, gdyż mówiący pragnie zrozumieć własne biograficzne doświadczenie, wpisać jednostkową przygodę istnienia w uniwersalne wzory kultury. Nie sposób wyznaczyć ścisłej granicy między myślą dyskursywnie wyrażaną a poetyckimi obrazami, które poruszają wyobraźnię czytelników. Nie należy też w utworach Krzysztofa Lisowskiego oddzielać pojęć od emocji oraz poetyckich wzruszeń. Słowem, mamy tu do czynienia z eseizacją wierszy i liryzacją prozy.

W utworach Krzysztofa Lisowskiego poezja występuje w zmiennych stanach skupienia, tworząc wciąż nowe konfiguracje stylistyczne i semantyczne. Gdyby

sporządzić szkicowy katalog tych poszukiwań gatunkowych (oraz międzygatunkowych), a mam tu na myśli dokonania najświeższej daty, to wspomnieć wypadnie o traktatach, formach zbliżających się do poematu, prozie poetyckiej, parabolicznych narracjach z mitami w tle, poematach prozą, notatkach oraz szkicach. Wcześniej, jak pamiętamy, poeta uprawiał lirykę znaczeniowego skrótu oraz lapidarnego wyrazu, momentalnego zachwyty, w której sięgał po wzory haiku, epigramatu, aforyzmu. Zatem przeorientowanie poetyckiej dykcji staje się uchwytne, choć przecież w formie „bardziej pojemnej” kondensacja znaczeń wcale nie znika.

Krzysztof Lisowski w ostatnim pięcioleciu ogłosił drukiem tomy *Wiersze i między wierszami*, *Greckie lato*, *Nicości, znikaj* oraz *Czarne notesy*. Te zbiory wierszy, esejów i małych próz łączy tematyka zaczerpnięta z mitów i znaków kultury Morza Śródziemnego, poparte rozległą lekturą fascynację starożytną i współczesną Grecją, namysł nad sztuką podróżowania i przynależnym tu zachwytem, jaki należy się rzeczom postrzeganym. Osobne miejsce zajmują refleksje o czasie, który zastyga w epifanicznych chwilach, działa z ukrycia w trwaniu i przemijaniu. Do wymienionej sekwencji książek Lisowskiego należy nominowany do Nagrody im. Krystyny i Czesława Bednarczyków tom *Poematy i wiersze do czytania a głos*.

Punktem wyjścia jego lektury może być powtórzony w nowej wersji *Traktat o niekonieczności*, który jest manifestem poetyckim, wykładem z filozofii praktycznej, polemicznym rozliczeniem z nowocześnie oraz ponowoczesną kulturą szybkości, zmian, rozproszenia, a także świat-



ną prezentacją postawy kontemplacyjnej. Ważne więc stają się intensywne momenty zachwyty, umieszczone poza czasem bieżących wypadków, umożliwiające wejście w pełnię bytu. „Niekonieczność” Lisowskiego lokuje się „między mądrością a przyjemnością”, otwiera perspektywę wolności ludzkiej, kieruje naszą uwagę ku przeżyciu estetycznemu, które przedwcześnie zostało wyklęte. Uważne doznawanie świata kojarzy się tutaj z liturgią, liczą się bowiem modlitewne zaklęcia, inwokacje do rzeczy stworzonych, gesty solenne, a dostojne słowa odzyskują swą wartość. Poetycki podręcznik podróży wania przekształca się w metafizyczny traktat o byciu i czasie. Bliźni obdarzani są uwagą (uszanowana zostaje ich istnienie jednostkowe), natura – jak w baśni – łagodnie rezonuje z naszą życiową wędrówką, a dzieła malarstwa wreszcie – bez nerwowego biegu po muzeach – mogą zostać naprawdę zobaczone. Raz po raz napotykamy na zalecenie, że chwile, godziny, pory roku i lata powinny być właściwie zagospodarowane, czyli związane ze świadomie przeżywanym istnieniem, z wrażliwością, z czuwającą myślą. Jak powiada poeta: „nie miejmy pretensji do godzin, że zjawiają się i przemijają. Omiąć tylko wypada jałowe i puste”. Wyrwać się z potrzasku bezsensownej bieganiny, umknąć dyktatowi częściej atywności, rozwijać przestrzeń duchową, w której panuje upragniony ład – oto ważne przesłania Lisowskiego poezji apelu. Niekonieczność dopełniana jest tutaj przez powinność – uczestnictwa, przeżycia, zapisu.

Mit Orfeusza – z podwójnymi odsyłaczami do Miłosza i Rilkego, z epigrafami z Platona i Diogenesa Laertiosa – patronu-

je omawianej poezji, bowiem śpiew opowiada się za istnieniem, poezja przeciwstawia się nicości, poeta może znaleźć swoją ojczyznę poza historią – w universum kultury, a mity – zestawione z prywatnymi dziejami – przynoszą choćby chwilowe ukojenie w ciepieniach i lękach, kiedy najbliżsi odchodzą. W wierszu Lisowskiego *Do Orfeusza*, w którym pojawiają się wariacje na temat różnych wersji mitu hellenckiego śpiewaka, a także erudycyjne wypisy i odniesienia, najistotniejszy zespół znaczeń odnosi się do utwierdzania (ale też zaklinania) pewności, że śpiew przeciwstawia się rozpadowi. „Trzymający pióro” podtrzymuje istnienie, a utopijna kraina kultury znajduje się w „greckich górach/ Zwanych Zawsze”. Świat historii jest pełen zagrożeń, dlatego przestrzeni ocalenia, tak iluzorycznej, niepewnej, trzeba szukać gdzie indziej – w kulturze, w zgromadzonych tekstach, powstających zapisach, gdyż: „dobra przystań zostaje w piśmie/ Na białych stronach/ Chroni się między literami” (*Labirynt schyłku lata*).

Orfeusz wciela się również w postaci pisarzy nowoczesnych. Dlatego w wierszach Krzysztofa Lisowskiego tak ważną rolę odgrywa dialog literacki. W omawianym zbiorze z epigrafów i cytatów złożyłaby się antologia ulubionych dzieł. Odwołania nie dryfują po powierzchni tekstów, świadcząc jedynie o odczytaniu poety, lecz integralnie wiążą się z poetyckim światem, przenikają i prześwietlają słowo poetyckie Lisowskiego. Nieraz z przywoływanych utworów, a inspiracja działa jak iskra, wywiedzione zostają własne wypowiedzi (jak w wierszach Pessoa. *Traktat o Osobach, Z Księgi Niepokoju czy Antonio Tabucchi*). Akcje poetyckie obejmują i teksty, i Osoby,

faktografia biograficzna oraz fikcja mieszają się z sobą (poeta wspomina o „heteronimach”, autorach wyobrażonych), a metoda apokryfu wzbogaca literacki dialog. Spektrum przywoływanych nazwisk jest szerokie, do ważnych literackich rozmowców poety należą Pessoa, Saramago, Lampedusa, Tabucchi, Saramago, Pamuk, Gustafson, Tranströmer, Miłosz, Szuber. Poprzez motta, cytaty, parafrazy i opowieści o pisarzach ustalają się pola wspólne wrażliwości, wzbogaca biografia wewnętrzna mówiącego.

Kultura dla Krzysztofa Lisowskiego nie jest rodzajem magazynu idei oraz dzieł – o ustalonym inwentarzu. Raczej należałoby mówić o terytorium do zdobycia, o obszarach tajemnicy i nieoczywistości. Nie można przeoczyć w zbiorze znakomitych wierszy z podróży, w których sensualne doznania konkretów graniczą z poruszającą wyobraźnię metaforą (*Komentarz do fotografii: Segesta 2012, Nurek*

*z Paestum, Monaster Ostrog*). Przy czym wojaż faktyczny przechodzi w wędrówkę fantastyczne, w wyprawy w głąb świadomości. Powtarzają się obrazy miejsc z innego porządku bytowego – wyobraźni, snu, pamięci. Ucieczki w sen wcale nie chronią od egzystencjalnego niepokoju, od pytań nierozwiązywalnych, gdyż albo wracamy na jawę z własnym „śmiertelnym imieniem”, albo możemy zgadywać, na czym polega inne przebudzenie – na progu wieczności (*Sen zimowy 2013, Umierający we śnie*).

Wspominałem o głosach, brzmieniach, echach. Warto też powiedzieć o projektowanym kameralnym kręgu odbiorców. Formuła tytułowa „poematy i wiersze do czytania na głos” wyznacza szczególną rangę lektury. Tom Krzysztofa Lisowskiego wzmacnia nie tak znowu szalone przekonanie, iż wśród hałasów świata głos poety jest jednak słyszalny.

**Wojciech Ligęza**



ANDRZEJ WELMIŃSKI, *Nowa Epoka*, 2014, rama stalowa, c-print

„Postępujemy  
zgodnie z wolą  
rzeki”

**Małgorzata Lebda**  
**Granica lasu**

Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2013

Tym, co od razu może rzucić się w oczy czytelnikowi najnowszej książki poetyckiej Małgorzaty Lebdy, jest jej odrębność. Autorka stworzyła własny, charakterystyczny styl poetyckiej wypowiedzi. To przede wszystkim – jeśli można tu użyć muzycznego terminu – jej fraza, dziwny rytm wytworzony przez długie wersy (16–20 sylab w jednej linijce), dotyczy to wszystkich zamieszczonych tam utworów.

Teksty zawarte w tej książce są mroczne, a przyjęta forma – owa wydłużona fraza – sprzyja powadze wierszy. Tematyka książki to – mówiąc w wielkim uproszczeniu – poetycko przetworzone wątki autobiograficzne. Miejsce akcji to wieś lub małe miasteczko (czytamy, że autorka pochodzi Nowego Sącza).

To „miejsce” wyznacza obszar przedstawianych wydarzeń tworzących obraz świata rządzonego losem, wydarzenia toczą się nieuchronnie i nie ma na nie wytłumaczenia, losem z którym nie można się pogodzić, a który poetka próbuje przecież jakoś zrozumieć. Grecki termin *ananke* nie będzie tu zbyt mocny:

Postępujemy zgodnie z wolą rzeki  
jest panią tych południowych stron

w lipcowej powodzi zabrała ze sobą  
drobne zwierzęta i zrodził się w nas  
szepc wodą pamięta miejscowi  
mówią, że jest złym snem ziemi  
                                                że rodzi  
się z opuszczenia i że niesie ze sobą  
ciemne modlitwy w takie dni  
[...] zapalmy świece wierząc, że  
jesteśmy na obraz na podobieństwo.

To fragment wiersza *Woda pamięta*. Wydarzenia, o których pisze poetka, to często wspominana śmierć bliskich osób (*ta śmierć choć pewna nie powinna się wydarzyć*), okrutny los bezbronnych zwierząt, dramatyczne skutki klęsk żywiołowych:

od czasu wielkich powodzi  
nosiliśmy w oczach zimny szreń  
[...]  
wyschnięte studnie, puste stodoły,  
pasieki oddane  
ciszy kyrie elejson chryste elejson  
kyrie elejson chryste  
usłysz nas wysłuchaj nas

– tak jest w wierszu *Zanikanie roślin*.

Ta poezja, bliska w swojej atmosferze najlepszej tradycji młodopolskiej, przypomina wspaniałe Kasprowiczowskie *Hymny*. Jest jednak oszczędna w wyrazie, unika bezpośrednio wyrażanych emocji – raczej sugeruje, wyraża nastrój, niż posługuje się obrazem. Znakomicie podkreśla ten nastrój operowanie kolorem – bielą i szarością:

tamtego lata cienka żyła rzeki  
dawała nam chłód [...]  
okoliczni chłopci przyprowadzali  
tu swoje chude zwierzęta a biali jak  
śnieg chłopcy wcierali błoto

w piegowate twarze i wstrzymywali  
oddech pod płytką taflą wody.

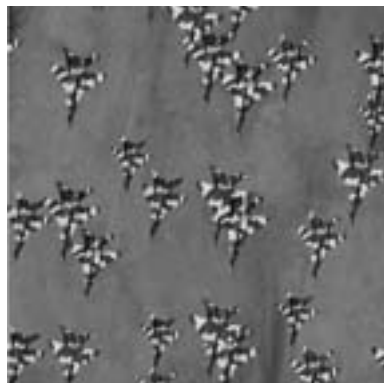
Użyłam tu wcześniej słowa „nastrój” – tym  
jakkże ważnym elementem artystycznym  
dobrej poezji autorka operuje znakomicie.

Podsumowaniem tomiku jest ostatni  
dwulinijkowy wiersz bez tytułu:

a jeśli to wszystko dopiero się  
rozpoczyna? jeśli przyniesie  
ciemniejsze historie i dłuższe  
wiersze? uzdrowienie?

Na to osobliwe pytanie autorka nie od-  
powiada.

**Beata Szymańska**



JACEK PASIECZNY, *Zamęt I, Zamęt II*, 2013, akryl na płótnie

## Laudacja

**Tadeusz Dąbrowski**  
**Pomiędzy**

Wydawnictwo a5, Kraków 2013

**P***omiędzy* to zbiór 42 wierszy, często lirycznych notatek Tadeusza Dąbrowskiego, które czytam jako rodzaj poetyckiej opowieści w odcinkach o współczesnym świecie i o jego zagubionym, a może raczej szukającym stałego sensu tego świata mieszkańcu. Bohater książki Dąbrowskiego to poeta i „stypendysta w wieku coraz bardziej średnim”, ale też samotny obywatel, podróżnik, wędrowiec, turysta, *flâneur*. W otwierającym tom *Wierszu bez tajemnicy* zdradza wprawdzie swe marzenie, aby „Być sobie na Żuławach operatorem śluzu” i by żyć bez konsekwencji, ale w kolejnych utworach widzimy go, jak błądzi po największym domu towarowym w Europie, chodzi po Nowym Jorku i zastanawia się nad dziurami po World Trade Center, jak zwiedza Muzeum Guggenheima, a potem samotnie gada ze szwedzkim klifem, podróżuje do Jerozolimy, walczy z komarami na Cyprze, a gdzieś pod sam koniec jedzie pociągiem do miasta swego dzieciństwa.

Te poetyckie podróże są okazją nie tylko do robienia lirycznych notatek i fotografii widzialnego świata, ale i do prób konfrontacji ze współczesnością, a wreszcie – jak często bywa – do wypraw w głąb samego siebie. Stąd chyba tytuł całości. Bohater tomu Tadeusza Dąbrowskiego jest kimś rozdartym pomiędzy pokusą ruchu a marzeniem o stabilności i stałości, pomiędzy podziwem dla obcości a tęsk-

notą za swojskością, pomiędzy zachłysz-  
nięciem się urodą świata a przecuciem  
nadciągającej katastrofy. Pociąga go prze-  
szłość, tęskni za dzieciństwem i rodzin-  
nym domem – tym silniej, im mocniej  
wraca w tych wierszach myśl o śmierci.  
Śmierci własnej, ale i cywilizacji.

Te dwa wątki: prywatny i zbiorowy,  
ładnie, ciekawie w tej książce współ-  
brzmiają. W pierwszych utworach moc-  
niej wybrzmiewać zdaje się zresztą temat  
„zbiorowy”. „Ci, którzy wydali/ wszystkie  
pieniądze, snują się całymi dniami i umie-  
niają z wycieńczenia” – to cytat z wiersza  
zaczynającego się od słów \*\*\* *[Błądzą po  
największym domu towarowym...]*. Po  
nim czytamy opowieść o mieście zamiesz-  
kałym przez szczury, które:

Mają amputowane  
ogony, albo dyskretnie wpuszczają  
je w nogawkę,  
golą futra, a wychodzą cna  
powierzchnię,  
stają na tylnych łapach i zadzierają  
nosa.

(\*\*\* *[Jestem jednym z dziesięciu...]*)

W Szwecji nasz bohater myśli o „potędzie  
człowieka po nihilizmie”, wycieczka po  
Nowym Jorku kończy się refleksją, któ-  
rej nie powstydziłoby się Miłosz, Eliot czy  
Verlaine: „W tak/ elegancki sposób zni-  
kają kultury”.

Cały czas powraca tu doświadczenie  
dojmującej samotności, milczenia, bez-  
domności nawet. Ale jest inny biegun  
owego „pomiędzy”. Biegun sensu, o któ-  
rym czytamy w *Liście do śpiącej żony*, czy  
w *Pochwale prowincji*. Biegun sensu, któ-

ry związany jest także ze słowem, a więc  
poezją. „Nasze życie/ dzieje się w każdej  
chwili w każdym słowie” – tak brzmiała-  
by trudna pochwała kruchego życia i kru-  
chej literatury, jaką czytam w wierszach  
Dąbrowskiego.

Wierszach oszczędnych, lapidarnych,  
które łączyłbym ze szkołą Tadeusza Róże-  
wicza, może przede wszystkim dlatego, iż  
autorowi *Niepokoju* jest poświęcony jeden  
z liryków Dąbrowskiego. Celność obra-  
zu idzie często w parze w poezji Tadeu-  
sza Dąbrowskiego z zaskakującą puentą.  
Wirtuozerska gra słowem, jak wierszu  
\*\*\* *[Bruku, przepraszam, że zwracam się  
do ciebie...]*, z przewrotnym humorem,  
który znajduję na przykład w wierszach  
o komarach czy w zabawnej rozmowie  
poety z grzebieniem.

Myślę, że to wystarczające powody, by  
uznać zbiór *Pomiędzy* za książkę wybitną,  
godną nominacji do Nagrody Poetyckiej  
im. Bednarczyków.

**Maciej Urbanowski**

Wręczenie Nagrody Poetyckiej im. Krystyny i Cze-  
sława Bednarczyków odbyło się 15 grudnia 2015 roku.  
Jej laureatami (ex aequo) zostali Krzysztof Lisowski  
i Łukasz Nicpan, werdykt odczytał profesor Woj-  
ciech Lięża (przewodniczący kapituły konkurso-  
wej). Nominowani byli również Tadeusz Dąbrow-  
ski i Małgorzata Lebda.

J.M. SZCZUREK, *MM*, 2014, olej na płótnie





Pod koniec stycznia została przyznana (po raz drugi) **Nagroda im. Jerzego Turowicza** (w skład kapituły wchodzi: Tomasz Fiałkowski – przewodniczący, Tomasz Cyz, Teresa Bogucka, Józefa Hennelowa, Dominika Kozłowska, Marcin Król, Jarosław Makowski, Wawrzyniec Smoczyński, Adam Szostkiewicz). Tegorocznym laureatem został Maciej Zaremba, autor książki *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*. Laudację wygłosił Profesor Marcin Kula, a Krystyna Zachwatowicz była autorką pomysłu statuetki. Uroczystość odbyła się w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.

19 lutego 2015 roku w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha na wieczornym spotkaniu znacomici goście i licznie zgromadzona publiczność wspominali Stanisława Barańczaka – poetę, krytyka i tłumacza. Obecni byli goście z Warszawy (np. Helena Łuczywo, Anna Bikont, Adam Michnik, Barbara Toruńczyk i Marek Zagańczyk – reprezentujący zespół „Zeszytów Literackich”), przedstawicielka Fundacji im. Zbigniewa Herberta, Krystyna Rycerska; Joanna Olczak-Ronikier i Tadeusz Nyczek reprezentowali Kraków. Spotkanie prowadził Andrzej Franaszek, który po powitaniu gości przez Krystynę Krynicką zapowiedział pokaz niedługiego filmu-dokumentu, zmontowanego ze zdjęć Stanisława Barańczaka, jego rodziny, wybitnych przyjaciół (m.in. Jana Błońskiego, Wisławy Szymborskiej, Tadeusza Różewicza, Czesława Miłosza, Andrzeja Wajdy, Adama Zagajewskiego, Juliana Kornhausera, Ewy Lipskiej, Ryszarda Krynickiego, Marcina Barana). Następnie poeci – Jerzy Kronhold, Krzysztof Siwczyk, Ewa Lipska, Bronisław Maj – przeczytali wybrane wiersze Stanisława Barańczaka, po czym przypomniano o translatorskiej działalności poety – Grzegorz Turnau zaśpiewał m.in. wiersze Roberta Frosta i Ogdena Nasha, a Marek Kondrat przeczytał cztery sonety Szekspira, by po chwili odegrać epistolarny dialog między Andrzejem Wajdą a Stanisławem Barańczakiem, dyskutującymi o *Hamlecie IV* (tytułową rolę grała Teresa Budzisz-Krzyżanowska). Adam Michnik wspominał autora *Podróży zimowej* jako poetę manifestującego niezgodę na świat, lubiącego słuchać, lubiącego milczeć. Adam Zagajewski przeczytał wiersz *Wrzesień*. Natomiast Leszek Aleksander Moczulski przypomniał, iż Czesław Miłosz nazwał Barańczaka „jednoosobową armią”; potem zabrał głos Jacek Podsiadło, który choć ni-

gdy nie spotkał osobiście autora *Chirurgicznej precyzji*, uznał go za swojego mistrza. Jako ostatni, Ryszard Krynicki przeczytał dwie villanelle, w tym *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, podkreślając, iż Wisława Szymborska uznała ten wiersz z jeden z najpiękniejszych w literaturze polskiej. Na koniec odtworzono fragment archiwalnej audycji radiowej – Stanisław Barańczak przeczytał wiersz *Śnieg IV* (30.01.1980).

Tegorocznym laureatem Międzynarodowej **Nagrody im. Zbigniewa Herberta** został Ryszard Krynicki. Werdykt został ogłoszony 9 marca, natomiast wręczenie nagrody odbędzie się 12 maja w Teatrze Polskim (Warszawa). Decyzję o przyznaniu nagrody krakowskiemu poecie podjęło jury w składzie: Lidija Dimkovska (Macedonia/Słowenia), Edward Hirsch (USA), Michael Krüger (Niemcy), Jarosław Mikołajewski (Polska), Mercedes Monmany (Hiszpania), Agneta Pleijel (Szwecja) i Tomas Venclova (Litwa/USA). Wyjaśniając powody, dla których uhonorowano autora *Kamienia, szronu*, Jarosław Mikołajewski zaznaczył, iż przyznano ją w „[...] uznaniu najwyższej ambicji słowa, uczciwości w dociekaniu prawdy i źródeł braterstwa stworzeń. W szacunku dla długiej poetyckiej drogi, która od językowego eksperymentu i wyczulenia na społeczne problemy poprowadziła go do przejmującej empatii wobec wszystkiego, co istnieje, od obrazowego poematu do małomównego wiersza, w którym poeta skrywa się za tym, co jest większe od niego” [za materiałami prasowymi z dn. 9 marca 2015]; z kolei Edward Hirsch tłumaczył: „Krynicki odpowiedział na przesłanie Zbigniewa Herberta, tworząc poezję na najwyższym poziomie powagi, dążącą do kondensacji i ascezy”. Sam laureat powiedział, dziękując za przyznanie nagrody: „Nadal trudno mi w to uwierzyć, nie czuję się godny, ale jestem bardzo wzruszony i bardzo szczęśliwy. [...] W dniu tak radosnym wspominam inny szczęśliwy dzień w swoim życiu, kiedy niemal równe 40 lat temu, w lutym 1975 r. w Poznaniu, w czasie trwającego w tym mieście oficjalnego Zjazdu ZLP, w mieszkaniu moich przyjaciół Anny i Stanisława Barańczaków, z rąk Zbigniewa Herberta otrzymałem – równie niespodziewanie – niezależną Nagrodę Poetów, ufundowaną przez kilkanaścioro polskich poetów z inicjatywy Zbigniewa Herberta i Antoniego Słonimskiego. Traktowałem wtedy to wielkie wyróżnienie przede wszystkim jako gest

solidarności z twórcą skazanym przez władze na milczenie. Dziękuję znakomitym poetom z jury Nagrody Zbigniewa Herberta, dziękuję Fundacji Jego Imienia, dziękuję losowi za ten jeszcze jeden niespodziewany dar – bo przecież wielką nagrodą było dla mnie przede wszystkim to, iż dane mi było w swoim życiu spotkać Zbigniewa Herberta”.

### Po co nam te studia

To tytuł ósmej edycji konkursu im. Macieja Szumowskiego *Polska z za siódmej miedzy*. Inicjatorem konkursu jest Stowarzyszenie Przyjaciół Maćka Szumowskiego, założone przez Tadeusza Pikulickiego, pierwszego redaktora zreformowanej po roku 1989 „Gazety Krakowskiej”. Organizatorami konkursu i sponsorami nagrody są Polska Press, wydawca m.in. „Gazety Krakowskiej”, oraz TVN, gala wręczenia nagród zorganizowana została 20 marca w Międzynarodowym Centrum Kultury.

Ks. redaktor Adam Boniecki, jeden z jurorów konkursu, mówił, że większość z prawie 200 nadesłanych reportaży przez młodych dziennikarzy, publicystów, reporterów (wiek autorów jest ograniczony do lat 36) napawa pesymizmem i przygnębieniem. Autorzy tytuł potraktowali dosłownie, dowodząc, że studia nie pomogły im czy bohaterom ich reportaży w życiu zawodowym, wywołując frustrację, a nawet bunt. Nagrodzono jednak te reportaże, w których autorzy odkryli sens, nieraz przezwrotny, studiów, sens konkretnego wykształcenia. Czasem studia pomogły wręcz w uratowaniu zdrowia, jak choćby w jednym z reportaży o studencie medycyny chorym na trudną do zdiagnozowania chorobę skórą. Zdając egzamin z dermatologii sam doszedł do wniosku, co to za choroba. Trafił „w dziesiątkę”, udało się chorobę uleczyć.

Przyznano trzy równorzędne nagrody, które otrzymali: Oliwia Drost, z Warszawy, za reportaż *Poprawka z dermatologii*, Natalia Stencel (doktorantka polonistyki UJ), za *Dwadzieścia cztery lata*, i Alan Misiewicz, ze Śląska, autor reportażu *Pociąg do nauki*. Grand Prix zdobyła Anna Tatko, z Krakowa, a tytuł reportażu to *Poszedł na studia*, myślał Maję.

Maciej Szumowski był redaktorem naczelnym „Gazety Krakowskiej” przez 13 miesięcy, w latach 1980-1981, do stanu wojennego. Ten prasowo-polityczny cud, który się wtedy przydarzył, komentowano w kraju i za granicą. Stał się też tematem ciekawej książki, napisanej przez dziennikarzy tamte

„Gazety Krakowskiej”. Był publicystą, wrażliwym na sprawy społeczne, był też, i przede wszystkim, autorem telewizyjnych reportaży, które zrewolucjonizowały w tamtych czasach, w latach 60. i 70., formę reportażu społecznego. Konkurs dotyczy reportażu prasowego, ale cykl filmowych reportaży Szumowskiego jest dla startujących w konkursie autorów cenną, niezastąpioną inspiracją.

**Bogdan Rogatko**

### Nostra culpa

Redakcja przeprasza za wprowadzenie nieistniejącej instytucji kultury. Niebacznie rozwiązano w numerze 6/2014 skrót PAU, zapominając przy tym, jak to rozwinięcie powinno wyglądać. Za ten błąd przepraszamy Autora tekstu, Profesora Pawła Taran-czewskiego, oraz naszych uważnych Czytelników.

### Oko w oko – 21 portretów

Podobizna twarzy ludzkiej, zwłaszcza w przedstawieniu frontalnym, ma szczególną moc oddziaływania na emocjonalność i psychikę widza. Potrzeba zatrzymania wizerunku, przeniesienia go poza horyzont życia, potwierdzona jest tradycją odzwierciedlającą oczekiwania społeczne i kulturowe.

Portret jest realnością o cechach osobowych, nośnikiem przymiotów fizycznych modelu, ale informuje również o jego duchowości. Zniekształcenie, choćby minimalne, jakiegokolwiek części portretowanej twarzy – rozciągnięcie ust, wydłużenie nosa, zmniejszenie bądź zwiększenie oczu, brody, uszu powoduje zaburzenie wizerunku, a wtedy widzimy kogoś już całkiem innego. W przedstawieniach rysunkowych, malarskich czy rzeźbiarskich możemy odnaleźć realizacje o charakterze idealistycznym, karykaturalnym, realistycznym czy surrealistycznym. Porzucenie wartości fizjonomicznych na rzecz wizualnej ekspresji, symbolizacji, przekazu wstrząsającej prawdy o człowieku, który poddany oddziaływaniu niewidzialnych, wewnętrznych sił ulega deformacji, pojawia się w sztuce równoległe do wystylizowanych przedstawień wizerunków oficjalnych.

Dwadzieścia jeden portretów wykonanych na płótnie w technice olejnej, autorstwa J.M. Szczurka, to podobizny przyjaciół, znajomych, członków rodziny artysty, ale również jego samego. Tytuł wystawy *Portrety pozowane* wskazuje na tradycyjny proces realizacji obrazów, kiedy to malarz sadowi



się naprzeciw modela z zamiarem utrwalenia jego oblicza w sposób możliwie wierny. J.M. Szczurek rezygnuje z eksperymentów formalnych na rzecz wartości fizjonomicznych. Wprawdzie człowiek nauczył się kontrolować swoją mimikę, oszukiwać twarzą, przyklejonym uśmiechem, udawanym zdziwieniem itd., jednak kłamliwe stany trudno podtrzymywać przez dłuższy okres. Czas spędzony „oko w oko” z modelem pomaga artyście w uchwyceniu podobizny, charakterystycznych proporcji, cech fizycznych. Malowanie autoportretu skłania do uważnego przyjrzenia się sobie, nawiązania z sobą kontaktu, przekroczenia granic intymności. Portrety-popiersia, kadrowane niczym zdjęcia legitymacyjne, nadają wizerunkom cechy obiektywnego dystansu. Uchwyczone w momentach skupienia twarze wpatrują się w malarza, a przez niego w widza, zachowując charakterystyczny, niepowtarzalny wyraz. Widoczne fragmenty codziennego ubrania dopełniają wrażenia prostoty i bezpośredniości. Należy pamiętać, że w sztuce czym innym jest piękne dzieło, określone przez sposób wykonania, wartości ideowe i formalne, a czym innym uroda namalowanego obiektu. Kreowane przez artystę portrety są również, w jakiejś mierze, projekcją jego wewnętrznego świata, a tym samym częścią jego autoportretu. (m)



J.M. SZCZUREK, *Portrety pozowane*,  
Galeria Albert, Klub Inteligencji Katolickiej,  
Kraków, marzec 2015 r.



## Barbara Czałczyńska

1929 – 2015

14 marca zmarła Barbara Czałczyńska, pisarka, tłumaczka, absolwentka studiów filozoficznych, przez wiele lat prezes Klubu Inteligencji Katolickiej w Krakowie, działaczka Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, zaangażowana w tworzenie krakowskiego Oddziału, wrażliwa na ludzką krzywdę i niesprawiedliwość.

Debiutowała w prasie jeszcze w latach 40., współpracowała z „Życiem Literackim”, a w latach 80. drukowała w „Arcanach”.

Gościliśmy też Ją na łamach „Dekady Literackiej”.

Wydawała powieści, *Próba życia*, *Magdalena*, *Przesilenie wiosenne*, oraz opowiadania, ostatni jej tom, wydany w 1983 roku, nosił tytuł *Rozmowy z babką*. Tłumaczyła literaturę francuską, przeważnie dzieła Julesa Supervielle’a i Blaise’a Cendrarsa.

Rodzinie i Przyjaciółom składamy  
wyrazy współczucia oraz kondolencje.

**Redakcja**

## AUTORZY

**Józef Baran** – laureat m.in. Nagrody Fundacji Kościelskich w Genewie, Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa, Nagrody Funduszu Literatury. Autor ponad 30 książek poetyckich i prozatorskich (w tym 3 tomy dzienników). Debiutował tomem wierszy *Nasze najszersze rozmowy* (Wydawnictwo Literackie 1974), którym zdobył uznanie krytyki (m.in. Jerzego Kwiatkowskiego, Artura Sandaueira i Zbigniewa Bieńkowskiego). Ostatnio wyszedł *Scenopis od wieczności* (Zysk i S-ka 2014), na który składają się korespondencja Józefa Barana ze Sławomirem Mrożkiem. Poeta obecny w podręcznikach szkolnych i na maturach. Do niektórych wierszy poety rodem z Borzęcina sięgali kompozytorzy (np. Andrzej Żarycki), piosenkarze i zespoły muzyczne. Aktualnie członek Zarządu krakowskiego Oddziału SPP.

**Krzysztof Biedrzycki** – ur. 1960. Historyk literatury, krytyk literacki i filmowy. Pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz w Instytucie Badań Edukacyjnych w Warszawie. Wykładał w USA i we Francji. Autor książek *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (1995), *Małgorzata Musierowicz i Borejkowie* (1999), *Wariacje metafizyczne* (2007), *Poezja i pamięć* (2008) oraz serii podręczników do języka polskiego dla liceum.

**Jarosław Fazan** – historyk literatury polskiej XX wieku. Autor książek o Mironie Białoszewskim i Tadeuszu Peiperze (również edytor jego pism). Wykłada na Wydziale Polonistyki UJ.

**Paulina Korpak-Jakubec** – doktor filozofii, autorka recenzji i artykułów opublikowanych między innymi w „Znaku”, „Estetyce i Krytyce”, „Przeglądzie Filozoficznym”.

**Dorota Kozicka** – adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się literaturą oraz krytyką XX i XXI wieku. Autorka książek: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, oraz *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, a także antologii dwudziestowiecznego pamfletu.

**Ewa Kraskowska** – prof. zw. w Instytucie Filologii Polskiej UAM, literaturoznawczyni. Kierowniczka Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu tamże. Główne obszary jej za-

interesowań badawczych to pisarstwo kobiet i studia nad przekładem literackim. Autorka m.in. książki *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność i literatura* (Ossolineum, Wrocław 1989), *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań 1999, 2003), *Siostry Brontë* (Kraków 2006), *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* (Poznań 2007). Członkini Rady Naukowej Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych.

**Bogusław Krasnowolski** – historyk sztuki, wykładowca akademicki – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie oraz Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Od roku 1990 jest wiceprzewodniczącym Społecznego Komitetu Ochrony Zabytków Krakowa. Autor licznych książek i artykułów naukowych, ostatnio wydał m. in. *Leksykon zabytków architektury Małopolski*. W 1995 roku został odznaczony Krzyżem Kawalerskim w uznaniu zasług w działaniach na rzecz konserwacji zabytków Krakowa, w roku 2003 otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.

**Miłowił Kuniński** – dr hab., filozof polityczny, historyk filozofii, emerytowany pracownik Instytutu Filozofii UJ, obecnie profesor WSB-NLU w Nowym Sączu, prezes Ośrodka Myśli Politycznej w Krakowie, opublikował m.in. *Myślenie modelowe w socjologii Maxa Webera* (Kraków 1980), *Wiedza, etyka i polityka w myśli F.A. von Hayeka* (Kraków 1999), *O cnotach, demokracji i liberalizmie rozumnym* (Kraków 2006).

**Tomasz Kunz** – adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, tłumacz. Zajmuje się teorią i historią literatury nowoczesnej. Autor książki *Strategie negatywne w twórczości Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (2005).

**Wojciech Ligęza** – krytyk i historyk literatury, esaista, profesor w Katedrze Literatury Polskiej XX wieku Wydziału Polonistyki UJ. Jest wiceprezesem oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Krakowie. Autor licznych publikacji, m.in. monografii *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty* (2002). Ostatnio opublikował książkę prozatorską *Pod kreską* (2014).

**Anna Łabędzka** – absolwentka polonistyki UJ i studiów podyplomowych we Francji, od grudnia 1981



roku wykładowca w dziedzinie komparatystyki i teatrolologii na uniwersytetach francuskich: Aix-Marseille, Bordeaux III, Uniwersytet Górnej Bretanii w Rennes, Paryż IV-Sorbona, Paryż VIII-Saint Denis; tłumaczka, współpracowniczka teatrów i festiwalu operowych, organizatorka i animatorka spotkań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

**Paula Majorowicz** – urodzona 8 lipca 1989 roku w Kaliszu. W 2013 roku otrzymała tytuł magistra na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej na kierunku filologia polska o specjalnościach: przekładowa oraz nauczycielska. Umiejętności translatorskie szlifowała przede wszystkim w trakcie studiów na zajęciach prowadzonych w ramach specjalizacji przekładowej, a także podczas praktyk w wydawnictwie.

**Paulina Małochleb** – krytyk i historyk literatury; laureatka Nagrody Prezesa Rady Ministrów w 2014 roku, sekretarz Nagrody im. Wisławy Szymborskiej. Swoje teksty publikowała m.in. na łamach „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Odry”, „FA-artu”. Prowadzi blog krytyczny „Książki na ostro”. Wydała książkę pt. *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej* (2014).

**Malwina Mus** – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, krytyczka zorientowana na literaturę i jej związki z popkulturą – w takiej perspektywie stara się zbadać i opisać działalność Marcina Świetlickiego. Publikowała m.in. w „Pograniczach”, „Wielogłosie” i „FA-arcie”; stale współpracuje z portalem Popmoderna.

**Anna Pekaniec** – historyczka literatury; prowadzi zajęcia na Wydziale Polonistyki UJ i na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie; publikowała m.in. w „Ruchu Literackim” i „Wielogłosie”, wydała książkę pt. *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013).

**Anna Pochłódka** – krytyczka i tłumaczka.

**Ewa Rajewska** – doktor, polonistka, literaturoznawczyni, tłumaczka literacka z języ-

ka angielskiego; autorka książek o polskich przekładach *Alice's Adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla (*Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie*. „*Alice's Adventures in Wonderland*” i „*Through the Looking Glass*” Lewisa Carrolla w przekładach Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolanty Kozak, 2004) oraz twórczości oryginalnej i przekładowej Stanisława Barańczaka (*Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, 2007). Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; tam kieruje specjalnością przekładową na studiach magisterskich i opiekuje się „Przekładnią” – Naukowym Kołem Przekładowym UAM.

**Bogdan Rogatko** – krytyk literacki, edytor, publicysta. Wydał: *Utopia Młodej Polski*, *Zofia Nałkowska, Linie przerywane*. Publikował m.in. na łamach „Miesięcznika Literackiego”, „Literatury”, „Życia Literackiego”, „Kultury” paryskiej i pism bezdebitowych w latach 80., później głównie na łamach „Dekady Literackiej”. Członek redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej”.

**Małgorzata Ruda** – absolwentka polonistyki UJ, pracuje w Liceum Artystycznym im. S.I. Witkiewicza w Krakowie.

**Mikołaj Ruszkowski** (pseudonim) – krytyk literacki.

**Elaine Showalter** – profesorka, krytyczka, specjalistka w zakresie literatury kobiet – ze szczególnym uwzględnieniem literatury wiktoriańskiej i fin de siècle'u, pomysłodawczyni terminu: ginkrytyka. Emerytowana wykładowczyni Princeton University, z którym przez wiele lat była związana zawodowo. Uznawana za jedną z najważniejszych, najbardziej wpływowych kodyfikaterek feministycznej krytyki literackiej. W 2007 roku członkini jury Nagrody Bookera. Autorka licznych książek i artykułów, m.in. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977); *Toward a Feminist Poetics* (1979), *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-Siècle* (1990), *Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage* (2001).

**Iwona Smolka** – krytyk literacki, autorka trzech powieści, od lat związana z Programem II Polskiego Radia. W 2014 r. wydała wspólnie Żanetą Nalewajk książkę *Rytm twórczego życia*.

## AUTORZY

**Beata Szymańska** – profesor, pracownik naukowy w zakresie filozofii, poetka i prozaiczka. Autorka licznych książek naukowych. Jest też tłumaczką zarówno wierszy, jak i prac naukowych. Opublikowała dziewięć tomików wierszy, w tym m.in. *Słodkich snów, Europa* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005), *Wybór wierszy* (2009, w serii Śródmiejskiego Ośrodka Kultury), *Złota godzina* (2013, Księgarnia Akademicka.)

**Paweł Taranczewski** – malarz, rysownik, krytyk sztuki, kierownik Katedry Historii i Teorii Sztuki w krakowskiej ASP, także wykładowca na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Swoje obrazy i rysunki prezentował na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Jego prace znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Historycznego Miasta Krakowa; jest autorem książki *O płaszczyźnie obrazu* (1992).

**Katarzyna Trzeciak** – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książki *Figury pożądania, figury pisania w wybranych nowelach Stefana Grabińskiego* (wyd. TPN, 2012). Przygotowuje rozprawę doktorską o metaforze rzeźby w literaturze i filozofii XIX i XX w.

**Maciej Urbanowski** – krytyk i historyk literatury, edytor, pracownik naukowy w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Ostatnio wydał m.in.: *Jest Bóg, żyje prawda. Inna twarz Stanisława Brzozowskiego* (2012), *Szczęście pod wulkanem. O Andrzeju Bobkowskim* (2013), *Od Brzozowskiego do Herberta. Studia o ideach literatury polskiej XX wieku* (2013), *Romans z Polską. O literaturze współczesnej* (2014).

**Teresa Walas** – historyk i teoretyk literatury, pracownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Opublikowała m. in. *Czy jest możliwa inna historia literatury* (1993), zbiór esejów *Zrozumieć swój czas* (2003). Wraz z Henrykiem Markiewiczem przygotowała antologię tłumaczeń *Sztuka interpretacji* (2013).

**Ewa Wojciechowska** – doktorantka Wydziału Polonistyki UJ, przygotowuje rozprawę o romantycznej fantastyce w Polsce. Publikowała m.in. w „Ruchu Literackim” i „Zarządzaniu w Kulturze”.

**Marta Wyka** – krytyk i historyk literatury. Opublikowała m.in. zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwość krytyki* (2006), książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007), a także dwie monografie: *Czytanie Brzozowskiego* (2012) oraz *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji* (2013).

**Jacek Ziemek** – filmoznawca, doktor nauk humanistycznych. Zajmuje się historią kina i bieżącą krytyką filmową. Obecnie współpracuje z Wydziałem Humanistycznym AGH w Krakowie.

**Druk:**  
Drukarnia EKODRUK  
ul. Wielicka 250,  
30-663 Kraków  
tel./fax: 12 2961909  
www.ekodruk.eu

**Przygotowanie do druku:**  
Jan Szczurek | *indie*

ISSN 2299-4742

### **Warunki prenumeraty**

Prenumerata roczna wynosi 60,00 PLN

W roku 2015 opublikowane zostaną  
dwa numery pojedyncze  
oraz dwa zeszyty podwójne.

Koszty przesyłki krajowej ponosi  
Wydawca.

Prenumeratę prosimy wpłacać  
na konto Wydawcy.



### **Wydawca:**

Krakowska Fundacja Literatury  
ul. Górna 9/3, 30-094 Kraków  
I Oddział PKO BP w Krakowie  
02 10202892 0000530204690998



DIEGO VELÁZQUEZ DE SILVA (1599–1660), *Infantka Margarita (1651–1673) w białej sukni*, olej na płótnie, ok. 1656, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Fotografia Archiwum

# AUTOBIOGRAFIA LEGENDARNEJ AKTORKI



**To fascynująca opowieść o sztuce cieszenia się każdą chwilą, o wielkim kinie i o prawdziwym szczęściu.**

**Grażyna Torbicka, „Kocham Kino” TVP2**



**[www.wydawnictwoliterackie.pl](http://www.wydawnictwoliterackie.pl)**  
**infolinia 800 421 040**



Wydawnictwo Literackie na Facebooku:  
[www.facebook.com/wydawnictwoliterackie](https://www.facebook.com/wydawnictwoliterackie)



Wydawnictwo Literackie na YouTube:  
[www.youtube.com/wlchannel](https://www.youtube.com/wlchannel)



ISSN 2299-4742



9 772299 474206 02