

1 NOWA dekada

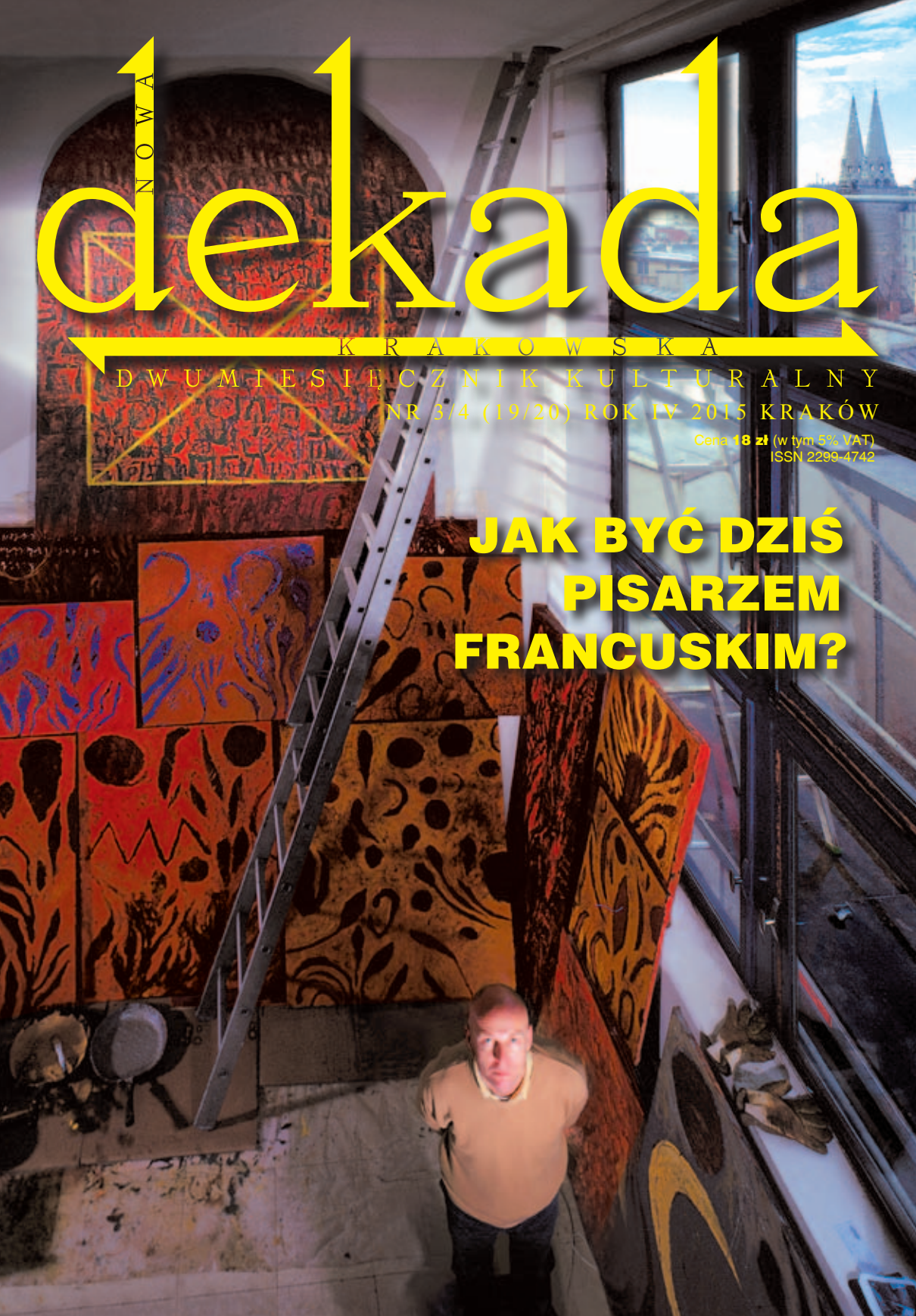
KRAKÓWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

NR 3/4 (19/20) ROK IV 2015 KRAKÓW

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

**JAK BYĆ DZIŚ
PISARZEM
FRANCUSKIM?**

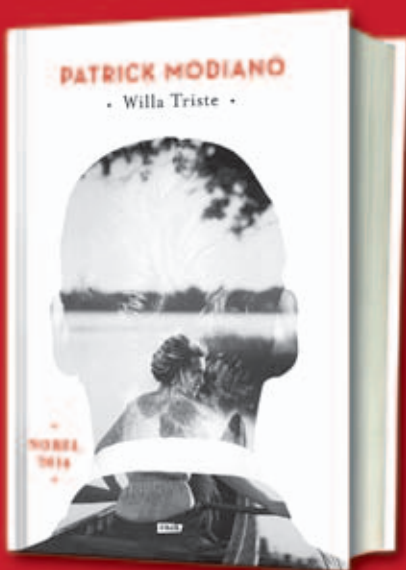


PATRICK MODIANO W WYDAWNICTWIE ZNAK



Prawda o przeszłości wyłuskana ze śladów, zapachów i dźwięków.

Decyzja została podjęta. Wyboru dokonał los, Bóg albo historia. To nie jest ważne. Ważne, jak zachowa się człowiek w samym środku okupacyjnego piekła. Może być zdrajcą, bohaterem albo nikim. Rozdarty między dwoma światami, zawieszony na granicy między świadomością a szaleństwem, współpracuje jednocześnie z francuskim Gestapo i ruchem oporu i nie potrafi wyzwolić się z objęć obłąkanej historii. Modiano z czułością i odrobiną okrucieństwa przygląda się swoim bohaterom. Ze śladów, zapachów i dźwięków próbuje wyczarować przeszłość i wyłuskać z niej prawdę o świecie.



Wspomnienie tamtego lata.

Osiemnastoletni Viktor i znacznie od niego starsza Yvonne poznają się nad jeziorem. W małej francuskiej wiosce pogrążonej w letniej ciszy, gęstej od spojrzeń dwójki zagubionych ludzi, narodzi się ich związek. Wiele lat później Viktor będzie próbował odtworzyć tamten świat, dotyk ukochanej na swojej skórze i magię zaklętą w słowach, ale im więcej przywołuje wspomnień, tym mocniej powraca niepokój, który drażył go tamtego lata, i coraz bliższy jest odkrycia pewnej tajemnicy. Powieść Modiano o odnajdywaniu odległego lata, rodzącego się wówczas związku i młodości w latach sześćdziesiątych, niepostrzeżenie zamienia się w podróż w poszukiwaniu utraconego ja.

JAK BYĆ DZIŚ PISARZEM FRANCUSKIM?



MARCEL DUCHAMP (1887-1968), *Air de Paris*, grudzień 1919, readymade, wys. 13,3 cm, Philadelphia Museum of Art. Fotografia Tomasz Cieślak-Sokołowski

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

Jakub Kornhauser

Paulina Małochleb

Robert Ostaszewski

Anna Pochłódka

Współpracują:

Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz,

Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,

Henryk Markiewicz,

Malwina Mus, Małgorzata Ruda,

Małgorzata Szumna, Jacek Ziemek

Redaktorzy prowadzący:

Marta Wyka, Jakub Kornhauser

Okładka:

Aleksander Pieniek,

fotografia Michel Lunardelli

Adres redakcji i wydawcy:

Krakowska Fundacja Literatury,

ul. Górna 9/3, 30-094 Kraków,

tel. / fax (012) 638 62 16, www.nowadekada.pl

e-mail: krakowskafundacjaliteratury@gmail.com,

redakcja@nowadekada.pl



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

Nakład:

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 30 czerwca 2015 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Dofinansowano ze środków Fundacji Tislowitzów.

1 NOWA dekada

KRAKOWSKA
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 3/4 (19/20) ROK IV 2015 KRAKÓW

JAK BYĆ DZIŚ PISARZEM FRANCUSKIM?

JAKUB KORNHAUSER	Jak być dziś pisarzem francuskim?	8
KATARZYNA THIEL-JAŃCZUK	Wobec Innego. O współczesnej prozie auto/bio-fikcyjnej i autobiograficznej we Francji	14
MARTA WYKA	Żal po Francji	22
ANNA ŁABĘDZKA	Patrick Modiano – Nobel 2014	28
JERZY FRAN CZAK	Symulator katastrof	40
JACEK OLCZYK	Georges Perec. Budowanie tożsamości	50
TOMASZ SURDYKOWSKI	Zmierzch literatury postkolonialnej. O tożsamości Francuzów zamorskich na podstawie Édouarda Glissanta	58
MAŁGORZATA SZCZUREK	Widzialni niewidzialni. Inny Paryż Alaina Mabanckou	64
JAKUB KORNHAUSER	Bruno Dumont: Francja, czyli Bailleul i okolice	72
JACEK ZIEMEK	Wszystko o Yvie?	80
JERZY FRAN CZAK	Współczesna powieść francuska w Polsce (notatki czytelnika)	88
BRIGITTE GAUTIER	W niepewnym boju	92

WSPOMNIENIE

LEONARD NEUGER	Pożegnanie Tomasza Tranströmera	100
----------------	---------------------------------	-----

POEZJA

KATARZYNA ZECHENTER	Tu i teraz; Przypadkowe spotkanie	106
---------------------	-----------------------------------	-----

ESEJ

JAROSŁAW MIKOŁAJEWSKI	Bóg jest jak natrętna kobieta	108
-----------------------	-------------------------------	-----

CZYTANE UWAŻNIEJ

WOJCIECH LIGĘZA	„Wiersz jest osobą”	114
BOGDAN ROGATKO	Mario Vargas Llosa – raz jeszcze	119

OKIEM KRYTYKA

IWONA BORUSZKOWSKA	Z daleka widok jest piękny	128
ELIZA KĄCKA	Wnikliwość pożaru, dyskrecja słowa	132
MALWINA MUS	„Byłe jakie słowa, to byłe jaki człowiek”, czyli o poczciwości krytyki	136
ANNA PEKANIEC	Poezja (re)aktywacja	140
ANNA POCHŁÓDKA	Odczernianie wizerunku	144
OLGA SZMIDT	Polska to Polska	148

OKNO NA ŚWIAT

ANNA ŁABĘDZKA	Paryski maj 2015	152
---------------	------------------	-----

SZTUKA

ARTUR BADACH	Galeria Faras w nowym kształcie	160
TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	Oryginał zaginął. 100 lat „amerykańskiego” Duchampa	165
PAWEŁ TARANCZEWSKI	Myśli towarzyszące warszawskiej wystawie Andrzeja Wróblewskiego: <i>Recto/Verso</i>	175

VARIA

190

AUTORZY

196

CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT, *rêvolutions*, 2015, instalacja dynamiczna, 6 maja 2015, Wenecja
Fotografie Grażyna Borowik



PAWILON FRANCUSKI



56. BIENNALE SZTUKI W WENECJI





HENRI RIVIÈRE, *Du haut des tours de Notre-Dame / Ze szczytu wież Notre-Dame*, 1900, z serii: *Paysages parisiens*, Paris 1900, litografia barwna kredką i pędzlem, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK. O wystawie piszemy na s. 190.

Jakub Kornhauser

Jak być dziś pisarzem francuskim?

RENÉ MAGRITTE
(1898–1967),
La Maison de verre /
Dom ze szkła, 1939,
gwasz, 35,5 × 40,5 cm,
Museum Boijmans Van
Beuningen,
Rotterdam



Tytułowe pytanie, które otwiera w niniejszym numerze „Dekady” blok tekstów poświęconych współczesnej prozie i esejowi (ale także kinematografii) stworzonym w języku francuskim, z pozoru może wydawać się dość uproszczone, by nie rzec: słabo uzasadnione. Wszak kultura francuska w dobie politycznego kryzysu i rozchwiania europejskich politycznych ideologii i unijnych struktur ma się, jak można mniemać z gazetowych szpalt i portali internetowych, wcale nie najgorzej. Świadczą o tym przynajmniej dane o zasięgu międzynarodowym: ubiegłoroczna literacka Nagroda Nobla przyznana Patrickowi Modiano, nieustanne kontrowersje wzbudzone przez książki czy wypowiedzi

Michela Houellebecqa, a nawet paradoksalny film Guillaume’a Nicloux z jego udziałem (*Porwanie Michela Houellebecqa*, 2014), dyskusje wokół książek esejistycznych (Alaina Finkielkrauta, Érica Zemmoura czy – świeżo przełożonego na polski – Thomasa Piketty’ego) oraz niezaprzeczalne sukcesy francuskiego kina (a właściwie jego zdolność do przyciągania – bazą filmową i funduszami hojnych producentów – najlepszych reżyserów światowych, by wymienić Michaela Hanekego czy Asghara Farhadiego), w tym canneńskie laury sprzed dwóch lat dla *Życia Adeli* Abdellatifa Kechiche’a.

Za tym, wydawałoby się, pełnym dumy i intelektualnego bogactwa obrazem

harmonijnie rozwijającego się organizmu kryje się jednak dużo wątpliwości, które stawiają znak zapytania w nagłówku tego tekstu i całego numeru. Kiedy bowiem przyrzeć się bliżej tej kulturalnej obfitości, to łatwo zaobserwować, że odmieniany przez wszystkie przypadki przymiotnik „francuski” nie oznacza tego samego, co oznaczał choćby dla Balzaka, Victora Hugo, André Gide’a, ale przecież i dla Jean-Paula Sartre’a czy Charles’a de Gaulle’a, by poprzestać na tych emblematycznych nazwiskach. Nie oznacza tego samego nie tylko z uwagi na historię i polityczną konieczność, lecz przede wszystkim dlatego, że sama definicja francuskiej tożsamości, przynajmniej na potrzeby zjawisk kulturowych, uległa w ostatnich zwłaszcza latach znaczącemu przesunięciu. To, co długimi okresami było wyparte i pozostawione poza marginesem tożsamości francuskiej, rozumianej jako silnie scentralizowana, mieszczańsko-parysko-liberalna norma, zostało przywrócone do głównego obiegu nie tylko przez systematyczny napływ imigrantów z Afryki czy Azji, ale także, a może w pierwszej kolejności, przez uniwersalizującą się (może: zglobalizowaną, choć to niedobre słowo) i komplikującą cokolwiek imperialistyczne zakusy Paryża kulturę.

Przyjrzyjmy się najważniejszym dyskusjom, jakie przetoczyły się w ostatnim czasie przez Francję. Najpierw ton nadały komentarze inspirowane styczniowymi wydarzeniami w redakcji „Charlie Hebdo”, które w zdumiewający sposób zbiegły się w czasie z publikacją najnowszej powieści Michela Houellebecqa *Soumission*, przepowiadającej niedaleką przyszłość Francji jako muzułmańskiego pań-

stwa wyznaniowego. Dobre samopoczucie sytych mieszkańców najbardziej eleganckich dzielnic stolicy zostało brutalnie nadszarpnięte, niczym we francuskich filmach Hanekego z początku pierwszej dekady tego wieku (choćby w *Kodzie nieznanym* czy w *Ukrytym*), których bohaterowie, przedstawiciele francuskich elit, poruszający się w zamkniętym obiegu prestiżowych periodyków kulturalnych, szklanych biurowców i strzeżonych osiedli, byli konfrontowani z tym, co na co dzień nieefektywne, niezauważalne, bo wyparte: odpowiedzialnością za konflikt w Algierii, za losy bezdomnych Romów i bezrobotnych mieszkańców przedmieść, ale także za sytuację niezrozumiałej i „opuszczonej” przez rząd, środki unijne i zwykłe ludzkie zainteresowanie francuskiej prowincji. Dyskusja ta nie miała wyważonego i racjonalnego charakteru, jak ta za czasów prezydentury Nicolasa Sarkozy’ego, kiedy debatowano w liberalno-lewicowym gronie o stanie tożsamości francuskiej, podważanej – czy faktycznie, czy tylko pozornie – przez dominację prawicy (i czającej się za jej plecami skrajnych frakcji o szaleńczych rysach Jean-Marie Le Pena). Teraz gniew ulicy, motywowany religijnie, społecznie, ale przecież także politycznie, przybrał gwałtowne rozmiary i choć dało się zauważyć efekty ogólnonarodowej (właściwie ogólnościowej) akcji wzmacniania wspólnotowych więzów i poczucia kulturowej jedności, to najbardziej jednak emblematycznym obrazem pozostanie uchodzący z Paryża pod eskortą sił mundurowych sam zły wieszacz, Michel Houellebecq.

Z drugiej strony, daje się wyczuć emancypacyjne wobec tradycyjnej

dominacji stolicy napięcie, które towarzyszy ostatnim decyzjom (geo)politycznym prezydenta François Hollande'a, wytwarzającym nową, niemalże rewolucyjnie, mapę Francji w wyniku skomasowania regionów w większe, będące realnym partnerem (a może raczej: realnym konkurentem) Paryża, jednostki administracyjne. Dzięki tej procedurze, odważnej, bo w pewien sposób idącej w poprzek – znów: parysko-mieszczańsko-elitarnej, konserwatywnej – tradycji, ponownie wróciły na sztandary francuskich regionalistów, tym razem w roli groźnego *mementum*, hasła „kolonializmu wewnętrznego” i „ludobójstwa kulturowego”, których miała się dopuszczać Republika, przez wiele stuleci zwalczająca języki i zwyczaje regionalne (tak różne jak bretoński, alzacki, korsykański czy oksytański). Przetaczająca się przez media w ostatnich tygodniach debata, podczas której próbowano zmierzyć poziom francuskości Francuzów z Paryża i spoza stolicy¹, dobrze oddaje dzisiejsze problemy z definicją tożsamości narodowej i z jej wymiernymi kształtami. W konsekwencji do gry wraca Francja prowincjonalna, która ogółowi znana jest głównie z tego, że zamarza się i rozplywa za oknami pędzącego TGV: w literaturze tendencję tę, jakże odmienną wobec paryżocentrycznych powieści wybitnych pisarzy drugiej połowy XX wieku: Queneau, Viana, Topora, czy też Modiano i wielu innych, można coraz wyraźniej dostrzec w śmiałych próbach opisu zwykłych francuskich miasteczek – nudnych, sennych, brudnych, skulonych wokół kopcących fabryk, ewentualnie malowniczych, ale pogrążonych w bezrobociu i wyludnionych.

Dobrym przykładem tego trendu są książki Joëla Egloff'a, prozaika urodzonego w 1970 roku, w tym znane w polskich przekładach: *Edmond Ganglion & syn* [*Edmond Ganglion & fils*, 1999, polskie wydanie 2008], powieść, której akcja toczy się w „[...] jednym z tych miasteczek, w których wszystkie psy mają na imię Burek, a koty Mruczek [...]”. Niewiele z niego pozostało i niewielu już tu mieszkało ludzi. Dogorywały z wolna dwie ostatnie firmy”² czy uhonorowane kilkoma prestiżowymi nagrodami *Zamroczenie* [*L'Étourdissement*, 2005, wydanie polskie 2006], przedstawiające miałkie i monotonne życie bezmiennego bohatera, pracującego w rzeźni, niemającego żadnych perspektyw, radości czy zainteresowań, mieszkającego w bezkształtnym mieście pozbawionym nazwy, rozciągającym się między supermarketem, torami kolejowymi i wysypiskiem śmieci. Jeśli jest to jeszcze Francja (a jest), to taka, która ma „paskudny klimat”, śmierdzi siarką, dymem i wyziewami z bagien. Jak powiada narrator-protagonista: „W końcu tu są moje korzenie. Nałykałem się tu wszelkich możliwych metali ciężkich, żyły mam pełne rてci, a mózg ołowiu. Świecę w ciemnościach, sikam na niebiesko, świszczę mi w płucach, a mimo to wiem, że w dniu wyjazdu uronię łzę”³. Egloff pozwala swoim bohaterom na odczuwanie przynależności nie do szumnie pojętej i właściwie całkowicie wyimaginowanej, nieobecnej ojczyzny – Francji, ale do rozumianej jak najbardziej materialnie ziemi, w której wyrosli i której nie uda się im nigdy porzucić.

Podsumowaniem takiej, by tak rzec, odsuniętej, zdecentralizowanej tożsa-

mości, jest figura tytułowego bohatera innej powieści Egloffa, *Człowiek, którego brano za kogoś innego* [*L'Homme que l'on prenait pour un autre*, 2008, wydanie polskie 2010]: niczym daleki kuzyn Pana Piórki z opowiadań Henriego Michaux nie może on znaleźć w otaczającym świecie swojego miejsca, a przede wszystkim: konkretnej tożsamości. Przez przypadkowych ludzi brany jest za hydraulika, dawno nie widzianego kolegę czy członka rodziny, a przychodzące do niego listy tak naprawdę są zaadresowane do kogoś innego. Tego rodzaju chwyt jest nie tylko twórczym (i jednak dość pesymistycznym) nawiązaniem do Musilowskiego *Człowieka bez właściwości* czy protagonistów z filmów Akiego Kaurismäkiego (*Człowiek bez przeszłości*) lub braci Coen (*Człowiek, którego nie było*), ale i do *Chimerycznego lokatora* Rolanda Topora, sfilmowanego (i zagranego!) przed laty przez Romana Polańskiego. Bezimienny i bezpostaciowy narrator, który mówi o sobie: „[...] pogrążam się w rozpacz na myśl o tym, że nie istnieję dla nikogo”⁴, podsumowuje dążenie współczesnej literatury francuskiej – a przynajmniej jej „prowincjonalnej” czy „regionalnej” gałęzi – do destabilizacji i utraty bożka oświeceniowego racjonalizmu i zdobyczy liberalnej demokracji. Pozbawienie Paryża tożsamościowej palmy pierwszeństwa pociąga za sobą depersonifikację bohaterów i przebija napęczniałą przez lata banie „francuskości”, pielęgnowaną przez autorów mniej (Patrick Modiano z *Ulicą ciemnych sklepików* o sławnym incipicie „Jestem nikiem”⁵) lub bardziej eksperymen-

talnych (twórczość reprezentantów

OuLiPo, podążających śladami surrealistów, Paryżan *par excellence*). Oczywiście, odwrót w stronę prowincji to tylko jedna z możliwości dokonywania tożsamościowych rewizji i rewindykacji. Inną, o której wspominałem już wcześniej, a która pełni funkcję zwornika tendencji politycznych, ideowych i artystycznych, jest przechwytywanie przez Francję kontynentalną, broniącą swych centralnych przywilejów i wpływów na kształtowanie frankofońskiego życia kulturalnego, autorów urodzonych w dawnych koloniach (albo państwach będących w zasięgu oddziaływania Heksagonu) i wysyłanie ich na pierwszą linię frontu „paryskiej” kultury. Dokonuje się w ten sposób dość przewrotna strategia: otóż pisarze – by tak to ująć w skrócie – „postkolonialni” okazują się bardziej „paryscy” niż stołeczni mieszczenie, którzy wolą szargać narodowe świętości i nurzać się w nihilizmie (Houellebecq i jego akolici nazywani są czasem mianem „reakcjonistów”). Rzecz jasna, sytuacja taka nie jest dziełem przypadku i doskonale obrazuje kierunek przemian „francuskości”: od zafascynowanego Afryką i Ameryką Łacińską noblisty Jean-Marie Gustave’a Le Clézio – opisującego z perspektywy „mieszkańskiej” Saharę i panamskie dżungle – aż do takich twórców, jak urodzony w Republice Konga Alain Mabanckou, który konstruuje swój, zaskakująco barwny i nietypowy, antymieszkański Paryż w *Black bazar* (2009, polskie wydanie 2010).

Wprowadzanie na paryskie salony pisarzy, którzy kiedyś nie mogliby być określani mianem francuskich, a jedynie frankofońskich, poza naturalnymi

w takim przypadku względami koniunkturalnymi, niesie ze sobą bardzo dobry przekaz: należy zatem „być pisarzem języka francuskiego”. W tym sensie, i chciałbym trzymać się tego stanowiska, pisarzami francuskimi są zdobywcy Nagrody Goncourtów: urodzony w Maroku Tahar Ben Jelloun (uhonorowany w 1987 roku za *Świątą noc*⁶), Martynikańczyk Patrick Chamoiseau (w 1992 otrzymał nagrodę za *Texaco*⁷), pochodzący z Libanu Amin Maalouf (nagroda w 1993 roku za *Skalę Taniosa*⁸) czy urodzeni w Nowym Jorku Jonathan Littell (wygrał w 2006 *Łaskawymi*⁹) i w Kabulu Atiq Rahimi (dwa lata później triumfował *Kamieniem cierpliwości*¹⁰). W ostatniej edycji doszło wręcz do tego, że o nagrodę walczyli Algierczyk Kamel Daoud, który w swym debiucie *Meursault, contre-enquête* – powieść w tłumaczeniu Małgorzaty Szczurek ukaże się niebawem w wydawnictwie Karakter – proponuje rewizję *Obcego* Alberta Camusa, wprowadzając punkt widzenia brata głównego bohatera, a także Lydie Salvayre, prozaiczka starszego pokolenia, córka hiszpańskich imigrantów – pokonała go ostatecznie książką *Pas pleurer* [Nie płakać], w której dokonuje bolesnego rozrachunku z przedwojenną Hiszpanią pod dyktaturą generała Franco. Trend do otwierania się na nowe wątki, nowych twórców i nowe szerokości geograficzne sprawia, że kulturze francuskiej udaje się, całkiem fortunnie, jak sądzę, złapać drugi oddech: wielcy klasycy nie muszą się martwić o literacki narybek, a wielu młodych „pisarzy języka francuskiego” – skoro przyjeśliśmy ten termin na dobre – może znaleźć się w głównym obiegu kultury.

Wszyscy właściwie powyżej wymienieni autorzy na trwałe wpisali się w nowy kierunek francuskiego pisania powieściowego, co oczywiście świadczy jednocześnie o rozszerzeniu zainteresowań krytyki francuskiej na zjawiska niegdyś zbyt często i niesłusznie marginalizowane (choć, rzecz prosta, niektórzy mogą tu mówić o zadośćuczynieniu kolonialnym krzywdom), ale także o kryzysie literatury „kontynentalnej”. Przy czym chciałbym wyrazić nie zaznaczyć, że najcenniejszą lekcją, jaka płynie z tych tendencji, jest ta o braku potrzeby podziału, przynajmniej w instytucjonalnym porządku: określenie „pisarz języka francuskiego” zrównuje etniczny, ale i tożsamościowy status Haitańczyka Dany’ego Laferrière’a, Amerykanina Littella i paryżanki Joy Sorman, by wymienić kilka pierwszych z brzegu nazwisk. Gorzej, że za tym równouprawnieniem na rynku książki i w budowaniu obrazu wieloetnicznej Francji czai się niebezpieczeństwo kulturowej *urawniłowki*, która mogłaby mieć opłakane skutki. Stąd też tendencja u autorów urodzonych poza granicami Francji, ale tam mieszkających (lub często przebywających), do powracania w swych powieściach do krainy dzieciństwa – Rahimi pisze o Afganistanie (choć tak naprawdę akcja może się dziać „w innym miejscu”¹¹), Chamoiseau opiewa *Texaco*, peryferyjną dzielnicę martynikańskiego Fort-de-France, a Dany Laferrière mówi „o Haiti na Haiti”, gdzie „jest u siebie, niedaleko równika”¹². Czy nią to właśnie dlatego, by zachować we francuskiej – ponadnarodowej, ale i pozanarodowej – tożsamości pierwiastek tożsamości własnej, pierwotnej, związanej z „małymi ojczyznami” (zwłaszcza, jeśli

„wielką” ojczyzną jest Paryż czy Francja). Oczywiście, nie powinno zatem dziwić, że często są one mitologizowane (jako wizja krainy dziewiczej, nadnaturalnej nieomal siły i energii) oraz przeciwstawiane „wielkiemu światu”. Jak powiada bohater Laferrière’a: „Pamiętam, że kiedy opuszczałem Haiti dwadzieścia lat temu, byłem beźmiernie szczęśliwy, umykając od gwaru, który zaczyna się o świcie i kończy późną nocą [...]. Dzisiaj nie jestem w stanie pisać, jeśli nie czuję dookoła siebie ludzi gotowych przerwać moją pracę i zmienić jej kierunek”¹³.

Sądzę, że obydwa źródła współczesnej refleksji Francuzów nad znaczeniem przymiotnika „francuski”, które zajęły moją uwagę i które dobrze określają tematykę niniejszego numeru – a więc marsz „w stronę prowincji” (by sparafrazować Prousta) oraz zaufanie kulturom frankofońskim – nie wyschną w najbliższym czasie. Sprzyja temu ich wzajemne przyciąganie: mimo że podstawy ich żywotności są bardzo różne (wręcz sprzeczne), tendencje te dobrze się uzupełniają, ale też dużo mówią o nastrojach społecznych. Prowincja czerpie siłę (i ekonomiczne wsparcie) z Paryża, lecz w literaturze ma wizerunek skrajnie przeciwny: krainę bogactw i fantazji zastępuje wizja gęstych bagnisk i szarych bloków. Inaczej niż idealizowana – choć przecież najczęściej też grająca biedną kuzynkę Paryża, ba, nawet Marsylii czy Lyonu – prowincja „zamorska”. Ten swoisty trójpodział (z „metropolitalną”, być może najmniej ciekawą, ale przecież nadal obecną, tematyką pośrodku) dobrze, jak mi się wydaje, odzwierciedla poręczna metafora użyta przez Georges’a Pereca w eseju *O kilku zastosowaniach czasownika*

«mieszkac». Próbuując znaleźć najbardziej adekwatne określenie swojego położenia, Perec zauważa, że można jednocześnie – bo w końcu trójpodział ten znosi tradycyjną perspektywę – „mieszkac na pierwszym piętrze w głębi podwórza”, „mieszkac w Paryżu” oraz „zamieszkiwać planetę Ziemia”¹⁴ i wszystkie te stwierdzenia będą prawdziwe. Przyjmijmy zatem, przynajmniej na potrzeby tej części tematycznej, że na pytanie „jak być dziś pisarzem francuskim?” można odpowiedzieć trojako: „być na głębokiej prowincji”, „być w Paryżu (ale tylko przejazdem)” albo „być zza mórz i oceanów”.

Jakub Kornhauser

PRZYPISY

- 1 Zob. np. Marek Ostrowski, *Ciasto francuskie*, „Polityka” 2015, nr 23, s. 60–63.
- 2 Joël Egloff, *Edmond Ganglion & syn*, przeł. Małgorzata Kozłowska, Kraków 2008, s. 10.
- 3 Tegoż, *Zamroczenie*, przeł. Małgorzata Kozłowska, Kraków 2006, s. 8.
- 4 Tegoż, *Człowiek, którego brano za kogoś innego*, przeł. Krystyna Rodowska, Kraków 2010, s. 14.
- 5 Patrick Modiano, *Ulica ciemnych sklepików*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 2014, s. 7.
- 6 Tahar Ben Jelloun, *Święta noc*, przeł. Jacek Giszczak, Kraków 2014.
- 7 Patrick Chamoiseau, *Texaco*, przeł. Adam Szymanowski, Warszawa 1999.
- 8 Amin Maalouf, *Skala Taniosa*, przeł. Dorota Ben Ghorbal, Warszawa 1998.
- 9 Jonathan Littell, *Łaskawe*, przeł. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Kraków 2008.
- 10 Atiq Rahimi, *Kamień cierpliwości*, przeł. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Kraków 2009.
- 11 Tamże, s. 9.
- 12 Dany Laferrière, *Kraj bez kapelusza*, przeł. Tomasz Surdykowski, Kraków 2011, s. 13.
- 13 Tamże, s. 14.
- 14 Georges Perec, *O kilku zastosowaniach czasownika «mieszkac»*, przeł. Anna Olczyk, [w:] tegoż, *Urodziłem się. Eseje*, red. Jacek Olczyk, Kraków 2012, s. 13–14.

Katarzyna Thiel-Jańczuk

Wobec Innego. O współczesnej prozie auto/bio-fikcyjnej i autobiograficznej we Francji

RENÉ MAGRITTE,
Malowana maska gipsowa,
ok. 1935, wys. 32 cm,
Edward James Foundation,
Chichester, Sussex



„Jestem nikim. Tego wieczora na tarasie kawiarni jestem tylko niewyraźną sylwetką”¹. Te słowa cierpiącego na amnezję narratora wydanej w 1978 roku powieści *Ulica ciemnych sklepików* Patricka Modiano wydają się odzwierciedlać stan francuskiego społeczeństwa lat 80., już odczuwającego pierwsze skutki ekonomicznego kryzysu, jaki dotknął Francję po latach trzydziestoletniej powojennej prosperity, społeczne i moralne konsekwencje niewczesnego konsumpcjonizmu

oraz przeżywającego rozterki związane z falą opóźnionych powojennych rozliczeń. Lecz przede wszystkim współbrzmia one z podjętą już wcześniej w naukach humanistycznych antymodernistyczną krytyką władzy podmiotu jako fundamentu prawdy, prawa, historii, autora swych czynów i reprezentacji², która pozostawiła po sobie konieczność przededefiniowania tej ważnej filozoficznej kategorii. Podobnie jak przywołany wyżej narrator Modianowskiej powieści, który, nie mogąc

odzyskać utraconej tożsamości, buduje jedynie opowieść o jej poszukiwaniu, tak pojawiający się od początku lat 80. w refleksji humanistycznej podmiot powraca wprowadzić, lecz świadomy swych ograniczeń i zranień, jako efekt języka raczej niż substancjalny byt.

Jeśli zatem rozwijające się we Francji od lat 80. i uprawiane z powodzeniem do dziś pisarstwo wykazuje ponownie zainteresowanie jednostką (*individu*), czyni to już w nowych warunkach. Zarówno pisarze sytuujący się na „obrzeżach autobiografii”³ (Patrick Modiano, Annie Ernaux, Jean Rouaud), jak i uprawiający rozmaite formy biograficznych fikcji (Pascal Quignard, Pierre Michon, Michel Schneider) dalecy są od prób odtwarzania historii życia swojego lub postaci, co w istotny sposób zmienia dotychczasowy sposób rozumienia tych form pisarstwa, przesuwając je od naśladownictwa ku reprezentacji⁴. Cechą zarówno ponowoczesnych autobiografii, jak i biografii jest nie tylko zerwanie z tradycyjnym rozróżnieniem między fikcją a rzeczywistością i kryzys odniesienia, ale także przyjęcie za punkt wyjścia fundamentalnego braku, historycznego, społecznego czy kulturowego nieistnienia, nad którym nadpisywana jest opowieść. Nawiązuje ona do tradycyjnych auto- i biograficznych gatunków jedynie przez odmienne rozmieszczenie akcentów, odpowiednio na sobie lub na innym, przy jednoczesnym ujawnianiu procesu jej konstruowania. Hybrydyczny charakter tych tekstów wydaje się zatem efektem oscylowania nie tylko na granicy fikcji oraz rzeczywistości, lecz także autobiografii i biografii, i to za sprawą powstania etycznej relacji między auto-

rem a jego postacią (sobą samym oraz Innym) wynikającej z faktu, jak stwierdza Michel Schneider, że „pisarstwo nie jest sposobem mówienia prawdy, lecz powoływaniem do istnienia. To, co nie jest zapisane, znika”⁵.

Tak więc każdy z wymienionych wyżej pisarzy doświadcza owego fundamentalnego braku w inny sposób i gdzie indziej upatruje jego przyczyny. U Patricka Modiano czy Jeana Rouauda jego źródłem jest Historia, doprowadzająca w pierwszym przypadku do delegalizacji egzystencji, w drugim – do zerwania rodzinnych więzi, rozbicia emocjonalnej wspólnoty. Okupacja, będąc konkretnym doświadczeniem ojca, Żyda, który na mocy wprowadzonego przez niemieckie władze prawa zmuszony jest do ukrywania się w wojennym Paryżu, powraca u Modiano w postaci „zatrutej pamięci”. Uniemożliwia narratorowi funkcjonowanie w aktualnym świecie i przeżywanie własnego życia, skazując go na nieustanne powracanie do przeszłości i wszechogarniające uczucie pustki. To właśnie okupacja, na prawach wymykającego się rozsądkowi halucynacyjno-mitycznego wiecznego powrotu, rodzi u narratora obsesyjną konieczność legitymizowania efemerycznej egzystencji, czyniąc z posiadania dokumentu tożsamości zasadniczy warunek istnienia. W autofikcyjnej opowieści *Livret de famille* z 1977 [Książeczka rodzinna] jednym z ważniejszych darów, jakimi może obdarzyć narrator swą nowo narodzoną córkę, a zarazem sposobem jej zabezpieczenia przed możliwymi skutkami ewentualnego powrotu przeszłości staje się wpis aktu jej narodzin do księgi Urzędu Stanu Cywilnego, nadający jej legalne

istnienie. W podobny sposób można jednak również interpretować pojawiającą się w większości utworów Modiano pierwszoplanową narrację, którą trudno traktować wyłącznie jako próbę stworzenia opowieści o sobie, nawet jeśli w poszczególnych książkach identyfikacja narracyjnego „ja” z rzeczywistym autorem jest możliwa (jak w autofikcji *Livret de famille*, autobiograficznej opowieści *Dora Bruder* z 1997 roku o poszukiwaniu śladów wywiezionej do Auschwitz tytułowej żydowskiej dziewczynki, czy opowiadaniu *Éphéméride* [Efemeryda] z 2002 roku). W stosunku do osób, które zniknęły w przeszłości i powracają w wyobraźni pisarza, ta narracyjna strategia ma pełnić rolę medium umożliwiającego ich uobecnienie i kontakt z nimi poza czasem oraz przestrzenią, a więc również pewną, powiedzielibyśmy – słabą, bo literacką, formę legitymizowania ich istnienia. „Używanie «ja» – mówi pisarz w wywiadzie udzielonym dziennikowi «Libération» – lepiej pozwala mi się skoncentrować, jakbym słyszał jakiś głos, jak gdybym dokonywał transkrypcji głosu, który ze mną rozmawiał i mówił do mnie «ja». Nie chodzi o Joannę d’Arc, lecz raczej o sytuację, gdy łapie się głos w radiu, który od czasu do czasu zanika, staje się niesłyszalny, a następnie powraca”⁶.

W składającym się z pięciu książek cyklu autobiograficznych opowieści Jeana Rouauda⁷ członkowie rodziny narratora, walczący i poległ na frontach dwóch wojen światowych, włączeni zostają przez oficjalny historyczny dyskurs do panteonu francuskich bohaterów narodowych. Koncentrując się na ich poświęceniu dla ojczyzny, dyskurs ten nie uwzględnia emocjonalnych więzi, odziera rodzinę

z jej prywatnej historii. Na przykład imiona dwóch poległych stryjów, Josepha i Emile’a, umieszczone na płycie pomnika upamiętniającego żołnierzy Wielkiej Wojny, znalazły się w oddzielnych kolumnach, jak nazwiska obcych sobie ludzi (*Les Champs d’honneur* z 1990 roku [Pola chwały]). Tymczasem śmierć każdego z nich, przypomina nam narrator, to nie tylko śmierć pojedynczej osoby, żołnierza posiadającego swój numer i rejestrowanego w porządku alfabetycznym w wojskowej dokumentacji, lecz także przerwanie linii, pokoleniowej ciągłości, pozbawienie rodziny dzieci, które nigdy się już nie narodzą. Za sprawą Historii emocjonalna więź budowana jest odtąd na fundamencie śmierci, która – jak kod genetyczny reprodukowany w zbiorowym rodzinnym cielesie – powoduje seryjne śmierci kolejnych krewnych, a także dotyka następne pokolenia: siostra wspomnianych wyżej dwóch braci, Marie, staje się bezpłodna po otrzymaniu wiadomości o ich śmierci; kolejny brat Pierre i jego żona, Aline, tracą możliwość zostania rodzicami z powodu powtarzających się wielokrotnie poronień. Nie bez powodu ów cykl nazwany został przez krytykę „rodzinną autobiografią”, co podkreśla zbiorowy sposób pojmowania przez pisarza autobiograficznego projektu. Cieleśna pamięć, jaką są owe fizyczne reakcje jednych członków rodziny na nieszczęście drugich, a w której uczestniczy również sam narrator jako ich krewny, wydaje się legitymizować literacką opowieść o przeszłości, w której on sam nie brał udziału, lecz przez którą włącza się we wspólne cierpienie.

Annie Ernaux, pisarka uznawana dziś za odnowicielkę współczesnej autobiogra-

fii we Francji, debiutuje w połowie lat 70. Wywodząca się z biednej normandzkiej prowincji autorka pozostaje w szczególny sposób wrażliwa na kwestię różnic społecznych, które interpretuje w duchu socjologii Pierre'a Bourdieu, zwłaszcza zaś w odniesieniu do zaproponowanej przez niego kategorii habitusu. Nawiązując do pewnych odziedziczonych i zinterioryzowanych schematów społecznych zachowań, kategoria ta pozostaje także w silnym związku ze sposobem pojmowania pisarstwa przez Ernaux. Jeśli bowiem wyższe wykształcenie oraz ujawniający się coraz wyraźniej talent literacki dały jej możliwość wyrwania się z prowincji i zapewniły awans społeczny, pisarka nie potrafiła wyprzeć z pamięci nabytych w swym pierwotnym środowisku zachowań czy sposobu postrzegania świata. Odwołanie do literackiej fikcji w pierwszych swych książkach *Armoires vides* (1974) [Puste szafy] oraz *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) [Nastolatka], opowiadających o losach młodej dziewczyny skłóconej z rodzicami z powodu ich niskiego pochodzenia, uzna później za pewną formę zdrady⁸, wynikającej z nieadekwatności powieściowego sposobu pisanie do prymitywnych warunków życia jej własnych rodziców. W ten sposób, poczynawszy od książki poświęconej ojcu, zatytułowanej *La place* i wydanej w 1984 (pol. wyd. 1989)⁹, proponuje nowy styl, który nazywa „pisanie spleaszczonym” (*écriture plate*) i który ma być właściwszym oraz poniekąd uczciwszym sposobem pisanie o rodzicach, a zarazem rodzajem „auto-socjo-analizy”, pracy pojednania ze swym pierwotnym środowiskiem społecznym. „Pisanie spleaszczone” ma być również sposobem jej solidary-

zowania się z osobami, mówiąc językiem Bourdieu, społecznie zdominowanymi. Znajduje ono swój najpełniejszy wyraz w koncepcji pisarskiego podmiotu określonego przez nią jako „ja transpersonalne”, które umożliwia wymianę między subiektywnym „ja” oraz światem zewnętrznym w przestrzeni tekstu. Taka koncepcja podmiotu ujawnia się chociażby w jej „etnotekstach” o charakterystycznych tytułach *Journal du dehors* (1993) [Dziennik zewnętrzny] i *La vie extérieure* (2000) [Życie zewnętrzne], stanowiących rodzaj literacko-socjologicznych mikronarracji powstających jako efekt podróży podmiejską koleją po przedmieściach Paryża, podczas których przemieszczające się „ja” znajduje w zewnętrznej rzeczywistości, w napotkanych w niej przypadkowych osobach, pamięć o swym własnym pochodzeniu.

Do charakterystycznych cech omówionych wyżej opowieści zaliczają się zatem porzucenie narcystycznych czy dokumentalnych ambicji tradycyjnej autobiografii oraz podążanie w kierunku opowieści przybierającej różnorodne formy świadectwa. Owo wychylenie ku Innemu staje się także punktem wyjścia drugiego ważnego nurtu współczesnej francuskiej prozy, jaką stanowią biograficzne fikcje, za inicjatora których uważa się żyjącego w II połowie XIX wieku Marcela Schwoba. Opublikował on w 1896 roku zbiór tekstów zatytułowany *Żywoty urojone*¹⁰, składający się z kilkunastu fikcyjnych opowieści o życiu rzeczywistych postaci działających w różnych okresach dziejów ludzkości, w których pobrzmiewają jeszcze echa romantycznej fascynacji indywidualnością i jednostką. Współcześni

autorzy biofikcji (jak niekiedy nazywa się ten rodzaj pisarstwa) chętnie korzystają z lekcji Marcela Schwoba, choć wykazując szczególne zainteresowanie postaciami sytuującymi się na obrzeżach promowanych przez instytucje kultury czy edukacji nurtów. Najdobitniej tę tendencję wyraził jeden z ważnych twórców tego prądu, Pascal Quignard:

Wszystkie proponowane przeze mnie teksty to teksty o postaciach nieznanych [...]. Powraca się dziś do Cyserona, Seneki. Jako przykładny zły uczeń nienawidzę owych emfaticznych autorów, którzy dzięki swym konsularnym czy urzędowym funkcjom zawitali do szkół. Nie mam zamiaru „ożywiać wielkich zmarłych”, nie obchodzi mnie wywoływanie duchów Rzymian, wskrzeszanie Hadriana i narzucanie mu idiotycznego dziełnastowiecznego dyskursu [...]. Porywa mnie natomiast Albucjusz, bo gardzi nim Petroniusz. Najbardziej krytykowany zwykle znajdują się najbliższe przagnienia¹¹.

Pisarz ten jednocześnie podaje w wątpliwość pewien paradygmat literatury, który swój szczytowy moment osiąga wraz z tekstem Marcela Prousta *Przeciwko Sainte-Beuve'owi*, a który koncentrując się wokół zagadnienia indywidualnego stylu artysty, przyniósł zestetyzowaną jej wizję i stał się, jak przypomina francuski badacz Dominique Maingueneau, punktem wyjścia do powstawania, w miejsce tradycyjnych filologii, naukowych teorii badających ją w odłączeniu od kontekstu jej powstawania¹². Quignard poszukuje raczej estetyki, która przywróci wspólnotowy wymiar literatury i sztuki. W jednym z wywiadów wyznaje:

Jesteśmy świadkami eliminacji romantyzmu. Estetyka romantyków, estetyka ludzi nowożytnych, to odróżniać się od innych. Bardziej tradycyjna estetyka Rzymian, Chińczyków, klasyków, to udoskonalać poruszający nas model. Sądzę, że owa pretensja do wyrażania własnej czy psychologicznej szczególności jest dziś nużąca. Powracamy być może do bardziej rzemieślniczych zasad imitacji i współzawodnictwa: chodzi raczej o rywalizację z poprzednikami niż o odcinanie się od przysiaciół. Nie chodzi jednak o restaurowanie dawnych form. Raczej o grę, o licytację emocji i przyjemności bez owej wyjaławiającej i narcystycznej ambicji polegającej na nieustannym eksponowaniu subiektywności¹³.

W innym miejscu dodaje:

Nigdy przeszłość nie była tak głęboka. Żyjemy w Złotym Wieku. Muzyka barokowa, biblioteka starożytnych Akadyjczyków, mamy wszystko [...]. To dlatego pasę się i pożeram. Pochłaniam, jak mogę, jak to czynią pszczoły, *suum facere*¹⁴.

Nie bez racji Dominique Viart, badacz współczesnej literatury francuskiej, który dostrzega u Quignarda próbę docierania poprzez warstwy kulturowych wytworów do zawartej w nich „przedracjonalności”¹⁵, przyrównuje jego pisarstwo do pracy antropologa. Ów zwrot ku pierwotności pozostaje także w związku z krytycznym aspektem tej twórczości, stosunkiem pisarza do dzieł z przeszłości. Quignard-krytyk jednak postępuje odwrotnie niż dawni erudycyjni filologowie, a także nowocześni teoretycy literatury, ani bowiem, jak pierwsi, nie odtwarza historycznego kontekstu dzieł, ani, jak dru-

dzy, nie dokonuje ich interpretacji, lecz uprawia rodzaj regresywnej krytyki. Z archiwum kultury wyławia bowiem dzieła i twórców, z którymi łączy go odczucia, a nie myśl. Na przykład fragmenty starożytnych romansów Albucjusza, które zamieszcza w wyobrażonej biografii rzymskiego deklamatora, są świadectwem własnych upodobań pisarza („Polubiłem ten świat i romanse wymyślane z niedostatku świata”¹⁶) i w tym sensie można właściwie je utożsamić z tym, co Barthes określał jako „biografemy” (*biographèmes*), drobne, nieznaczące szczegóły z życia, odnoszące się jednak nie do zdarzeń, lecz do ciała¹⁷. Dlatego, jak sugeruje Viart, jego opowieści należy wiązać już nawet nie tyle z archeologią, co z „archo-patią”, pisarz bowiem wydobywa z archiwum kultury to, co nie tylko poddane zostało cenzurze racjonalnej myśli, ale także powoduje „empatyczną fascynację”¹⁸.

Nie zawsze jednak we współczesnych biografiiach chodzi o stworzenie przez erudycyjnego pisarza, jakim bez wątpienia jest Quignard, opowieści o zapomnianym artyście czy myślicielu, który na nowo nas oczaruje i uwiedzie. W wydanym w 1984 roku, klasycznym dziś zbiorze opowiadań zatytułowanym *Vies minuscules* (*Żywoty maluczkich*¹⁹) Pierre Michon prezentuje portrety kilku postaci, których kulturowy status dyskwalifikuje je, jak mogłoby się zdawać z pewnej perspektywy, jako przedmiot jakiegokolwiek opowieści. Znajdujemy tu na przykład babkę narratora Élise, żyjącą w nędzy wieśniaczkę, księdza-alkoholika Georges’a Bandy’ego, dwóch chłopców-sieroty nazywanych „braćmi Bakroot”, przybłędę André Dufourneau czy analfabetę, ojczulka Foucaulta

(noszącego zresztą nazwisko słynnego francuskiego filozofa). Tytułowa „małość” jest synonimem kulturowej nędzy, która odnosi się do ich funkcjonowania poza zinstytucjonalizowaną kulturą, pozostawiając kwestię ich rzeczywistego istnienia na dalszym planie. Michon nie zamierza jednak przez pismo zmieniać za wszelką cenę ich statusu, nadawać znaczenia osobom kulturowo nie-znaczącym. Pokazując ich nieprzystawalność w stosunku do uświęconych instytucji edukacji i wiedzy, stawia raczej pytanie o istotę twórczości i autentyczność twórcy. W odróżnieniu bowiem od uznanych pisarzy albo uczonych literackich teorii, postaci te, nie rozumiejąc *licentiae poeticae*, traktują literaturę zupełnie serio. I tak André Dufourneau, zainspirowany lekturą jedynej w domu książki, osiemnastowiecznego romansu *Manon Lescaut*, wybiera się do Ameryki, aby zweryfikować zawarte w książce „więzienne prorocтва” (s. 61), a chorujący na raka ojczulek Foucault woli raczej umrzeć w prowincjonalnym szpitalu, niż wyjechać do paryskiej kliniki, gdzie z pewnością ujawniony zostanie jego analfabetyzm. „Ojczulek Foucault był większym pisarzem niż ja”, mówi o nim narrator, „gdyż wołał śmierć raczej niż brak liter” (s. 158). Sam Pierre Michon, wywodzący się ze środowisk popularnych, tłumaczy swój późny debiut skromnym wykształceniem uniemożliwiającym mu wcześniejsze podjęcie się pisarskiego zajęcia: „Gdy miałem dwadzieścia lat – mówi w jednym z wywiadów – niezbyt często zaglądałem do biblioteki. Dopiero w wieku trzydziestu ośmiu lat poczułem się intelektualnie dojrzały. Mogłem pisać w nie-wiedzy po tym, jak posiadałem

wiedzę, jak mogłem się na niej wesprzeć. Literatura jest aktem nie-wiedzy, lecz wy-nikającym z wiedzy”²⁰.

Michon wydaje się w ten sposób odbiegać od intelektualnej koncepcji literatury i pisarstwa, jakie pozostawiła po sobie nowoczesność, zwłaszcza ta spod znaku *Tel Quel* i nowopowieściowej awangardy. Pisanie „w nie-wiedzy” staje się pewnym etycznym wyborem, sposobem solidaryzowania się przez pismo z kulturowo nie-znaczącymi postaciami, który realizowany jest przez pisarza na dwa sposoby: poprzez formę nawiązującą do tradycyjnego gatunku żywotów, lecz również poprzez budowanie opowieści o owych „maluczkich” postaciach na podstawie wspomnień z własnych przeczytanych bądź obejrzanych dzieł oraz ich przedstawianie zawsze w literackim albo artystycznym kontekście. Antoine Peluchet przypomina w ten sposób Arthura Rimbauda, bracia Bakroot wzorowani są na biblijnych braciach Kainie i Ablu, babka Élise wspaniale opowiada bajki itd. Tak więc nie tyle przez odniesienie do rzeczywistości, ile przez zwrot do literatury i sztuki pisarz przywraca owym „maluczki” ich kulturową godność, a tym samym ustanawia między nimi i sobą rodzaj braterstwa, co w opinii pisarza stanowi zasadniczy sens kultury:

Jeśli kultura ma jakiś sens, wiązałbym go z owym braterskim wybawieniem dzięki duchom wielkich zmarłych – jako uboższą formą tego, co za czasów świętego Zygmunta, króla burgundzkiego, kluniaccy mnisi ustanowili pod nazwą *laus perennis*, za nieustanną chwałę, nieprzerwaną modlitwę²¹.

Ten pobieżny przegląd twórczości kilku ważnych francuskich autorów uzmysławia nam istotną rolę, jaką pełni we współczesnej literaturze kategoria Innego. Odwołując się do społecznej wrażliwości, uświadamiając historyczne uwikłania podmiotu przejawiające się w rozmaitych formach postpamięci czy pokazując zakorzenienie w dziedzictwie dawnych mistrzów, autorzy ci na różne sposoby mówią o jego niepewności, zależnościach, granicach poznania, a także o potrzebie wspólnoty budowanej na podstawie współodczuwania i bliskości. W kontekście refleksji nad francuską tożsamością Inny jawi się zatem jako nieustanne wyzwanie, swoisty „mechanizm podejrzenia”²², przed którym stawia go, czasem w sposób bezwzględny, społeczna rzeczywistość, i który rozmontowuje ową tożsamość niejako od wewnątrz. Współczesność ma bowiem, pomimo wszelkich politycznie poprawnych deklaracji, coraz częściej ambiwalentny stosunek do Innego, traktując go z jednej strony jako element niepasujący do narcystycznej kultury, a z drugiej – jako realne zagrożenie bądź przedmiot ideologicznej gry. Być może właśnie największą zaletą prezentowanych tutaj i należących już do klasyki współczesnej literatury francuskiej autorów jest właśnie próba wyjścia poza tę dychotomię. Wpisany w literacką opowieść Inny, destabilizujący tradycyjne gatunki, modyfikujący sens samej fikcji przesuwającej się w stronę świadectwa czy uobecniania, wymykający się utrwalonym znaczeniom, współgra bowiem przede wszystkim z „heretyckim geniuszem”²³ samej literatury.

Katarzyna Thiel-Jańczuk

PRZYPISY

- 1 Patrick Modiano, *Ulica ciemnych sklepików*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 2014 (ebook). Ponadto w Polsce ukazały się następujące książki noblisty: *Nawroty nocy* (przeł. Ewa Bekier, 1983, 2014), *Willa „Triste”* (przeł. Joanna Polachowska, 1997, 2014), *Zagubiona dzielnica* (1993, 2014), *Katarzynka* (z ilustracjami Sempégo, przeł. Regina Gręda, 2008), *Przejechał cyrk* (przeł. Katarzyna Skawina, 1996, 2014), *Perelka* (przeł. Bożena Sęk, 2014).
- 2 Alain Renaud, *L'individu. Réflexions sur la philosophie du sujet*, Paris 1995. Za : Mirosław Loba, *Sujet et théorie littéraire en France après 1968*, Poznań 2003, s. 8.
- 3 Nawiązuję tu do tytułu książki Jerzego Lisa, *Obrzeża autobiografii: o współczesnym piarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań 2006.
- 4 „Naśladownictwo dąży do zastąpienia modelu falsyfikatem”, podczas gdy „reprezentacja nie chce niczego zastępować, ale tylko przywołać i uobecnąć to, co nieobecne”. Seweryna Wyślouch, *Ut pictura poesis – stara formuła, nowe problemy*, [w:] „*Ut pictura poesis*”, red. Marek Skwara, Seweryna Wyślouch, Gdańsk 2006, s. 11.
- 5 Michel Schneider, *Le Psychanalyste appliqué*, „Revue française de psychanalyse”, PUF, vol. 74, 2010/2, s. 349. Wszystkie cytaty pochodzące z obcojęzycznych wydań podaje w tym artykule we własnym przekładzie. W Polsce ukazała się książka tego autora pt. *Marilyn, ostatnie seanse*, w przekładzie Jacka Giszczaka, Kraków 2008.
- 6 Modiano, *souvenir écrin*, entretien avec Antoine de Gaudemar, „Libération”, 26 avril 2001, s. 1, cytowane przez Ruth Amar, *Le ton de Patrick Modiano: du roman ironique au roman affectif*, @analyses [En ligne], XXI^e siècle, Articles courants, actualizacja 17/02/2011, url: <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1751>.
- 7 Chodzi o następujące dzieła Jeana Rouauda: *Les Champs d'honneur* (1990), *Des hommes illustres* (1993) (pol. wyd. *Pola chwały. O sławnych mężach*, 1996), *Le monde à peu près* (1996) [Taki sobie świat], *Pour vos cadeaux* (1998) [Prezenty], *Sur la scène comme au ciel* (1999) [Jako na scenie, tak i w niebie]. Dołącza się do nich zwykle również komiks pod tytułem *Les Champs d'honneur* (2005) [Pola chwały] oraz *Comment gagner sa vie honnêtement* (2011) [Jak uczciwie zarobić na życie].
- 8 Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris 2003, s. 34.
- 9 Tejże, *Miejsce*, przeł. Iwona Badowska, Warszawa 1989.
- 10 Polskie wydanie ukazało się w 1924 roku w przekładzie Leona Schillera.
- 11 Jean-Pierre Salgas, *Pascal Quignard: Ecrire n'est pas un choix mais un symptôme. Entretien*, „Quinzaine littéraire” n° 565 du 1^{er} novembre 1990. <http://www.quinzaine-litteraire.presse.fr/articles/entretiens/pascal-quignard-ecrire-n-est-pas-un-choix-mais-un-symptome.php> [dostęp 29.04.2015].
- 12 Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust ou la fin de la Littérature*, Paris 2006, s. 57–58.
- 13 *La déprogrammation de la littérature. Entretien avec Pascal Quignard*, „Le Débat” 1989, nr 54, s. 6.
- 14 Tamże, s. 4.
- 15 Dominique Viart, *Les „fictions critiques” de Pascal Quignard*, „Etudes françaises” 2004, nr 2, s. 6–7.
- 16 Pascal Quignard, *Albucjusz*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa 2002, s. 5. Ponadto w języku polskim ukazały się następujące teksty tego autora: *Wszystkie poranki świata* (pol. wyd. 1997), *Taras w Rzymie* (pol. wyd. 2001, 2006), *Seks i trwoga* (pol. wyd. 2002), *Błędne cienie* (pol. wyd. 2004), *Życie sekretne* (pol. wyd. 2006), *Noc seksualna* (pol. wyd. 2008).
- 17 Françoise Gaillard podkreśla związek *biographèmes* z ciałem. Zob. Françoise Gaillard, *Roland Barthes: le biographique sans la biographie*, „Revue des sciences humaines” 1991, n° 224, s. 101.
- 18 Dominique Viart, dz. cyt., s. 10.
- 19 Książka ukazała się w Polsce w przekładzie Wojciecha Gilewskiego, Warszawa 2006. Ponieważ przygotowując artykuł nie miałam dostępu do tego wydania, cytaty podaje za wydaniem francuskim we własnym przekładzie.
- 20 Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, Paris 2007, s. 179.
- 21 Tenże, *Trois auteurs*, Paris 1998, s.12.
- 22 Wyrażenia tego używa w odniesieniu do specyfiki francuskiej teorii narracji Mirosław Loba w tekście *Uniwersalne czy francuskie? Przypadek narracji*, [w:] *French Theory w Polsce*, red. Ewa Domańska, Mirosław Loba, Poznań 2010, s. 200.
- 23 Jean-Pierre Martin, *Les écrivains face à la doxa ou Du génie hérétique de la littérature*, José Corti, Paris 2011.

Marta Wyka

Żal po Francji

ÉRIC ZEMMOUR



1 Książka, która odniosła sukces wyjątkowy – zarówno czytelnicy, jak i wydawnicy – i znalazła się pośród najwybitniejszych francuskich nazwisk literackich, została napisana przez dziennikarza. Znanego co prawda, lecz nie aż tak wybitnego, aby miał, niespodziewanie, zawładnąć opinią publiczną, pobudzić do ostrych dyskusji, słowem, wysunąć się na pozycję narodowego sumienia, co, szczególnie we Francji, nie jest łatwe. Francja zadaje sobie od lat dobrowolną śmierć, mamy więc do czynienia z samobójstwem rozłożonym w czasie, przewidywalnym, któremu nikt nie umiał zapobiec. Nikt, to znaczy kto? Stawiając taką tezę, Éric Zemmour musiał stworzyć dla niej myślową strukturę, uprawdopodobnić ją i uczynić na tyle pociągającą, aby stanowiła dla umysłu jakieś ważne pobudzenie.

Książki o końcu, upadku, zmierzchu, zawsze cieszyły się popularnością, choć różny mógł być ich poziom intelektualny i jeszcze do niedawna pisali je raczej filozofowie niż publicyści. Wraz ze zmianą wektorów rozwoju epoki, która domaga się szybkich odpowiedzi na fundamentalne pytania, dziennikarze towarzyszący dotąd swoim czasom i rejestrujący ich niewralgiczne wydarzenia – w tym również

kulturalne i literackie – zostali wyposażeni przez społeczeństwo w narzędzia wyższego rzędu: orzekają, wartościują, przestrzegają, wchodzą w spory, co zawsze jest płodne poznawczo, lecz w sporach owych chcą odgrywać rolę rozstrzygającą. Taka wydaje się pozycja Zemmoura, któremu udało się doprowadzić opinię kulturalną Francji i kolegów dziennikarzy do stanu wrzenia. Książka ukazała się przed zamachem w redakcji „Charlie Hebdo”, zaczęła zatem rosnąć nieco podobnie jak ostatnia powieść Houellebecq. Zemmour nie ma jednak takiego talentu, postawił zaś, jako autor, na kategorię sądów, ostrość światopoglądowych podziałów i kandydowski ton – tam, gdzie oczywiście wydawało mu się to potrzebne. Czytelnik nie lubi co prawda katonów, ale pobudzają go ostre, niekoniecznie zweryfikowane doświadczenia, sądy.

Na dobrą sprawę, wystarczyłoby przeczytać wstęp i zakończenie opasłego dzieła Zemmoura (534 strony), żeby poznać umysłowy cel jego pracy. Spróbujmy jednak metody sprawiedliwszej. Jak to jest zrobione, jak Francja upadała, aby stać się, w pierwszej dekadzie XXI wieku, martwym człowiekiem Europy?

„Francuzi nie rozpoznają już Francji” – powiada Zemmour. A przecież Piąta Republika funkcjonuje od 50 lat, kraj cieszy się pokojem, media informują, politycy wchodzą w spory, aktorzy i piosenkarze zabawiają, nogi paryżanek wciąż olśniewają męskie głowy. Tak literacko wygląda w języku Zemmoura Francja „zewnątrzna”, którą przywykło się kochać. W rzeczywistości jednak Francja przypomina starą kamienicę, której fasada została uznana za zabytek, ale wewnątrz podlega stopniowej dewastacji, kierowanej przez gust nowoczesny, potrzebę szybkich korekt przestrzemi, również mieszkalnej, sztucznie dzielonej przy pomocy rozmaitych przegród. Piąta Republika jest budowlą potiomkinowską, zrobioną z kartonu... Jak do tego doszliśmy? – zapytuje Zemmour. Zmodyfikujmy nieco pytanie: jak on do tego doszedł?

Francuskie samobójstwo jest kroniką, która zaczyna się w roku 1970, kończy zaś w 2007. Porządek dodatkowy nadają owej kronice kolejne prezydentury: od Charles’a de Gaulle’a po Nicolasa Sarkozy’ego i François Hollande’a. Autor zakłada bowiem, iż polityka państwowa jest najważniejszym stymulatorem francuskiej świadomości. Takie założenie jest akurat dość bliskie polskim doświadczeniom – lecz u nas chodziło zawsze o wyzwolenie się z opresji – u nich zaś, jak sądzę, o jakość narodowej racji stanu, na którą wpływały osoby prezydentów. Inaczej mówiąc: krytykując współczesną Francję, Zemmour uderza, tak naprawdę, we francuski socjalizm jako największego szkodnika niszczącego esencję pięknego narodu, niedotkniętego, w swojej doskonałej formie, multikulturalizmem, nie-

zadeptanego przez imigrantów, silnego partnera politycznego, wizerunkowego wzoru, jaki powinna osiągnąć nowoczesna Europa. Ale okazuje się, iż Europa odrzuciła francuską narrację i nie chce być podobna do Marianny. W konkurencji z Niemcami Francja poniosła sromotną klęskę. Kolejny raz przegrała wojnę.

Kronika jako chwyt dziennikarski jest techniką, która daje szybkie efekty. Buduje bowiem w czytelniku złudzenie, iż granice lat są również granicami procesów, zaś w rzeczywistości tak nie jest. Trwanie w kronice jest tylko rodzajem sygnalizacji, że oto dojeżdżamy do kolejnego skrzyżowania, które wyznaczy dalszą drogę. Owszem, robi to, ale na krótko i bez konsekwencji. Głębokie przyczyny zmian leżą w innej przestrzeni niż ta, którą wyznacza kronika. A jednak kroniki uchodzą za wiarygodne, choć są przede wszystkim stymulujące. Gdyby bowiem świat zmienił się tak, jak chce tego Zemmour, nie mielibyśmy specjalnego kłopotu z jego zrozumieniem.

Francję spotyka więc, w książce Zemmoura, coś na kształt „samobójstwa kontrolowanego”. Aktowi z natury swojej gwałtownemu i jednorazowemu kronikarska forma nakłada cugle, autorowi zaś daje możliwość takiego przesiewania i ustawiania w nowym porządku faktów, żeby wspierały jego własne, często skrajne diagnozy. I nie mówię tutaj bynajmniej o prawicowości, lewicowości, wstecznictwie i postępie. Interesują mnie przede wszystkim w książce Zemmoura te jej aspekty poznawcze, które stały się źródłem wielkiego rozczarowania współczesnych Francuzów, niewątpliwego i bolesnego, które nam, widzom z innej części

Europy, aspirującym, w naszym mniemaniu, do lepszej jej części, pokazując dramat i scenę, dotychczas dobrze zaprojektowaną przez scenografa „pięknej Francji”, a dziś nadającą się już tylko do rozbiórki.

2 Kto jest temu winien? Jaki umysł – bo od tego zaczniemy – nakreślił, być może nieświadomie, linię upadku? Kto podał śmiertelny lek? Śmierć prawdziwa i samobójstwo symboliczne...

Książka zaczyna się sentymentalnym opisem deszczowego dnia, 9 listopada 1970 roku, kiedy to, w tej ponurej scenerii późnej jesieni, ma miejsce pogrzeb „ojca narodu”. Rodzinne miasteczko generała de Gaulle’a, Colombey-les-Deux-Églises, gdzie odbywa się pochówek, gromadzi, po raz ostatni w XX stuleciu, wielkich tamtego świata, podobnie działo się w dniu podpisania traktatu o zakończeniu Wielkiej Wojny. Po generale było już tylko gorzej. Ku czci generała stanęli obok siebie Nixon, Podgorny, Eden, holenderska królowa Juliana i brytyjski książę Karol, król Etiopii, Ben Gurion i król Hussein. I wielcy Francuzi tamtej Francji: prezydent George Pompidou, André Malraux, minister kultury (wcześniej propagandy), wierny przyboczny de Gaulle’a, Valéry Giscard d’Estaing, Edgar Faure.

Nietrudno zauważyć, iż świat polityczny, który sobą reprezentowali, przestał istnieć już dawno, choć paru z nich jeszcze żyje. Bodaj tylko sędziwy Giscard udziela dziś wywiadów. Jego rodowód mógłby dalej służyć jako wzór: to przedstawiciel, przez swoje pochodzenie, *la France profonde*, tam jego dziadek i ojciec zajmowali ważne stanowiska w urzędach państwowych. Żal po Francji prowincjonalnej

i prawdziwej tym samym (Giscard pochodzi z Owernii) pulsuje w dużej części nie tylko tej książki, ale w większości francuskiej prasy kulturalnej. Powiedzieć by można, iż Francuzi odwrócili się od „stolicy świata”, czyli od Paryża, swojej narodowej dumy, bo okazała się ona zarzewiem zepsucia i dekadencji. Niegdyś była ożywczym źródłem inspiracji artystów wielu narodowości – teraz, w ujęciu Zemmoura, działanie metropolii okazuje się niszczące. „Paryż będzie zawsze Paryżem” – zapewniała bardzo popularna piosenka. Degradacja miejsca i pozbawienie go cech kulturotwórczych bądź twórczość stymulujących okazuje się chorobą przenoszoną na cały naród. Dziennikarska przesada odniosła zamierzony skutek. Zemmoura odpiera się całą mocą argumentów o charakterze liberalnym, ale jego teoria nostalgii działa, zaś po wydarzeniach w redakcji „Charlie Hebdo” wzmocniła się. Francuskie zło miało rozpocząć się wraz z Komuną Paryską, francuski upadek zapowiedziała śmierć de Gaulle’a. Ale jak myśleć o ofiarach zamachu zaprojektowanego przez skrajnych muzułmanów, które to ofiary w swojej młodości związane były z anarchistyczną lewicą roku 1968? Zemmour napisał książkę, zanim opinia publiczna, nie tylko francuska, nie okazała się w całości solidarna, bo wszyscy potępiali zbrodnię, ale nie wszyscy identyfikowali się z jej ofiarami.

Jeden z końcowych rozdziałów książki nosi tytuł „Kepi de Gaulle’a na głowie Aristide’a Brianda”. Dla nie-francuskiego czytelnika mało to wymowne. Aristide Briand był dwukrotnym premierem Francji, laureatem pokojowego Nobla (zmarł w roku 1932), przede wszystkim

zaś jednym z ojców-założycieli federacyjnej Europy, socjalistą. Jego federacyjny projekt wykluczał Turcję i Rosję z grona członków wspólnoty. Metaforyczne „kepi de Gaulle’a” ma więc oznaczać, jak myśle, socjalistyczną uzurpację: idea obca Francji (tak sądzi Zemmour) wykorzystuje bezkarnie wielkie atrybuty gaullizmu i hasła republikańskie przemienia w hasła równościowe, które rozpoczęły proces degradacji, rozczarowania i dobrowolnej śmierci francuskiego ducha.

Byłoby jednak uproszczeniem twierdzenie, iż książka Zemmoura jest tylko antysocjalistyczna, skoro jej żądło publicystyczne dotyka obyczajowości będącej efektem działania masowej kultury, a także sfery „moralności publicznej” zaszczerpionej podatnym na tę truciznę Francuzom przez kontrkulturę. Miasto-świat, jakim był Paryż dziewiętnastowieczny, utraciło siłę mitu. Z paru przyczyn. Okazało się miastem zamkniętym, co do jakiegoś momentu przydawało mu siły – balzakowskiej, jak chce Zemmour. Okrągly i ograniczony na przestrzeni 105 kilometrów kwadratowych Paryż (podczas gdy Madryt ma ich 608, zaś Moskwa 2511...), przyduszony przez zbudowaną w roku 1973 obwodnicę – przestał spełniać warunki bycia metropolią. Prześcignęły go inne miasta – Nowy Jork, Londyn, Frankfurt, Tokio, Szanghaj. Blaknięcie legendy miejskiej Paryża spowodował też atak z zewnątrz. Tak nazwane jest peryferyjne rozrastanie się stolicy: „przedmieścia atakują”, do szturmów przystępują ich mieszkańcy, wielka fala imigrantów. Kiedyś Paryż chciał spalić futurysta Bruno Jasieński (czynił to na łamach komunistycznej gazety „L’Humanité”...). Dzisiaj nie ma już

buntowników indywidualnych – „bunt mas” Zemmoura przypomina ten opisany przez Ortegę y Gassetę, czyli jest ruchem zawsze prymitywnym i pozbawionym argumentacji. Masy są ślepe, posiadają tylko instynkt zbiorowy – daleki od ideałów francuskiej rewolucji. Nie wchodząc w dyskusję z tym stanowiskiem, które krwawo poróżniło intelektualistów francuskich, warto tylko przypomnieć, iż bunt przedmieść faktycznie nie miał sobie podobnych – wielokulturowość stała się synonimem agresji, zaś religia synonimem wykluczenia.

Lata 70. rozpoczęły, na wielu polach, gwałtowne zmiany francuskiej tożsamości. Zemmour pisze: „Michel Foucault jest emblematycznym intelektualistą lat 70.”. To zobowiązująca i zaskakująca opinia. Rola Foucaulta jest dwuznaczna i przełomowa tym samym. Daje on błogosławieństwo rewolucji irańskiej, choć ta ma już krew na rękach, otwierając tym samym częściową aprobatę innych wojen religijnych; wyprzedza zarówno Arona, jak i Sartre’a, ponieważ, teoretyzując swoje czasy, nadaje im stygmat intelektualnego i literackiego szlachectwa (*noblesse*). A wraz z tymi czasami wdziera się do Francji (czy aby na pewno dopiero wtedy?) jawna akceptacja związków homoseksualnych, erotyczna swoboda, ekscesy obyczajowe różnego autoramentu, słowem, cała zgnilizna epoki kontrkultury zostaje legitymizowana (choć Foucault nie napisał przecież o tym żadnej książki...). Symbolem tej epoki zepsucia jest słynne zdjęcie Yves’a Saint Laurenta na okładce jednego z magazynów: to piękny, nagi młodziwiec, uwodzicielsko

spoglądający w obiektyw. Męska nagość okazuje się prowokacją zmieniającą epokę.

Podobną rolę odgrywa Brigitte Bardot jako bohaterka filmu *I Bóg stworzył kobiety*. W roku 1958, w pawilonie Watykanu na światowej wystawie w Brukseli, podzielonym na sektory Dobra i Zła, aktorka zostaje symbolem zła. Współcześni krytycy francuskiego rozpasania kontynuują zatem i wspierają trwające od pół wieku wyobrażenie Kościoła na temat granic moralnego i niemoralnego zachowania. Skądinąd scena tańca na stole z tegoż filmu wydaje się dziś niewinna, zaś sama aktorka dawno już zesła z tej sceny (i z tego stołu) i chwali dźwięk dzwonów katolickiego Kościoła niezagłuszony przez śpiew muezina.

Zemmour osobne, ważne akapity swojej książki przypisuje francuskiej piosence oraz filmowi, i na tych przykładach chce pokazać, jak zewnętrzne wpływy modyfikowały model łagodnej, lirycznej „francuskości”. To w tekstach piosenek pojawia się obraz małego domu z ogródkiem, pochwała życia w spokojnej dzielnicy, obyczaje wspólnotowe, kontynuowane z pokolenie na pokolenie, ale to piosenka właśnie jako pierwsza zaakceptuje imigranckie sygnały; wystąpią w tej roli ciemnoskóre dziewczyny i egzotyczni piosenkarze, a wraz z nimi pierwsze sygnały muzycznej destrukcji: głosy afrykańskiego rapu zapowiadają koniec liryzmu. Ale jednym z największych dramatycznych głosów francuskiej sztuki piosenkarskiej jest Charles Aznavour, z pochodzenia Ormianin. Georges Brassens, ikona tamtych lat, był z Prowansji. Ale Georges Moustaki, piosenkarz, na-

zwał siebie bez ogródek „metekiem”. Jego ojciec był Grekiem.

Reżyserem filmowym, który najtrafniej pokazał przemiany późnych lat 70., okazuje się Claude Sautet. Film *Vincent, François, Paul i inni* wchodzi na ekrany w roku 1974. Sautet, powiada Zemmour, to niepowtarzalny świadek ery Pompidou. Rodzi się nowa burżuazja: bohaterowie filmu to przedsiębiorca, dziennikarz, lekarz. Ich historie interesują Zemmoura w równym stopniu jak biografie aktorów – wykonawców głównych ról. „Montand, Piccoli, Reggiani to synowie włoskich imigrantów, tak znakomicie zasymilowani, że stali się doskonałymi modelami Francuzów, oraz ich przodków, Galijczyków. Mówili, śpiewali, bawili się, ucztowali i kochali się w języku Racine’a, z werwą Moliere’a, w duchu Kartezjusza”.

W ciągu paru nadchodzących lat, konkluduje Zemmour, nastąpiła ich powtórna śmierć. Geniusz francuskiej asymilacji odszedł w cień, zastąpiony przez feministki, walczących gejów i bojowników dekolonizacji.

3 Rok 2007 to ostatnia data książki Zemmoura. Gorzej już być nie może, choć redakcja „Charlie Hebdo” wciąż jest bezpieczna. Czarna wizja tej kroniki upadku nie jest przecież tak jednoznaczna, jak chciał jej autor. Ostatni rozdział zaopatrzył w motto z Księgi Ezechiela, dotyczące odpowiedzialności, wybrał zaś fragment następujący (z przypowieści izraelskiej): „Ojcowie jedli zielone winogrona, a zęby ścierpły synom”¹. Winy ojców dotknęły synów, nieświadomych, iż oczekuje ich kara. Teraz zadaniem Francji będzie ekspiacja, wymazywanie win i odzyskiwanie

swojej tożsamości. Drogowskaz zaprojektuje Front Narodowy. Nie myślę spierać się z tą konkluzją, i nie chcę też, jak większość frankofilów Europy Środka, jej zaakceptować. Bowiem enklawy „pięknej Francji” istnieją dalej i mają siłę kulturotwórczą, nie tylko urok prowincjonalny. Pisze o tym ciekawie Ewa Bieńkowska w pięknym eseju o Angers i innych francuskich miejscach, ukazał się niedawno *Tryptyk oksytański* Adama Wodnickiego (o Prowansji), w tle widzimy również prowansalskie Lourmarin, ostatnie miejsce Alberta Camusa. Francja nie jest zatem, dla nas w każdym razie, tylko prowincją z *Pani Bovary* Flauberta ani Paryżem Zoli i Balzaka. Oczywiście, jest Paryżem Pereca i Houellebecqa, słowem, jest miejscem literackim i kulturowo wieloznacznym.

Silny wątek nostalgiczny w prozie francuskiej (nazywany „nową falą sprzeciwu” – *la nouvelle vague réactionnaire*) formuje oczywiście inny krąg zarówno tematyczny, jak światopoglądowy. Ale wynika to zapewne z procesualności literatury, która zmienia się nie tylko w zależności od bieżących wydarzeń i fluktuacji demograficznych.

Dziennikarze, czyli media, chcą dziś wpływać apodyktycznie na wizję nowoczesnego świata kultury. I taka jest książka Zemmoura, dodatkowo umocniona żelaznym porządkiem kroniki, a więc dat. Aczkolwiek odwołuje się do historii, nie obchodzi jej już żaden porządek symboliczny. „Tu i teraz” kształtuje przeszłość i decyduje o kształcie przyszłości.

„Co zostało z Françoise Sagan” – zapisuje dziennikarz w jednym z francuskich tygodników. Zależy dla kogo – chciałoby się odpowiedzieć. Dla ducha epoki, w któ-

rej pisała, zapewne bardzo wiele. Dla literatury nieco mniej. Starzenie się w czasie książek młodzińskich bywa dość przejmujące. A właśnie hasło „Witaj, smutku” podejmują nowocześni francuscy pisarze o zacięciu intelektualnym, nazywając go nostalgią bądź depresją, bądź utratą. Nie potępiajmy zatem Saganki za jej złe prowadzenie. Ani Bardotki za niewybredne opinie o Arabach. Ostatecznie literatura i masowa kultura nie są domeną moralności, o czym Francuzi powinni wiedzieć najlepiej.

Zemmour jako płaczka na francuskiej mogile („Francja usypia, Francja umiera”) wywołał ból utraty – i tutaj się zatrzymał. Kronika jest jego sprzymierzeńcem. Pytanie jest jednak bardziej skomplikowane: które więc „francuskie idee” trzeba przywracać życiu publicznemu i duchowemu Europy? Tego możemy się domyślać – ale nie jesteśmy przecież stroną w tym konflikcie. Krąg nowego klerkizmu wyznaczają nowi Francuzi – oby nie był on taki, jak to wróży Zemmour. Ta książka może więc być czytana jako ostrzeżenie przed nie wiadomym, ale niebezpieczeństwem, które nadejdzie z zupełnie innej strony, niż prognozuje Zemmour. Oby francuska idylla przeszłości nie opuściła strefy marzenia i nie okazała się zbroją zwolenników unifikacji i siły narodowej.

Marta Wyka

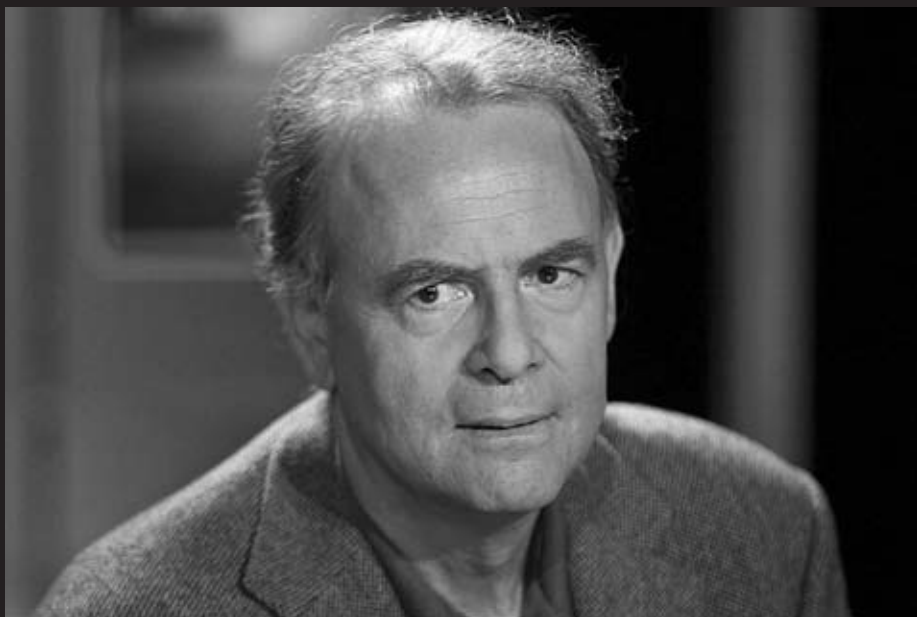
Éric Zemmour, *Le suicide français* [Francuskie samobójstwo], Paris 2014, 534 s.

PRZYPISY

- ¹ Ez 18,1. Cyt. za *Biblią Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z jęz. oryginalnych, Poznań–Warszawa 1998 [dop. red.]

Anna Łabędzka

Patrick Modiano – Nobel 2014



Określenia „mrożkowski”, „gombrowiczowski”, to dla nas ewidentne wyznaczniki literackie. We Francji od lat używa się określenia *modianesque*.

Przywołując sylwetkę zeszlórocznego noblisty, trudno nie wspomnieć o starszym od niego o pięć lat Jean-Marie Le Clézio. W młodości tworzyli szczególną parę ikon współczesnej literatury. Filmowa aparycja pisarzy kontrastowała z ich powściągliwym sposobem bycia. Byli wierni swoim wyborom i niezależni od medialnej presji. Debiutowali obydway w wieku lat dwudziestu trzech i szybko stali się sławni. Obydwaj zostali nagrodzeni Noblem tuż przed siedemdziesiąt-

ką. Ich barwne historie rodzinne mogłyby każdego z nich doprowadzić do publicznej gry z tożsamością, jak robił to przez całe życie Romain Gary. Le Clézio i Modiano przenieśli tę grę do literatury, funkcjonując w życiu społecznym z podziwu godną prostotą i skromnością.

Ojciec Jean-Marie Le Clézio, chirurg narodowości brytyjskiej pochodzący z bretońskiej rodziny, osiedlonej na wyspie Mauritius w XVIII wieku, poślubił pochodzącą stamtąd Francuzkę. Mieli to samo nazwisko i wspólnego dziadka. Jean-Marie, urodzony w Nicei, określa się jako pisarz języka francuskiego utożsamiający się z kulturą Mauritiusa. Styl Le Clézio,

choć rozpoznawalny, nie stopił się z jego nazwiskiem w takim stopniu jak stało się to w przypadku Patricka Modiano.

Wrażliwość urodzonego w roku 1945 zeszłorocznego laureata Nobla ukształtowało fatum okupacyjnych zaburzeń egzystencjalnych tonących w grząskiej atmosferze kolaboracji. Po ojcu ma on korzenie włosko-żydowskie. Pochodzący z Toskanii przodkowie Modiano, rozproszeni po całym świecie, trudnili się między innymi działalnością antykwaryczną. Po matce pisarz ma korzenie belgijsko-flamandzkie. Jego pradziadek doker uwieczniony jest na pomniku stojącym przed ratuszem portowej Antwerpii.

Rodziców pisarza połączyły Paryż i wojna. Alberto (Aldo) Modiano – rocznik 1912, i Luisa Colpeyn – rocznik 1918. Piękni i niestabilni. Przedsiębiorca pogrążony w niejasnych interesach i walcząca o angaże aktorka. Szybko podrzucają Patricka oraz młodszego Rudy’ego rodzinie i przyjaciółom. Śmierć brata na skutek białaczki będzie punktem zwrotnym w dojrzewaniu dwunastoletniego Patricka. Aby przetrwać samotnie w chaosie bezustannie zmienianych opiekunów, miejsc pobytu oraz internatów z wojskowym drylem, zaczyna pisać. Rudy będzie adresatem jego pierwszych ośmiu powieści.

Po uzyskaniu matury Modiano poświęca się literaturze, obierając Paryż jako główną bazę swych eksploracji. Jego dzieło jest zakotwiczone w specyficznej kolorystyce tego miasta i mglistej atmosferze przywołującej nastroje wojennego osaczenia. Poświęcone jest najczęściej rekonstrukcji losów skromnych jednostek, często dramatycznie zaplątanych w Historię. Pisarz czerpie swą materię z historii

rodzinnej, z perypetii nieuchwytnego ojca i nieczulej matki, z pustki pozostawionej przez ukochanego brata. Przyznaje, iż poniekąd pisze stale tę samą książkę, jakby „fotografując” w różnych ujęciach powtarzalne sytuacje i zjawiska. W jego powieściach obok aury onirycznej, połączonej z detektywistyczną precyzją w tropieniu szczegółów i kojarzeniu z sobą odległych wydarzeń, uderza przebaczący stoicyzm wobec potencjalnych w i n n y c h.

Zdaniem krytyków Modiano uprawia rodzaj literackiej autobiografii. On sam temu przeczy. Wykorzystywanie faktów z własnego życia, posługiwanie się pierwszą osobą w narracji, cytowanie danych, nazw miejsc i nazwisk ze swego otoczenia nie jest dla niego tożsame z pisarstwem autobiograficznym. Określa się jako ktoś, kto konsekwentnie chroni intymną część swej egzystencji, wykorzystując twórczo jej elementy.

W swym przemówieniu sztokholmskim Modiano podkreśla, iż powieściopisarz ma równie ograniczone pole do oceny swej pracy jak malarz fresku na bliskim jego oczom sklepieniu. Tym samym odbiorca „widzi” dzieło lepiej niż jego twórca. Rolę czytelnika noblista porównuje do pracy fotografa wywołującego zdjęcie dawnego typu.

Skoro pisarz oscyluje w swej sztuce na pograniczu autobiografii – czemu nie pójść w jego ślady, wpisując wrażenia z lektur w towarzyszące im osobiste przeżycia.

Modiano zainteresował mnie najpierw jako francuski przedstawiciel tego samego co ja pokolenia. Tym bardziej że moje poznawanie Paryża zbiegło się z początkiem jego kariery. Do zbieżności czasowych doszedł fakt dzielenia z nim rozmaitych dziwnych skłonności. Takich jak



Patrick Modiano, lata 70.

namietność do starych kalendarzyków, fascynacja nieoczekiwanymi zbiegami okoliczności przynoszącymi zapowiedź przyszłych wydarzeń, niezmordowane przemierzanie miasta w poszukiwaniu miejsc przywołujących różne zdarzenia i osoby.

Bliski był mi od początku pietyzm pisarza dla egzystencji pozbawionych szans na jakiekolwiek zaistnienie w tumultach życia publicznego czy w najskromniejszych rejestrach Historii. Jego uważne podejście do człowieka, ratujące nas od gwałtownie postępującej dewaluacji wartości humanistycznych – rehabilituje zarazem odwieczny sens powieści.

Co nie znaczy, że dzieło noblisty odstaje od współczesności. W utrzymaniu równowagi artystycznej pomaga mu tajemnica jego poetyki – owo trudne do zdefiniowania *modianesque*.

Odsłona pierwsza: w czasie spędzanych w Paryżu wakacji odkrywam na telewizyjnym ekranie pięknego chłopca – zadziwiająco poważnego, skromnego i nieśmiałego. To debiutant roku – Patrick Modiano. Podejrzewam, że napisał jedną z powieści należących do modnej awangardy. Przekonam się niebawem, że *Plac Gwiazdy* (*La Place de l'Étoile*) bliższy jest sztuce pisarskiej starszego o prawie dwa pokolenia Céline'a niż eksperymentom *nouveau roman*.

Odsłona druga: dłuższe pobyty w Paryżu przynoszą kolejne spotkania z młodym pisarzem, nadal ujmując skromnym w swych rzadkich publicznych wystąpieniach. Jego powieści odnoszą sukces czytelniczy i krytyczny. W roku 1974 Modiano jest scenarzystą filmu Louisa Malle'a zatytułowanego *Lacombe Lucien*. Obraz ten po

raz pierwszy dotyka wyciszonej dotychczas tematyki kolaboracyjnej. Film budzi zapomniane lęki, niewygodne wspomnienia, potrzebę rozliczeń. Wszystkich, niezależnie od przekonań i zaszłości, drażni pokazanie cienkiej granicy dzielącej wybór zdrady od wyboru bohaterstwa.

Zaczynam rozumieć, iż wcześniejsze przytłumienie prawdy o epoce Vichy było możliwe dzięki postawie generała de Gaulle'a. Wolny od kolaboracyjnej skazy był postacią-symboliem, przywracającą Francji jej wielkość. W latach 70. miejsce charyzmatycznego wojskowego wcielającego tradycyjny system wartości przejmują trzeźwy intelektualista Georges Pompidou. Francja zaczyna się zbliżać do swych bolesnych realiów, w tym do niezabliżniomych ran świeżej jeszcze wojny z Algierią. Choć *Lacombe Lucien* ze swoją wizualną wyrazistością jest celem ataków, to powieści Patricka Modiano nadal cieszą się powodzeniem. Pisarz nie ocenia ludzkich wyborów i nie potępia tych, którzy znaleźli się po nieodobrej stronie.

Odsłona trzecia: nagły emigracyjny los zbliża mnie realnie do świata powieści Modiano. Modianowska melancholia wykończenia, modianowski nomadyzm, modianowskie wyobcowanie i samotność nie są już tylko pojęciami literackimi. Zaczynam też inaczej postrzegać chroniczne niekończenie przez pisarza rozpoczętych zdań i pełne wahań szukanie właściwych słów w czasie jego publicznych wystąpień. Moja nowa tożsamość ma nieokreślone kontury i okrągłe zdania zaczynają jej być obce.

Odsłona czwarta: Europa otwiera granice. Dawne poczucie wyobcowania poza ojczyzną, odczuwane jako normalne, ustępuje po latach *n i e n o r m a l n e m u*

poczuciu wyobcowania w świecie-kiedys-znanym. Dobra okazja do czytania Modiano, którego bohaterowie są często wywłaszczeni z przypisanego im egzystencjalnego stanu posiadania.

Odsłona piąta: w czwartek 9 października 2014 roku media ogłaszają decyzję Komitetu Noblowskiego. Piętnasty francuski noblista, znany z unikania tłumnych zgromadzeń, zaskakuje wszystkich, uczestnicząc w konferencji prasowej zorganizowanej tego samego dnia w siedzibie wydawcy. Pojawia się tam trochę jak Monsieur Hulot w interpretacji Jacques'a Tatiego. Bardzo wysoki, uduchowiony dystrakt osaczony przez media w ciasnej przestrzeni biur Gallimarda. Jest również obecna – ta sama od 1970 roku – jego piękna żona, dyskretnie ukryta w gąszczu kamer i mikrofonów.

Jak zawsze skromny, nie ukrywa swego zdziwienia nową sytuacją. Wyznaje, że dowiedział się o nagrodzie, idąc ulicą – i nie przerwał swojego marszu. Uwalniał się w ten sposób od destabilizującego rozdwojenia jaźni odczutego w momencie usłyszenia komunikatu. Uśmiechnięty, choć tradycyjnie w nieco obronnej postawie, dzieli się z zebranymi faktem posiadania szwedzkiego wnuka. Trzyłatkowi dedykuje swoją nagrodę.

Odsłona szósta: mam przed sobą siedem z ponad trzydziestu książek Modiano. *Place de l'étoile* [Plac Gwiazdy] – 1968, *Livret de famille* [Książeczka rodzinna] – 1977, *Chien de printemps* [Pieska jesień] – 1993, *Dora Bruder* – 1997, *Un pedigree* [Rodowód] – 2005, *L'herbe des nuits* [Trawa nocny] – 2012, i ostatnia *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* [Żebyś się nie zgubił w dzielnicy] – 2014¹. Wszystkie są niewielkie – co jest firmowym znakiem

pisarza. Nie odbieram tych tytułów jako kolejnych rozdziałów tej samej książki, ale ich bliskie pokrewieństwo jest ewidentne. Są wśród tych powieści takie, których pełnej lektury nie mogę sobie wyobrazić bez dobrej znajomości Paryża, i takie, które mogą powołać do życia Paryż wyobraźni, od miasta realnego niezależny.

Do bliższego oglądu wybieram cztery z nich – choć każda zasługuje na oddzielne omówienie.

Dora Bruder, opublikowana w roku 1997, jest wymownym przykładem sztuki ocalającej od zapomnienia jednostki bezimiennie pochłonięte przez wojnę – co tak wysoko ocenił Komitet Noblowski. Szybki rytm, typowo modianowskie krótkie zdania. Niczym przyspieszony oddech tytułowej nastolatki-uciekiniarki. Wszystko zaczyna się w roku 1988 od znalezienia przez Patricka Modiano w dzienniku „Paris-Soir” ogłoszenia z 31 grudnia 1941 roku. Rodzice poszukują córki, która zaginęła 14 grudnia. Nazywa się Dora Bruder, ma piętnaście lat, metr pięćdziesiąt pięć wzrostu, szarobrązowe oczy. Po tym następuje opis jej ubrania.

Natychmiast kojarzę datę znalezienia wojennego anonsu ze znanym mi zdjęciem rodziny Modiano z tego samego 1988 roku. Na pierwszym planie ojciec z przutulona do niego starszą córką Ziną, na drugim matka z młodszą Marią. Ładne wnętrze, ciepła rodzinna atmosfera. Zina jest w wieku Dory Bruder.

Co może odczuwać, czytając podobny anons, ojciec piętnastolatki, którego nęka ją od zawsze okupacyjne cienie. Co może odczuwać syn żydowskiego awanturnika, który był wplątany w interesy z gestapowskimi oprawcami – mające mu zapewnić

być i ratować życie. Co czuje wielokrotny uciekinier z internatów, na które był skazany przez rodziców od wczesnego dzieciństwa. Aż tyle tropów z życia autora zbiega się z paroma linijkami starej rubryki ogłoszeń.

„Metafizyczny detektyw”, jak określa pisarza jego żona, zaczyna drobiazgową kwerendę na temat bohaterki anonsu. Potrwa ona długo – książka ukaże się dziewięć lat później. Będzie to częściowa tylko rekonstrukcja biografii realnej Dory Bruder. I uderzająco żywy, pomimo białych plam niewiedzy, portret miasta pod okupacją i poruszającej się w nim nastolatki, która już 18 września następnego 1942 roku znalazła się wraz z rodzicami oraz innymi zatrzymanymi w wagonach toczących się na Wschód, do nic im nie mówiącego miejsca o nazwie Auschwitz. Wszystko osadzone jest w wyjściowej opowieści ankietującego, pełnej domysłów, wahań i osobistych odniesień. Przechodzi on często od studiowania dokumentacji wojennej do wędrówek po Paryżu. W pewnych momentach wydaje mu się, że kroczy cudzymi śladami, czując przy tym obecność kogoś bliskiego – acz nieznanego.

Dzielnica, w której mieszkają państwo Bruder od roku 1937, to północna część Paryża. W dzieciństwie narrator bywa tam z matką po drodze na słynny pchli targ przy Porte de Clignancourt. Na wymienionym w gazetowym ogłoszeniu bulwarze Ornano pod numerem 41, w dziewiętnastowiecznej kamienicy, mieści się jeden z typowych dla epoki skromnych hotelików. Znamy ich wygląd ze starych filmów francuskich. Bruderowie zajmują jeden pokój. Kiedy dziewczynka ma czternaście lat, oddają ją do katolickie-

go internatu na wschodnim skraju miasta – niedaleko Place de la Nation. Skąd znali ten adres? Są biednymi przybyszami z dawnego Imperium Habsburgów. Ernest – inwalida po latach afrykańskiej służby w Legii Cudzoziemskiej, Cécile – krawcowa z Budapesztu.

Obok krzyżowania się dróg Dory i narratora w powieści często pojawiają się miejsca potencjalnych spotkań dziewczyny z jego ojcem. To posterunki kontroli tożsamości osób żydowskiego pochodzenia, policyjne karetki, areszty śledcze, przechodnie obozy. Modiano włącza stopniowo do swej rekonstrukcji kolejne rezultaty kwerendy. Odczuwamy wraz z uciekinierką rygor wyjątkowo mroźnej i długiej zimy 1942 roku. Dora spędzi ją poza domem i poza internatem. U kogo? Jak się ogrzewała, co jadła?

Najbliższe otoczenie zburzonego po wojnie zakonnego internatu Przenajświętszego Serca Marii, gdzie mieszkała Dora od wiosny 1940 roku, jest mi dobrze znane. Mogę sobie bez trudu wyobrazić drobną pensjonarkę w przepastnym ogrodzie kościelnym mieszczącym cmentarz ofiar Rewolucji. Rewolucyjna tragedia jest już wyciszona, pozostał urok starych drzew i gracia osiemnastowiecznej architektury. W czasie okupacji tuż za murem ogrodu zaczął się inny terror. Właśnie w tej dzielnicy Rotszyldowie ulokowali swoje szpitale, przytułki i sierocińce przeznaczone dla ubogich współwyznawców. W czasie kilku miesięcy ucieczki Dory pensjonariusze tych filantropijnych instytucji – chorzy, dzieci, starcy, stają się ofiarami niepojętego okrucieństwa. Wśród nich Gaspard Meyer, podpisany jako świadek na jej akcie urodzenia.

Którędy nastolatka wracała do internatu z niedzielnych pobytów u rodziców? Na jakiej stacji zmieniała linię metra i które z wejść wybierała, schodząc na peron? W jakim kierunku udała się fatalnego dnia ucieczki?

Narrator tka wokół znanych adresów Dory siatkę ich domyślnych rozgałęzień. Po latach poszukiwań wie, że przełożona internatu chroniła żydowskie dziewczęta. Czy знаła pochodzenie uczennicy, która pojawia się w klasztornej szkole na długo przed masowymi aresztowaniami Żydów? Dziewczyna nie ma semickich rysów. Co spowodowało jej ucieczkę? Zwykły kryzys wieku dojrzewania? Nie wiemy.

Staram się do niej zbliżyć przez znane mi przeżycia jej polskiej rówieśniczki – Aliny Margolis-Edelmanowej. Wyprowadzona z getta, zachowuje się na warszawskiej ulicy z prowokacyjną swobodą – jakby nie było wojny. Ma co prawda „dobrą” powierzchowność, ale rozpoznaje ją dozorca w jej dawnym domu, do którego udaje się wbrew rozsądkowi. Wróci na nowo do getta. Doktor Margolisowa pracuje w szpitalu, którego okna wychodzą na Umschlagplatz. Organizuje nową ucieczkę dla córki. Alina przeżyła.

Dla rodziców Dory decyzja zgłoszenia jej zaginięcia na policji i w prasie musiała być bardzo trudna do podjęcia. Oczekali dwa tygodnie. Ojciec, chcąc ją chronić, nie wpisał jej na listę ludności żydowskiej. Zgłaszając się na policję, może być narażony na sankcje związane z tym zatajeniem. Jest dodatkowo zagrożony jako Żyd cudzoziemskiego pochodzenia. Najprawdopodobniej jego rychłe aresztowanie jest następstwem oficjalnego poszukiwania córki. Spotka ją już jako

współwięzień w jednym z miejsc internowania. Najpóźniej zostanie aresztowana matka Dory, która pochodzi z Węgier – alianta Rzeszy.

W archiwach pracowicie skompletowanych przez Patricka Modiano lub – jeśli ktoś woli – przez narratora, są policyjne raporty i dodane do nich komentarze, daty mieszkaniowych meldunków, dowody tożsamości, wyciągi z aktów urodzenia, akty ślubu, teksty ustaw dotyczących ludności żydowskiej, powojenne rozmowy telefoniczne z ocaloną kuzynką Dory, wreszcie zdjęcia. Pomimo plastyczności powieściowych opisów ma się ochotę poznać rodzinę Bruderów bezpośrednio z fotografii. Raz zobaczeni, nie chcą się zatrzeć w pamięci. Sympatyczne, jeszcze młode twarze rodziców, ładna puciołowata

buzia trzynasto-, czternastoletniej córki. Jest w niej coś radośnie zuchwałego.

Choć książka jest napisana z typową dla autora powściągliwością – zamykamy ją z poczuciem rozdarcia. Jakim sposobem litania informacyjnych braków w ankiecie prowadzonej wokół Dory może dać tak dojmujące poczucie jej obecności?

To pytanie stwarza dobrą okazję do ujawnienia kłopotliwego faktu: nawet najlepsi specjaliści nie uchwycili do końca arkanów sztuki Patricka Modiano. Jego rękopisy są czarne od poprawek. Pisarz żałuje, że nie potrafi korzystać z komputera, który ułatwiłby mu żmudną korektę. Wyznaje, że w swej pracy bardzo lubi wstępne stadium myślenia o książce i jej postaciach, stwarzania ich w wyobraźni, ale z oporami zabiera się do samego pisania. Nie może ono trwać dłużej niż godzinę, półtorej dziennie, bo zbyt go męczy fizycznie i wyjąławia. W przeciwieństwie do codziennego wielogodzinnego korygowania tekstu.

Odsłona siódma: ostatnia powieść noblisty potwierdza, jak wiele poprzednich, pokrewieństwo z pisarstwem Georges'a Simenona. *Żebyś się nie zgubił w dzielnicy* to utrzymane w trzeciej osobie studium samotności starzejącego się pisarza Jeana Daragane'a wpisane w oniryczno-sensacyjną logikę śledczą. Bohatera zaskakuje telefon znalazcy jego karnetu adresowego. W czasie spotkania okazuje się, że ów znalazca – Gilles Ottoni, jest żywo zainteresowany pewnym nazwiskiem wymienionym w karnecie, które figuruje także w jednej z książek bohatera. Chce wiedzieć, co go łączyło z mężczyzną o nazwisku Guy Torstel. Jean Daragane nie ma ochoty na podejmowa-



nie wysiłku przywoływania odległych wydarzeń. Ucina kontakt. Inicjatywę przejmie dziewczyna znalazcy. Udostępnia pisarzowi notatki dawnego śledztwa uzyskane od znajomego policjanta, w których ów Guy Torstel także się pojawia. Śledztwo z lat 50. dotyczyło zabójstwa młodej kobiety, Colette Laurent. Znalazca notesu chce napisać o tym artykuł. Ten aspirujący do kariery literackiej eksdżokej jest zawodowym graczem korzystającym z okazjonalnej przychylności krupierów. W miarę ujawniania informacji o parze intruzów okazuje się, że są one niepokojąco bliskie biografii pisarza. Prawie te same adresy, imiona, nazwy, podobne sytuacje, wywołujące obraz miejsc zagrzebanych w mrokach przeszłości. Dlaczego dziewczyna znalazcy zdecydowała się zmienić swoje imię Joséphine na nieużywane w jej pokoleniu imię Chantal? Pisarz w swej młodości właśnie z pewną Chantal spędzał wieczory pod nieobecność jej męża, który jeździł grać do tych samych kasyn co Ottolini. Skąd ma ona staroświecką wieczorową suknię, która coś pisarzowi przypomina? Dziewczyna twierdzi, że znalazła ją w szafie wynajmowanej kawalerki. Wszystko prowadzi nas koncentrycznie do domu znajdującego się w podparyskiej miejscowości rezydencyjnej Saint-Leu-la-Fôret. Bohater przebywał w nim jako siedmioletnie dziecko pod opieką młodej tancerki Annie Astrand. Był świadkiem jej spotkań z tajemniczymi gośćmi. Na coraz to wyraźniej rysujące się w świadomości bohatera wydarzenia z życia dziecka nakładają się działania początkującego pisarza, który starał się nawiązać kontakt ze swoim dawnym otoczeniem. Narracja oddala się stopnio-

wo od pary znalazców notesu i skupia na podróży pisarza w głąb jego czasu. Wraca w różnych ujęciach epizod robienia zdjęć do sfałszowanego paszportu, mającego służyć małemu Patrickowi do podróży z Annie Astrand. Spoczywają one także w śledczej dokumentacji jako „zdjęcia niezidentyfikowanego dziecka”. Zostały znalezione przy Annie Astrand, zatrzymanej przez policję na granicy francusko-włoskiej. Pamięć pisarza wskrzesza także echo słyszanych zza ściany wieczornych rozmów opiekunki z jej wesołą koleżanką Colette. Niedługo potem, według akt, Colette zostanie zamordowana.

Annie Astrand odnalazła młodego pisarza po publikacji jego pierwszej książki. Rozpoznała umieszczoną w niej scenę wspólnego robienia zdjęć do paszportu. Nie pamięta faktów z poprzedniej epoki – lub nie chce ich pamiętać. Ze zmienionym imieniem i nazwiskiem zajmuje kolejny, dziwnie opustoszały dom, tym razem w eleganckiej dzielnicy Paryża. Podobnie jak ten w Saint-Leu-la-Fôret należy on do jej dawnego protektora, a obecnego męża. To ona dała siedmioletniemu bohaterowi przed ich podróżą na południe klucz od paryskiego mieszkania i kartkę z adresem opatrzoną tytułowym zdaniem – „żebyś się nie zgubił w dzielnicy”.

W powieści, poza misterną, skutecznie destabilizującą czytelnika siatką kryminalnej ankiety balansującej na pograniczu metafizyki, w której Guy Torstel odgrywa rolę epizodycznego pośrednika między postaciami, uderza wspomniana na wstępie samotność protagonisty. Typowe dla niego poczucie oddzielenia od życia zewnętrznego i skupienie na przedmiotach z najbliższego otoczenia. Bohater

ma zwyczaj wyciszać złe nastroje kontemplowaniem drzewa rosnącego naprzeciw okna. To ono wywoła mgliste wspomnienie tomiku poezji *Drzewo, mój przyjaciel*, którym był w dzieciństwie zafascynowany.

Narracja odtwarza w subtelny sposób specyficzne postrzeganie świata przez dziecko, które wszystkie zmiany, nawet tak szokujące jak nagła konieczność posługiwania się innym nazwiskiem, odbiera jako naturalne. Zastanawia fakt, iż po skończeniu lektury byłam przekonana o tożsamości bohatera z narratorem. A przecież ten drugi prowadzi cały czas swą opowieść w trzeciej osobie.

„Żebyś się nie zgubił w dzielnicy” przypomina mi film Viscontiego *Portret rodzinny we wnętrzu* (1974). Inny to świat, inna poetyka. Ale w obydwu dziełach jest podobna reakcja starzejącego się intelektualisty, który odrzuca wszelką ingerencję życia toczącego się poza chronioną przez niego samotnią. I ta sama przemiana: od stanowczej odmowy do zaintrygowanego intruzami stopniowego wchodzenia w ich sprawy. Obraz Viscontiego jest skupiony na postaci perwersyjnego efeba grane-

go przez Helmuta Bergera, a w tle wy-czuwalne jest zagrożenie Czerwonymi Brygadami. Perwersyjna nuta powieści Modiano pobrzmiewa w działalności podejrzanych indywiduów odwiedzających Annie Astrand. Tkwią oni nadal, pomimo upływu czasu, w mrocznych układach związanych z wojną.

Poruszyło mnie przypomnienie tomiku *Drzewo, mój przyjaciel* autorstwa Minou Drouet (1957). Ja również byłam nią zafascynowana. Poznałam ją dzięki „Przekrojowi”. Ta niezwykle uzdolniona muzycznie i literacko dziewczynka była prasową sensacją lat 60. Jedni ją wielbili, drudzy podważali autentyczność autorstwa jej wierszy. Obecnie mieszka na prowincji i niewiele o niej wiadomo. Nadawałaby się na bohaterkę powieści Modiano.

Odsłona ósma: *Livret de famille* i *Un pedigree* dzieli osiem lat. *Książeczka rodzinna* to przykład patchworku narracyjnego, napisanego w pierwszej osobie. Można by ją zatytułować „Piętnaście wariacji wokół pamięci”. Wiele przedstawionych w niej faktów koresponduje z biografią pisarza. Czerpanie pisarskiej substan-



cji ze wspomnień dzieciństwa, połączone z wrażliwością na szczegóły, niewątpliwie zbliża Patricka Modiano do Prousta. Ale daleki jest on od „widzenia jasno w zachwyceniu”. Mozolnie wskrzeszana przeszłość postaci Modiano jest zawsze fragmentaryczna i nieco przymglona, pomimo precyzji opisów. Bywa także podmyta poczuciem uzurpacji już to miejsca, już to tożsamości, które są tym postaciom dane.

Ze zróżnicowanych tematycznie piętnastu rozdziałów wybieram trzy, które wydają się najbardziej dla autora charakterystyczne.

I. Narrator o imieniu Patrick jest świeżo upieczonym ojcem, który ma zarejestrować córkę w urzędzie stanu cywilnego. Towarzyszy mu dawny przyjaciel rodziny. Jest już późno i urzędniczek są niechętnie petentom. Wybrane imię Zinaïda nie figuruje w oficjalnym spisie obowiązującym w roku 1974. W relacji narratora walczącego z uciekającym czasem i z bezduszną biurokracją powracają dawne zdarzenia i dokumenty, jego akt urodzenia oraz akt ślubu jego rodziców ze sfalszowanym nazwiskiem ojca (wojna!). Na życie noworodka nakładają się mroczne zaszłości poprzednich pokoleń.

IX. Ten rozdział ma duszną atmosferę debiutanckiego *Placu Gwiazdy*. Jest nacechowany grozą w kontekście na pozór bukolicznym. Zapowiada to już jedno z początkowych zdań: „Miałem zaledwie dwadzieścia lat, ale moja pamięć poprzedzała moje narodziny. Byłem na przykład pewien, że żyłem w Paryżu czasów okupacji, bo przypominałem sobie pewne osoby z tej epoki oraz prawie niezauważalne i zastanawiające szczegóły dotyczące tych, o których nie wspomina żaden

podręcznik historii. Starałem się jednak walczyć z tym balastem, który mnie ciągnął wstecz, i marzyłem o uwolnieniu się od mojej zatrutej pamięci. Wszystko bym dał za możliwość życia w amnezji”².

Lozanna, grupa młodych, słoneczna wiosna, basen. Narrator jest wykładowcą francuskiego dla cudzoziemców. Słucha regularnie programu radiowego *Muzyka nocą*. Fascynuje go nie tylko jego wysmakowany repertuar, ale także głos jednego z prezenterów. Ten głos coś dla niego znaczy. Skojarzenie prowadzi do okupacyjnego prześladowcy ojca, który skazał go na deportację. Ojcu udało się cudem uciec tuż po przesłuchaniu. Dawny kolaborant zmienił nazwisko i kraj. Pewnego dnia narrator zobaczy go przypadkiem na basenie w towarzystwie młodego amanta. Udaje mu się telefonicznie uzyskać spotkanie z krytykiem. Ma zamiar się z nim rozmówić na temat okupacji. Ale nie wyjdzie z samochodu, żeby przeprowadzić demaskującą rozmowę. Zadowolona się widokiem bezradnego oczekiwania starego eleganta.

Ważnym elementem identyfikacji dawnego oprawcy jest zapamiętany przez ojca bohatera ambrowy zapach jego wody kolońskiej. Znany we Francji pod nazwą „papieru armeńskiego” – oczyszczającej powietrze brunatnej bibułki do spalania.

XIV. Anons o wynajmie pustego mieszkania kieruje dorosłego narratora do miejsca, w którym spędził dzieciństwo. Adres – quai Conti nr 15, widok na Sekwanę, centrum starego Paryża. Pośrednik nieruchomości musi nagle wyjść, bo zostawił gdzieś teczkę z dokumentami. Narrator przeżywa na nowo wydarzenia związane z tym domem, odtwarza jego

dawny wygląd, wyobraża sobie w nim życie rodziców sprzed swego urodzenia.

Powieść *Un pedigree*, napisana w pierwszej osobie, uważana powszechnie za autobiograficzną, zawiera beznamietną listę stale zmienianych adresów, nazwisk kolejnych opiekunów, nauczycieli, poszarpanych wspomnień, krótkich i prawie zawsze dramatycznych spotkań bohatera z rodzicami. Często odczuwany przez Patricka głód, poczucie zagubienia i cierpienia z powodu złych warunków bytowych są tym trudniejsze do zniesienia, że muszą być ukrywane. Cięży nad nimi złudna fasada przynależności rodziców do „dobrego towarzystwa”.

Książka ma zaskakujący związek z *Simenonem*. Belgijski pisarz opublikował swoje autobiograficzne *Pedigree* w roku 1945. To rok urodzenia Patricka Modiano, obdarzonego znakomitą pamięcią literacką. Pomimo to skojarzył on fakt zbieżności tytułów dopiero po złożeniu rękopisu u wydawcy. Żeby uniknąć zarzutu plagiatu, dodał do słowa „*pedigree*” rodzajnik „*un*” – nadając swemu „rodowodowi” charakter ogólniejszy. Okładka kieszonkowego wydania powieści przedstawia bezbronne szczenię spoglądające na nas rozpaczliwie zza płotu, na którym wisi napis „Uwaga! Zły pies”. To skrótowa wykładnia losów pisarza przed dojściem do pełnoletniości.

Na stronie 11 narrator wyjaśnia: „Niech mi będą wybaczone te wszystkie (cytowane wcześniej) nazwiska [...]. Jestem psem, który udaje, że posiada rodowód. Moja matka i ojciec nie byli przypisani żadnemu określönemu środowisku”³. Dalej wyznaje na temat matki: „[...] Nigdy nie mogłem się jej z niczego zwierzyć ani po-

prosić o jakąkolwiek pomoc. Czasem, niczym pies pozbawiony rodowodu i nazbyt długo puszczonego samopas, odczuwam dziecinną pokusę napisania czarno na białym, szczegółowo, co musiałem [...] znosić z powodu jej twardości i braku konsekwencji. Ale milczę. I przebaczam jej. Wszystko to jest już tak odległe...”⁴.

Z ojcem bywało jeszcze gorzej. Wedle notatki ze starego kalendarzyka w dniu 8 kwietnia 1965 roku matka wysłała syna do byłego męża po niezbędne pieniądze. Przerażony Patrick idzie do ojca, choć zna dobrze jego brutalne odmowy. Na dźwięk dzwonka partnerka ojca wzywa policję, twierdząc, że chłopak chciał dokonać napadu. Ponieważ Patrick jest niepełnoletni, musi mu towarzyszyć Albert Modiano. Droga do komisariatu odbywa się w milczeniu. W zeznaniu ojciec potwierdza kłamstwo swej nowej towarzyszkii życia. Na szczęście komisarz jest rozsądny i zwalnia chłopca po ostrzeżeniu. W drodze powrotnej ojciec nie odpowiada na pytanie, dlaczego tak postąpił. Równocześnie młody człowiek zastanawia się, co mógł odczuwać Aldo Modiano, znalazłszy się w policyjnej karetce, skoro za okupacji był w podobnej, więziony do aresztu poprzedzającego obóz koncentracyjny. Nigdy się tego nie dowie.

Na stronie 44 znajduje się znamienna wypowiedź: „Wyjawszy mojego brata Rudy’ego i jego śmierć, [...] nic z tego, co tu relacjonuję, nie dotyczy mnie głębiej. Piszę te strony tak, jak się redaguje raport albo *curriculum vitae*, [...] aby się uwolnić od życia, które do mnie nie należało. [...] Nie mam niczego do wyznania ani do wyjaśnienia i nie pociągają mnie ani rachunki sumienia, ani intro-

spekcje [...]”⁵. W dalszym ciągu akapitu narrator zwierza się nam, iż swoje życie do wieku dwudziestu jeden lat odbiera jak projekcję ruchomych pejzaży. On pozostaje nieruchomy na ich tle niczym aktor w studiu filmowym.

Un pedigree kończy się informacją o zaakceptowaniu przez wydawcę pierwszej powieści narratora: „Tego wieczora poczułem się lekko po raz pierwszy w życiu. Groźba, która nade mną wisiała przez te wszystkie lata [...] rozwiała się w paryskim powietrzu. Wypłynąłem na szerokie wody przed zawaleniem się strupieszalego pomostu. Nareszcie”⁶.

W swym oficjalnym wystąpieniu w Sztokholmie noblista wyraża wiarę w to, że twórca zawsze pozostawia po sobie coś ponadczasowego. Nieufny wobec biografii pisarzy, robi wyjątek dla znaczących wydarzeń z ich dzieciństwa, które stają się matrycami przyszłych dzieł. Jako przykład cytuje nieoczekiwane zamknięcie w areszcie – „dla przestrogi” – kilkuletniego Alfreda Hitchcocka przez zaprzyjaźnionego z jego ojcem pracownika policji. Uważa, że filmy reżysera zawdzięczają tej właśnie traumie dzieciństwa jedyną w swoim rodzaju atmosferę osaczenia. Doświadczeniem decydującym o twórczym profilu Modiano były lata zależności od przypadkowych osób, które sprawowały nad nim opiekę. Chęć zrozumienia tych alienujących sytuacji przekształciła go w swoistego detektywa, wiecznie podążającego tropem swych dziecięcych doznań. I wiecznie niemogącego ich rozszyfrować.

Częste poruszanie tematyki wojennej tłumaczy swą przynależnością do pokolenia bliskiego okupacji, które uważa za „przejęsciowe”, łączące wiek XIX z wie-

kiem XXI i pojawieniem się nowoczesnych technologii.

Ideąłem twórczego dokonania jest dla niego muzyka, chciałby być autorem nokturnów Chopina. Literatura jest dla niego naturalnie powiązana z innymi sztukami i aby wyrazić swoje artystyczne *credo*, przypomina malarstwo swego dalekiego kuzyna – Amedeo Modiglianiego. Wyrasta tokańska kreska rodem z *quattrocenta*, którą posługiwał się artysta, wydobyła na powierzchnię jego płóciwn wewnętrzne światło, szlachetność i niepowtarzalny urok prostych ludzi, wśród których żył. Potrafił zgłębić ich tajemnice.

Pisarz jest dla Modiano kimś w rodzaju jasnowidza obdarzonego sejsmograficzną wrażliwością, rejestrującą ledwie dostrzegalne zjawiska.

Anna Łabędzka

PRZYPISY

- 1 Żadna z nich nie została przełożona na język polski.
- 2 Patrick Modiano, *Livret de famille*, Gallimard, Paris 1977, s. 96 [wszystkie tłumaczenia własne – A.Ł.].
- 3 Tegoż, *Un pedigree*, Gallimard, Paris 2005, s. 11.
- 4 Tamże, s. 90.
- 5 Tamże, s. 44.
- 6 Tamże, s. 127.

Fotografie Patricka Modiano ogólnodostępne: s. 28, 30, 34, 36, 39, także s. 22, 50, 58, 64, 72, 80.



Jerzy Franczak

Symulator katastrof

Premiera *Soumission* (2014) zbiegła się w czasie z zamachem na redaktorów i rysowników satyrycznego pisma „Charlie Hebdo”. Okładkę tej satyrycznej gazety zdobiła akurat karykatura Michela Houellebecqa mówiącego: „W 2015 stracę zęby... W 2022 będę świętował Ramadan”. W zamachu zginął jego bliski przyjaciel – ekonomista i pisarz Bernard Maris, autor świeżo wydanego we wrześniu 2014 eseju *Houellebecq économiste* [Houellebecq ekonomista]. Pisarz powiedział publicznie, że w związku z tymi wydarzeniami zawiesza promocję książki i opuszcza Francję. W tym czasie *Soumission* bije rekordy popularności, powieść komentują nie tylko krytycy literaccy czy intelektualni, ale też François Hollande i Marine Le Pen. Niemiecki przekład wdziera się przebojem na szczyt listy bestsellerów, a odbiór powieści odbywa się w rytmie manifestacji PEGIDY (*Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes*, czyli Patriotci Europy przeciw Islamizacji Zachodu) i kontrmanifestacji jej przeciwników. Michel Houellebecq po raz kolejny utrafił w nerw swojego czasu.

Ten tragiczny splot okoliczności bez wątpienia zaważył na recepcji *Soumission*, ale należy zaznaczyć, że powieść od początku obliczona była na wywołanie zamieszania. Jeszcze przed premierą Emmanuel Carrère porównał ją do *Roku 1984* i do *Nowego wsapaniałego świata*: to para-

noiczna powieść antycypacyjna – pisał – której autor dzieli z Huxleyem fascynację fenomenem religii, a z Orwellem poczucie wspólnotowej dekadencji (będąc zarazem lepszym pisarzem od tamtych)¹. Na koniec Carrère zapytał wprost: czy jest prawdopodobne, że islam zwycięży w Europie? I odpowiedział na to pytanie twierdząco. Jest rzeczą znamionną, że właśnie to pytanie zdominowało wszystkie komentarze, spychając w cień inne (choćby estetyczne) kwestie. Krytyka literacka oddała się roztrząsaniu trafności powieściowych diagnoz i prognoz, tak że zmieniła się bez reszty w krytykę społeczną, publicystykę polityczną i futurologię. Rozgorzały dyskusje nad tym, czy jest to powieść antyislamska, czy też pisarz po prostu drażni zmysł metafizyczny i wyobraźnię polityczną białych Europejczyków; czy jest to gest zatroskanego moralisty, czy pozbawionego złudzeń katastrofisty; czy pisarz po raz kolejny korzysta ze strategii skandalu, czy zmienia się w *bogoiskatiela* i próbuje jakoś odpokutować niefrasobliwe stwierdzenie, że „islam najgłępszą z religii”; wreszcie – czy jego czyn nie jest społecznie szkodliwy, gdyż wprowadza on do obiegu intelektualnego brednie Bat Ye'or o przyszłej Eurabii² albo przepowiednie Renauda Camusa, założyciela ruchu NCPC (*NON au changement de peuple et de civilisation*, czyli NIE zamianie ludu i cywilizacji), że po czasach Wielkiej Dekulturacji nastąpi era Wielkiej Zamia-

ny (białej ludności Europy na arabską)³. Czy najsłynniejszy francuski pisarz nie legitymizuje aby antyimigranckich narażonych, skutecznie jak dotąd spychanych na margines sfery publicznej⁴? Czy nie portretuje wszystkich muzułmanów jako wrogów Republiki?

Pole walki

Houellebecq zarzekał się w wywiadzie, że nie zależy mu na prowokacji – że nie mówi niczego, co uważałby za nieprawdziwe, natomiast wywołuje coś w rodzaju historycznego przyspieszenia: podporządkowuje fabułę scenariuszowi wydarzeń, który uważa za wielce prawdopodobny⁵. Jego powieść miałaby być fabularnym akceleratorem albo symulatorem katastrof, który rejestruje konfigurację sił w polu społeczno-politycznym i rzutuje ją w nieodległą przyszłość. Z analizy prawdopodobnych rozgrywek partyjnych we Francji roku 2022, po drugiej kadencji François Hollande’a, wynika, że jednym z możliwych rezultatów jest zwycięstwo Bractwa Muzułmańskiego. Efekt symulacji: postępująca islamizacja Francji. Na przebieg tego eksperymentu wpływa na pewno cywilizacyjna diagnoza, znana dobrze czytelnikom *Cząstek elementarnych*, zgodnie z którą świat zachodni osunął się w cynizm i marazm, co zwiastuje jego rychły upadek. Pisarz sytuuje swoich bohaterów w czasach schyłkowych, u końca cyklu dziejowego, i czyni ich świadkami zamierania życia w łonie społeczeństw „jeszcze zachodnich i socjaldemokratycznych”. Na pierwszy plan wysuwa postać, której życiowa klęską sprężona jest z epokową katastrofą.

François to mieszkaniowiec szóstej dzielnicy – w historycznym centrum Paryża

wynajmuje wilgotny i ciemny pokój. To wykładowca Sorbony, który nie czuje powołania do nauczania i nie lubi młodych ludzi, nie wierzy też w system kształcenia, którego jedynym celem pozostaje autoreprodukcja. To literaturoznawca, który wątpi w rolę literatury wchłoniętej przez późnonowoczesny przemysł rozrywkowy. Ma poczucie, że jego życie zawodowe skończyło się, że nie stać go na choćby jedną oryginalną myśl. To wreszcie mężczyzna, który pożegnał swoją młodość, nie zbudowawszy żadnego uczuciowego związku. Namiastki spełnienia poszukuje na portalach erotycznych, a zapomnienia – w butelce. Kobiety pojawiają się w jego życiu na chwilę, by dać odrobinę rozkoszy, a następnie znikają, czyniąc jego samotność jeszcze bardziej nieznośną. Typowy swobodny elektron, cierpiący z powodu własnego „nieuwiązania”, nadaremnie poszukujący jakiegoś uzasadnienia dla własnego życia. Przyczyną rozpadu więzi społecznych jest emancypacyjny zryw pokolenia jego rodziców. Rewolucja 1968 roku obiecywała wolność, miłość i autentyczność, a w rzeczywistości zafundowała świat, w którym królują egoizm, hedonizm, konsumpcjonizm i samotność.

Znamy to wszystko aż nadto dobrze; od czasu debiutanckiego *Poszerzenia pola walki* Houellebecq autoplagiuje się z rozmysłem. Kopiuje rys psychologiczny bohaterów – to współcześni sfrustrowani mieszczaństwo, przedstawiciele „seksualnego proletariatu”⁶, niewolnicy nowego wspaniałego świata, tęskniący za opiekuńczym modelem państwa, w którym pewne wartości wyjęte były spod prawa rywalizacji, albo poszukujący ratunku w płatnej miłości i seksturystyce. Równie

mechanicznie przepisuje oskarżenie pod adresem pokolenia *baby boomers*: powtarza, że doprowadziło ono do mutacji systemu społecznego, który odtąd trwale unieszczęśliwia większość ludzi (wyjąwszy niewielki odsetek pięknych i bogatych). Powieliła w ten sposób konserwatywną argumentację w jej dwóch odmianach – tej oskarżającej rewolucjonistów paryskiego maja i amerykańskich hippisów o rozchwieianie budowli społecznej (Bernard-Henri Lévy, Luc Ferry, Alain Renault, Norman Podhoretz i inni) oraz tej denuncjującej rewolucyjny zryw jako moment regeneracji systemu kapitalistycznego, odnawiającego się pod hasłami wolności, samorealizacji i kreatywności (Luc Boltanski, Ève Chiapello i ich naśladowcy).

Soumission nie przynosi w tej materii niczego nowego. Houellebecq powtarza, że być może *ancien régime* był represyjny, ale skutecznie konsolidował grupy ludzkie, a jednostki mobilizował do wysiłku. Być może patriarchat był niesprawiedliwy, ale strukturyzował społeczeństwo, zapewniając mu stabilność i reprodukcję w ramach wielodzietnych rodzin. Destrukcyjne *the Sixties* zmieniły świat życia w pole nierównej walki. Ale hedonistyczny spektakl europejskich społeczeństw to w istocie przedśmiertne drgawki cywilizacji, której projekt wyczerpał się definitywnie. Taką prostą degeneratywną wizją dziejów karmi się pisarska nostalgia i mizantropia (a także mizoginia).

Koniec i początek

François jest typowym „aprenudeluzystą”⁷, którego przeraża jedynie bliskość potopu, to znaczy fakt, że może stać się jego świadkiem. Polityką nie interesuje się

wcale, a demokratyczne rytuały nudzą go. Coś jednak zmienia się wraz ze wzrostem w siłę narodowej prawicy – ożywają emocje, powraca „zapomniany dreszcz naziizmu”. Front Narodowy kapituluje jednak ostatecznie przed francuskim odłamek Bractwa Muzułmańskiego. Jego lider, Mohammed Ben Abbes, wygrywa niespodziewanie wybory prezydenckie i rozpoczyna rewolucjonizowanie wszystkich sfer życia społecznego. Z jednej strony, to polityk umiarkowanego fideizmu, zdecydowanie reformistyczny: uznaje system wyborczy (negowany przez salafitów, wedle których władza pochodzi wyłącznie z boskiego nadania), tonuje antysemityzm (co nie zmienia faktu, że po zmianie władzy większość francuskich Żydów emigruje), deklaruje tolerancję wobec światopoglądowej odmienności. Z drugiej strony, to rewolucjonista przekonany o tym, że należy ustanowić nowy ład na ruinach starego.

Ben Abbes natychmiast wciela w życie plan odnowy. Podstawy ekonomii pozostawia nietknięte – uznaje bezalternatywność wolnego rynku, liberalne dogmaty uzupełnia tylko doktryną dystrybucjonizmu⁸. Akceptuje dotychczasowy styl uprawiania polityki zagranicznej, ale postuluje budowę nowego imperium, obejmującego cały basen Morza Śródziemnego (to część wielkiego projektu cywilizacyjnego, którego wstępnymi etapami są akcesja do Unii Europejskiej Turcji i Maroka). Największą rewolucję szykuje jednak w domach demografii i edukacji, w myśl zasady, że „kto kontroluje dzieci, ten kontroluje przyszłość”. Nauczanie publiczne zmienia się nie do poznania: znikają klasy mieszane, nauczycielami mogą być jedynie muzułmanie, program nauczania dosto-

sowany zostaje do litery Koranu, Sorbona staje się uczelnią islamską sponsorowaną przez szejków z Arabii Saudyjskiej. Kontrola populacji zakłada z kolei odbudowę tradycyjnej patriarchalnej rodziny, ściśle przypisanie kobiet życiu domowemu oraz legalizację wielożeństwa.

Z początku wybuchają zamieszki – dochodzi do ulicznych konfrontacji między rodowymi mieszkańcami Europy a muzułmańskimi imigrantami. Media wybierają *blackout* i milczą z premedytacją, nie chcąc podsycać antyislamskich nastrojów, na których korzysta Front Narodowy. Coś się kończy, coś nie chce się zacząć. Wiele instytucji przestaje działać, szkoły i uniwersytety zostają zamknięte. François opuszcza Paryż i udaje się w podróż donikąd. Jedzie opustoszałą autostradą przez postapokaliptyczny pejzaż i „przypadkiem” trafia do Martel – miejscowości, która swoją nazwę zawdzięcza Karolowi Młotowi, temu samemu, który w bitwie pod Poitiers w 732 roku powstrzymał pochód Saracenów w kierunku północnej Europy i upokorzył armię dumnego emira Abd ar-Rahmana Ghafikiego. Stamtąd udaje się do Rocamadour, by w Bazylice Zbawiciela kontemplować posąg Czarnej Madonny. Porażony świetnością trwającej wieki cywilizacji chrześcijańskiej, zdaje sobie sprawę, że w porównaniu z nią projekt nowoczesności to krótki epizod. Rozumie też, że wielkość *Europae christinae* to pieśń przeszłości. Stary Kontynent jest postreligijny, bezideowy i zupełnie pozbawiony witalnych sił. Oczekuje odnowy, a jego jedyną historyczną szansą pozostaje otwarcie się na islam – religię „siostrzaną, młodszą, prostszą i prawdziwszą” od prerafinowanego chrześcijaństwa.

Gdy François wraca do Paryża, odkrywa, że nastroje społeczne uspokoiły się i wszyscy doszli do wniosku, że „jakoś to będzie”. Francję przenika optymizm, jakiego nie znała od *Les Trente Glorieuses* („trzydziestu wspaniałych lat”), czyli okresu niespotykanego wzrostu gospodarczego w latach 1945–1973. Spada bezrobocie, przestępczość niemal zanika. Kobiety porzucają pracę i otrzymują zasiłki rodzinne, godzą się ze swoją nową pozycją społeczną, chętnie zakrywają ciało przed męskim spojrzeniem, nawet moda zdążyła już odpowiedzieć na nowe style ubierania się. Dopełnia się implozja binarnego systemu politycznego lewica/prawica, spory ideowe cichną, wszystkim żyje się lepiej. Obowiązkiem szkolnym objęte są jedynie dzieci do dwunastego roku życia, szkolnictwo wyższe przechodzi na finansowanie ze środków prywatnych. François ma szansę powrócić do pracy na Uniwersytecie Islamskim Paris-Sorbonne, musi tylko wypowiedzieć szahadę. Proponowane warunki zatrudnienia są znakomite, nic dziwnego, że środowisko wykazuje się daleko posuniętym oportunizmem. Większość naukowców przechodzi na islam, i to bez względu na wcześniej wyznawane poglądy (co obrazuje historia Steve’a, neofity, który wcześniej należał do Mouvement Identitaire – Ruchu Tożsamościowego – i marzył o rychłej wojnie domowej⁹⁾). Dopełniła się już katastrofa Francji, czyli – zgodnie z etymologią tego słowa (grec. *καταστροφή*) – przewrót, przełom, będący zresztą pierwszym ogniwem w łańcuchu zdarzeń (śladami sąsiada natychmiast podąża Belgia). Bohater powieści też szykuje się do spektakularnej wolty.

Lufa pistoletu albo...

Jego konwersja przebiega dwuetapowo. Pierwszy etap zainscenizowany zostaje podczas rozmowy z Redigerem, rektorem odnowionej Sorbony (*nota bene* nie trudno doszukać się tu przewrotnej aluzji do Roberta Redekera, filozofa słynącego z antyislamskich wypowiedzi – powieściowa postać to jakby jego „przeredagowana” wersja)¹⁰. Rozmowa toczy się w luksusowym apartamencie, w którym usługują uroczym małżonki (najmłodsza z nich ma zaledwie piętnaście lat). Rediger ma za sobą katolickie wychowanie i epizod z Mouvement Identitaire, a także niezbędny moment objawienia: w pewnym momencie swego życia pojmuję, że Europa popełniła samobójstwo, a jej narody, wyrzekając się religii, wydały ostatnie tchnienie i upodobniły się do zombi. Rediger przystępuje do pierwszego – filozoficznego – kuszenia. Streszcza się ono mniej więcej tak: prawdziwych ateistów jest niewielu i nic dziwnego, bo ateizm nie ma żadnej solidnej podstawy, ateistyczny humanizm opiera się na pysze i niewiarygodnej arogancji dwunożnego zwierzęcia, które wspina się na tylne łapy i woła, że „Bóg nie istnieje”, podczas gdy harmonia wszechświata dowodzi istnienia nadrzędnego zamysłu, co rozumieli najwięksi naukowcy, jak Newton czy Einstein.

Nie jest to, przynajmniej, szczególnie odkrywczy wywód. Cała rozmowa sprawa jednak, że bohater wraca do pracy naukowej i pisze genialną przedmowę do dzieł zebranych Jorisa-Karla Huysmansa. Kiedyś zasłynął jako autor dysertacji doktorskiej, w której dowodził, że Huysmans był od początku do końca naturalistą (po konwersji – „naturalistą chrześci-

jańskim”). Jako ateista François nie miał dostępu do ekstaz Durtala, podczas lektury *En Route* (*W drodze*), *La Cathédrale* (*Katedra*) czy *L'Oblat* (*Oblat*) dostawał mdłości. Wydaje się jednak, że teraz pisane mu jest odwzorować drogę życiową swego mistrza. Przypomnijmy – po publikacji *Na wspak* Jules Barbey d'Aureville stwierdził, że pisarzowi pozostaje już tylko wybierać między lufą pistoletu a stopami krzyża. „I stało się” – dopowiadał pisarz po dwudziestu latach¹¹, kiedy jego historia stała się modelowym przykładem „literackiego nawrócenia”. Tym, co łączyło Huysmansa i innych słynnych konwertytów tamtej epoki (Paul Bourget, Ferdinand Brunetière, Charles Péguy, Léon Bloy), był nowy model religijności. Jak pisał Jules Sageret w słynnej rozprawie *Les Grands Convertis* [Wielcy konwertyci] z 1906 roku: „Dawni apostołowie mówili: – Chrystus zmartwychwstał, jego nauka jest święta, trzeba ją praktykować. Nasi współcześni apostołowie mówią: – trwanie społeczeństwa wymaga tego, byście praktykowali moralność chrześcijańską. [...] Dochodzą do religii od strony jej społecznej użyteczności”¹². Podobnie jak Huysmans, François (a wraz z nim Houellebecq) nie dyskutuje prawd wiary, lecz mówi po prostu, że wyłącznie na religii da się oprzeć wspólnotową więź.

Samobójstwo lub konwersja. Nihilizm albo wiara. Postawiwszy swego bohatera przed takim wyborem, pisarz ucieka w tryb przypuszczający. Jak wyglądałaby metamorfoza François? Czy miałby jakikolwiek powód, by żałować swojego poprzedniego wcielenia? Houellebecq jak zwykle niepokoi, ukrywając swoje intencje, aczkolwiek w świetle całej powie-

ści narzuca się negatywna odpowiedź na to ostatnie pytanie. Nowoczesność była źródłem cierpień, a nawrót tradycyjnego ładu okazuje się znakomitą remedium. Religia przywróci spoistość ciachu społecznemu, zjednoczy cząstki elementarne wprowadzając w chaotyczne ruchy Browna. François stanie się szczęśliwym mieszkańcem nowego wspaniałego świata.

Przewrotność powieściowego pomysłu nie lokuje się jednak w prościutkiej fabule, lecz gdzieś indziej, a mianowicie po stronie motywacji bohaterów. Tym, co skłania ich do przyjęcia nowej wiary, nie jest wcale filozoficzna atrakcyjność islamu czy przeświadczenie o spełniającej się konieczności dziejowej, lecz pokusa poligamii. Znajdują się oni we władzy erotycznej fantazji związanej z ułatwionym dostępem do (podniecająco uległych) kobiet. W grę wchodzi powrót do aranżowanych małżeństw i ogólne zawężenie pola walki, to jest wydobycie relacji intymnych spod praw wolnorynkowej rywalizacji. W grę wchodzi także odwrócenie zachodniego modelu seksualności, w którym wyzywająco ubrane *businesswomen* po powrocie do domu przebijają się w domowe stroje i stają się zupełnie aseksualne. Argumenty filozoficzne są niczym wobec fantazji o zakwefionych dziewczynach, które w domowym zaciszu zmieniają się w „rajskie ptaki”, by dostarczać rozkoszy.

Ta fantazja jest zdublowana przez inną, która wiąże patriachalizm z gerontokracją (wedle zasady: rzadsze erekcje domagają się najdoskonalszych ciał kobiecych) i obiecuje zniesienie zakazu obcowania z nieletnimi. Nakłada się na to jeszcze marzenie o nowej epistemokracji. François przekonany jest o fundamental-

nej, niemożliwej do zniwelowania nierówności w dziedzinie inteligencji i ubolewa nad tym, że umysłowa wyższość nie przekłada się na pozycję samca alfa. Stronniczy Ben Abbasa trafiają w sedno, propagując quasi-naukową teorię selekcji naturalnej, zgodnie z którą odpowiednikiem siły jest w świecie ludzkim inteligencja, a zgodnie z przeznaczeniem gatunku tylko najsilniejsze jednostki powinny przekazywać swoje geny, *ergo* „nie ma niczego anormalnego w tym, by profesorowie uniwersyteccy zostali uznani za samców dominujących”.

Pisarska perwersja zaznacza się już w tytule: chodzi o uległość mężczyzny wobec Boga i kobiety wobec mężczyzny. Oto hierarchia bytów obowiązująca w nowym świecie – hierarchia, jak dowodzi Rediger, ustanowiona przez boskie prawa, tożsame z prawami natury. Mężczyzna tak został uczyniony, iż w swoich wyborach zawsze kieruje się walorami fizycznymi kobiety, dlatego małżeństwa trzeba aranżować z uwzględnieniem zasług kawalera, kobietę natomiast można odpowiednio wyedukować, tak by ponad wszystko ceniła spokój domowego ogniska, dostatek lub inteligencję. Kultura powinna uzgodnić ludzki świat z tym, co przyrodzone. Cała nowoczesność – z prawami jednostki, rewolucją obyczajową, laicyzmem i feminizmem – sprzeniewierzała się naturze, dlatego była skazana na śmierć.

Je suis...

Jedni przyjęli *Soumission* jako utwór gwałtownie antyislamski, inni jako bezlitosną satyrę na rozleniwione zachodnie mieszczaństwo. Ci wszyscy, którzy poszli za radą pisarza i nie uznali powieści za prowokację, dostrzegali w niej symptom lub diagnozę.



Brali utwór za objaw choroby toczącej Zachód – ideowej martwicy, uwiądu i dekadencji, depresji połączonej z neurozą – albo twórczo parafrazowali wybrane wątki powieści. Problem w tym, że idea wydobyta ze splecionej materii powieści przemieniała im się łatwo w generalizujące rozpoznanie. Tak – pisali – obserwujemy agonię demokracji, klęskę emancypacji i plajtę indywidualizmu. Zatomizowane społeczeństwa Zachodu tęsknią do zintegrowanego obrazu świata i powoli odwracają się od *wasteland* nowoczesności – powtarzali z satysfakcją, powołując się na Edmunda Burke’a lub Josepha de Maistre’a, Maurice’a Barrès’a lub Charles’a Maurrasa, Philippe’a Muraya lub Alaina Finkelkrauta.

Wbrew sugestiom autora uznając *Soumission* właśnie za prowokację – po raz kolejny w etymologicznym sensie tego słowa, czyli jako wezwanie do zabrania głosu. Nie kryję jednak, że wiele komentarzy wprawia mnie w konsternację. Zbyt często krytycy przechodzą ponad skondensowaną obrzydliwością powieściowej symulacji, by pofantazjować o końcu naszego świata. Zbyt pochopnie biorą za dobrą monetę tezy wyjęte z bełkotliwych wywodów Renauda Camusa czy Érica Zemmoura, te o inwazji muzułmańskich barbarzyńców i te o świecie zniszczonym przez *soixante-huitardów*, czyli przez pokolenie rewolucjonistów roku 1968. Sprowokowani do zabrania głosu, przemieniają się w apokaliptyków lub z troskanych humanistów chcących ratować świat przed plagami późnej nowoczesności¹³. Zaprojektowany przez Houellebecqa symulator katastrof podnieca ich do wyobrażania sobie radykalnej rewolucyjnej zmiany.

Zupełnie inaczej odpowiedziała francuska ulica. Zamach na redakcję „Charlie Hebdo”, jak pamiętamy, sprowokował Francuzów do najbardziej masowych wystąpień w powojennej historii. Manifestujący tłum mierzył długopisami tyleż w fanatyków-zbrodniarzy, co w „diagnostów” naszej atomizacji i apokaliptyków. Blisko dwa miliony obywateli paradowało ulicami miast po to, by pokazać, że demokracja opiera się na pewnych wartościach, że wartości tych warto bronić i że możliwa jest wspólnota, która opiera się prawom społecznej entropii. Można się naśmiewać z naiwności i egzaltacji manifestantów, mnie jednak ten zryw utwierdza w nieufności do pochopnych uogólnień. Prócz hasła *Je suis Charlie* rzuciły mi się w oczy inne slogany: *je suis juive*, *je suis musulmane*, *je suis athée*, *je suis flic*, a także ich kombinacje typu *Je suis juif*, *Charlie et français*. W świecie *Soumission*, jeszcze przed totalną islamizacją kraju, odbywają się wiece Front National – rzesze narodowców niosą transparenty: *Jesteśmy ludem francuskim* oraz *Jesteśmy u siebie*. W świecie, w którym żyjemy, takie wiece też mają miejsce, ale całe szczęście wielomilionowy tłum wyrzeka się „policyjnej” strategii dzielenia, a zamiast tego wybiera politykę metafory i upodmiotowienie, które odbywa się pomiędzy nazwami i statusami¹⁴.

Uważam, że w tym miejscu rysuje się najważniejsza przestrzeń sporu. Linia demarkacyjna nie rozdziela wyznawców różnych religii czy przedstawicieli odmiennych kultur, nie dzieli też wierzących i ateistów, lecz tych, którzy optują za mocną logiką tożsamościową nastawioną na konfrontację i tych (wciąż licznych, wbrew

pozorom) którzy obstawiają niemożliwą różnicę i konwersację. Ci ostatni cenią sobie świat zachodniej demokracji – nie tak straszny, jakim malują go odczarowani *antimodernes* – wierzą w jego względną trwałość i zdolność do regeneracji. Bo jednak, przyznajmy, byłoby czego żałować...

Jerzy Franczak

PRZYPISY

- 1 Emmanuel Carrère, „Le Monde des livres”, http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/06/emmanuel-carrere-la-resistance-n-interesse-pas-houellebecq_4550129_3260.html [data dostępu 6.01.2015].
- 2 Zob. Bat Ye'or, *Eurabia: The Euro-Arab Axis*, New Jersey 2005.
- 3 Renaud Camus, *La Grande Déculturation*, Paris 2008; tenże, *Le Grand Remplacement*, Paris 2011.
- 4 Zob. Hervé Le Bras, *Le Démon des origines. Démographie et extrême droite*, La Tour d'Aigues 1998.
- 5 Sylvain Bourmeau, *Scare Tactics: Michel Houellebecq Defends His Controversial New Book*, „Paris Review” <http://www.theparisreview.org/interviews/6040/the-art-of-fiction-no-206-michel-houellebecq> [data dostępu: 02.01.2015].
- 6 Agata Bielik-Robson, *Houellebecq, albo skarga seksualnego proletariusa*, [w:] tejsze, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 195–204.
- 7 Od franc. *après nous le deluge*, tj. po nas choćby potop. Za polski neologizm odpowiedzialny jest Witkacy, zob. tegoż: *Nienasycenie*, Warszawa 1996, s. 171.
- 8 Wedle dystrybucjonizmu – teorii rozwijanej między innymi przez Hilaire'a Belloc'a i G.K. Chestertona – podstawową jednostką produkcyjną powinno być przedsiębiorstwo rodzinne, w którym wszyscy pracownicy są akcjonariuszami. Prowadzi to do rozbięcia wielkiego kapitału na system cechowy i przejęcia odpowiedzialności przez „wolnych gospodarczo obywateli”. Przewrotność Houellebecq'a polega na tym, że nowym apostołem dystrybucjonizmu czyni on muzułmańskiego aktywistę – Ben Abbasa przejmując zatem schedę po myślicielach konserwatywnych będących pod wpływem katolickiej nauki społecznej. Zob. S. Sagar, *Distributism*, London 1991.
- 9 Mouvement albo mouvance identitaire to ruch propagujący ideę nowego patriotyzmu, opartego na idei niezbywalnego prawa do ziemi przyznanego pierwszym osadnikom. Postuluje obronę białej Europy przed najeźdźcami. Guillaume Faye, główny ideolog MI, lansuje ideę jednolitej rasowo Europy szanującej wewnętrzne różnice narodowo-kulturowe: „Każdemu jego ojczyzna, naródowi czy regionalna (dowolnie wybrana, zaspokaja potrzebę intymnego powinowactwa), ale dla wszystkich Wielka Ojczyzna zjednoczonych narodów-braci”. Ta euroszyberyjska „etnosfera”, rozciągająca się od Portugalii po Kamczatkę, domaga się odpowiedniej „etnopolityki”, czyli wierności wartościom i więzom krwi oraz gotowości do stawienia czoła barbarzyńcom. Zob. Guillaume Faye, *Pourquoi nous combattons. Manifeste de la résistance européenne*, Paris 2001, s. 183–205.
- 10 Wsławił się między innymi tym, że nazwał Koran „niesłychanie brutalną książką”, Mahometa „watazką, łupieżcą, rzeźnikiem Żydów”, a sam islam – „religią, która w swoich świętych tekstach wychwala przemoc i nienawiść”. „Le Figaro” z jego tekstem wycofano z dystrybucji w wielu krajach arabskich, a we Francji rozgorzała debata o wolności słowa. Redeker wciąż broni demokracji jako „wolności ekscesu” – zob. tekst poświęcony zamachowi w siedzibie „Charlie Hebdo” z „Le Point”: http://www.redeker.fr/crbst_185.html [data dostępu 05.01.2015].
- 11 Jules Barbey d'Aureville, *À rebours*, [w:] „Le Constitutionnel”, 28 lipca 1884. Joris-Karl Huysmans, *Na wspak*, przeł. Julian Rogoziński, Warszawa 1976, s. 45.
- 12 Jules Sageret, *Les Grands Convertis*, Paris 1906, s. 240.
- 13 Éric Zemmour na przykład pisze o trzech plagach toczących świat od 1969 roku: *déconstruction, dérision, destruction* (dekonstrukcja, szyderstwo, zniszczenie). Ich chorobowymi przejawami są skrajny pacyfizm, odejście od chrześcijańskiej duchowości, feminizm i osłabienie patriarchy. Éric Zemmour, *Le Suicide français*, Paris 2014.
- 14 Korzystam w tym miejscu z gry językowej Jacques'a Rancière'a: *Na brzegach politycznego*, przeł. Iwona Bojadziejewa, Jan Sowa, Kraków 2008, s. 110–111.



Okladka katalogu wystawy BOGDANA KORCZOWSKIEGO. Artysta żyje i pracuje w Paryżu i Krakowie. Fotografie przedstawiającą paryską pracownię Artysty wykorzystano na okładce tego numeru NDK.

Jacek Olczyk

Georges Perec. Budowanie tożsamości



Historia odkrywania własnej tożsamości – tak w największym skrócie można by zdefiniować twórczość Georges’a Pereca. Przy lekturze jego książek na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki kontrola nad językiem pozwala pisarzowi na konstruowanie własnego życia; jak szukanie i analiza śladów pamięci

pozostawionych w miejscach, które w pewien sposób wiązały się z jego prywatną historią, mogą odnowić pisanie autobiograficzne. Z jednej strony, są to miejsca wspólne: kamienice, ulice, skwery, pasáže, place czy wyspa Ellis Island, z drugiej zaś – miejsca prywatne, wiążące się z jego dzieciństwem, ucieczkami, mieszkaniem,

czy też miejsca zagubione w pamięci. Ale pierwszą i niezbędną przestrzenią, która umożliwiała dostrzeżenie wielu innych: brakujących, niedostępnych, pękniętych, urojonych, wewnętrznych – by wymienić tylko kilka z tych, które stanowią treść książki zatytułowanej *Espèces d'espaces* [Gatunki przestrzeni] – była dla Pereca nieskończona przestrzeń języka. Aby móc ją ogarnąć, studiował słowniki i tworzył własne reguły, dzięki którym poruszał się wśród liter, słów, cytowanych tekstów z lekkością konika szachowego, opowiadając nieprzerwanie własną historię.

To właśnie przestrzeń języka staje się dla niego punktem wyjścia dla pozostałych: przestrzeni utraconych, które należało odzyskać, aby móc na nowo zbudować własną tożsamość i odpowiedzieć, dlaczego został pisarzem, a właściwie dlaczego zaufał słowom i znalazł w nich schronienie. „Pisanie mnie chroni. Poruszam się pod osłoną moich słów, zdań, zręcznie powiązanych akapitów, sprytnie obmyślanych rozdziałów. Nie brak mi pomysłów” – napisze w eseju *Jesienne gnocchi*, opublikowanym w zbiorze *Urodziłem się* (pol. wyd. 2012). Przestrzeń języka, którą Perec wybrał (choć zawsze chciał zostać malarzem), nie jest jednak nigdy dana raz na zawsze, trzeba ją nieustannie zaznaczać, czyli zakorzeniać swoje wspomnienia w języku, aby w ten sposób odnaleźć poszukiwany ślad własnej autobiografii.

Plan, który postanowił realizować, nie był oczywisty od samego początku, czyli głośnego debiutu powieścią *Rzeczy* w 1965 roku. Sformułowanie go nastąpiło kilka lat później, gdy miał na koncie kolejne trzy powieści, tematycznie niezwykle różne i pod względem formalnym do sie-

bie niepodobne: *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* (1966) [Cóż to za rowerek z chromowaną kierownicą w głębi podwórza?], *Człowieka, który śpi* z 1967 (pol. wyd. 2003) i *La Disparition* (1969) [Zniknięcie]. To właśnie po napisaniu ostatniej z nich, a zarazem dwa lata po wstąpieniu do elitarnego klubu pisarzy i matematyków OuLiPo (Ouvroir de la Littérature Potentielle), postanowił sprecyzować swój program literacki na kolejne lata. Uczynił to w obszernym *Lettre à Maurice Nadeau* [Liście do Maurice'a Nadeau] z 7 lipca 1969 roku, w którym wyznawał, że zastosowanie lipogramu w *La Disparition* odblokowało go i przekonało o skuteczności pisania pod przymusem formalnym (*écriture sous contrainte*).

To właśnie dzięki przymusom, niezwykle skomplikowanym, rygorystycznym, ale jednocześnie dobrowolnie narzucanym rygorom składni, semantyki i konstrukcji swoich dzieł, odnalazł w pisarstwie własny idiom. Historia Georges'a Pereca dowodzi – jak pisze jeden z jego pierwszych biografów, Claude Burgelin – że „świat znaków pisanych może stać się sposobem samoocalenia”¹. Dzięki kompetencji językowej, doświadczeniu własnego imienia (po hebrajsku Perec oznacza *peretz*, czyli „przerwę”, „rozsunięcie”, „dziurę”), możliwa stała się dla niego gra z lukami we własnej pamięci poddanej szaleniu rygorystycznym regułom.

Wielu niezwykle dociekliwych perekologów analizowało i opisywało twórczość francuskiego pisarza na najrozmaitsze sposoby. Do ciekawych tropów należą „biotekst” i „autobiotekst”, dwa pojęcia, których w naszej rodzimej terminologii z pewnością nie oddaje ukuty przez

Artura Sandauera termin „życiopisanie”. W przypadku Pereca sprawa życia i pisania jest równie poważna, ale nieco bardziej skomplikowana. Jean Ricardou wyjaśnia, że o ile „w biografii chodzi o dostarczenie w trakcie jej pisania godnych uwagi wydarzeń, które znaczą nic życia”, o tyle w „biotekście chodzi o wybór z tego życia takich właśnie elementów, które ulegają pewnym regułom tekstu pisanego i [...] są powołane przez akt pisania”². Bernard Magné z kolei utwór, który odnosi się do życia i zarazem do tekstu, określał mianem autobiotekstu, oznaczającego wyrażanie w tekście osobistej historii poprzez dobór znaczących elementów i jednocześnie niezwykle mocne zakorzenienie się w materii języka oraz uczynienie z niej płaszczka ochronnego³.

W praktyce wygląda to tak, że głównymi generatorami tekstu stają się u Pereca litery („W”, „e” czy „a”), liczby (np. 11 i 43 odnoszące się między innymi do 11 lutego 1943, daty wywiezienia matki Pereca z Francji do Auschwitz), a także symbole i figury geometryczne, które pełnią funkcję symboliczną lub metaforyczną. Aby w pełni zrozumieć ich znaczenie, niezbędne jest poznanie choćby w zarysie historii życia Pereca, która zaczyna się wraz z drugą wojną światową i utratą w niej rodziców. Perec zresztą wielokrotnie podkreślał w wywiadach i swoich książkach, że wpisuje we wszystkie swoje teksty elementy autobiograficzne z powodu ciągle odczuwanego piętna nieobecności, braku i utraty swoich rodziców w czasie wojny oraz poszukiwania własnych korzeni.

Jednym z pierwszych wybitnych dzieł Pereca, w którym znajdziemy te wszystkie związki, jest *La Disparition*, książka,

o której Harry Mathews powiedział, że „jest opowieścią o nim samym [Perecu – dop. red.], o jego losie, o niemożności mówienia”. Opowiada ona historię skupioną wokół zniknięcia bohatera Antona Voyla, samotnika niemogącego spać, opętanego nieobecnością czegoś, czego mimo prób nie może zdefiniować. Jego losy poznajemy w czterech pierwszych rozdziałach, w których główny bohater próbuje wyrazić swoje obawy w projekcie pisania: dziennika, powieści, analizy. Atmosferą przypominają one wydaną dwa lata wcześniej (1967) powieść *Człowiek, który śpi* (pol. wyd. 2011), gdzie nienazwany z imienia młody człowiek, którym może być każdy z czytelników (narracja w drugiej osobie), ma poczucie nieobecności w otaczającym go świecie. Podobnie nieustępliwe poczucie pustki Voyla ziszcza się w następnym, piątym rozdziale, który znika z książki wraz z nim samym. Po tym tajemniczym zniknięciu głównymi bohaterami powieści stają się w kolejnych rozdziałach przyjaciele Voyla, którzy po wiadomieni listownie o jego lękach i aluzjach do prób samobójczych, zaczynają szukać ciała i wkrótce sami również zaczynają znikać w dziwnych okolicznościach w chwili zbliżania się do odkrycia prawdy. Cała historia przekształca się w grę usianą licznymi śladami, wskazówkami, nagłymi zwrotami akcji, które w jednakowym stopniu pomagają w wytłumaczeniu tajemniczych zniknięć, co jeszcze bardziej je gmatwają. Powieść ta na pierwszy rzut oka niczym nie różniłaby się od zwykłego kryminału, gdyby zniknięcia poszczególnych postaci nie były spowodowane zniknięciem głównej bohaterki tej książki, czyli... litery „e”.

Zniknięcie litery – to najkrótsza definicja znanego już w starożytności gatunku literackiego – lipogramu (grec. *leipogrammatikos* od *leipein* – usuwać, *gramma* – litera), oznaczającego świadome usunięcie jednej lub kilku liter z alfabetu⁴. W *La Disparition* usunięcie jednej litery (w pięciu wariantach: „e”, „é”, „è”, „ê”, „ë”), występującej we francuszczyźnie w blisko 90% słów, jest też głównym motorem napędzającym akcję, gdyż jej nieobecność stanowi w planie fikcji metaforę wszystkich tajemniczych zniknięć. Nieprzypadkowo też bohater, od którego wszystko się zaczyna, nazywa się Anton Voyle (franc. *voyelle* oznacza samogłoskę). Wszystko to, co w powieści nie zostało nazwane, można odczytać jako wszechpotężną siłę, nienazwaną i atakującą zniechęca, ukrywającą się pod literą „e”, siłę będącą symbolem i niewypowiedzianą metaforą wszelkich zniknięć.

Książkę Pereca można czytać jak kryminał, odczuwając zarazem dość osobliwe, jak na ten gatunek, posługiwanie się językiem. Mamy bowiem zadziwiającą składnię, żargonowe słownictwo, łacinę, anglicyzmy, włoszczyznę, niemieccyzny, neologizmy, styl naukowy, wzory matematyczne, niezliczone cytaty, ale jednocześnie coś więcej: Perec w tej powieści nie tyle wpisuje swoją biografię w język, co przez język próbuje dotrzeć do własnej biografii, opowiedzieć w niekonwencjonalny sposób własną historię. W tym sensie litera „e” kolejny raz nabiera funkcji symbolicznej: staje się śmiercionośnym znakiem, który zabija wszystko, znakiem wpisanym w narodziny członków rodziny Antona Voyle’a i przeznaczającym ich na śmierć. Litera „e” jest szyboletem, zna-

kiem rozpoznawczym pewnej grupy osób, ale również symbolem pasywności ofiar, które same uczestniczyły w procesie swej eliminacji (pamiętać tu należy, że Perec był wiernym czytelnikiem Kafki). Metafora zawarta w zniknięciu „e” staje się w ten sposób metaforą doświadczenia historycznego oraz politycznego pokolenia autora, i stanowi aluzję (gdyż jak wypowiedzieć to, czego już nie ma, co zostało stracone?) do jego prywatnej historii. W zaimku „*eux*” (pol. „oni”, wymawianym jak francuska litera „e”) zawarte jest również zniknięcie z życia Pereca jego rodziców, szczególnie matki; akt prawny stwierdzający jej zaginięcie – jaki Georges Perec otrzymał w wieku 22 lat – nosi bowiem nazwę „*Acte de disparition*”.

Litera „e”, oprócz tego, że jest najczęściej używaną samogłoską, jest również specyficznym morfemem żeńskim, którego usunięcie pociąga za sobą usunięcie prawie wszystkich wyrażen rodzaju żeńskiego, konsekwencją więc stosowania tego przymusu będzie trudność zaznaczenia jakiegokolwiek obecności pierwiastka kobiecego. Bez „e” nie można mówić ani o niej (*d'elle*), ani o nich (*d'eux*), ani o sobie (*je* – ja); w sposób symboliczny znika również autor (Perec). Celem pisanego lipogramatycznego jest – jak czytamy w tekście poświęconym Raymondowi Rousselowi – „uniknięcie okoliczności, w których pewne bolesne słowa musiałyby zostać wypowiedziane. Słowa te wiążą się z utratą ukochanego przedmiotu, którego istnienie było dla podmiotu, dla jego dobrego samopoczucia (a właściwie narcyzmu) niezbędne. Przedmiot, którego utraty nie chce się uznać, trwa nadal – obok niewyrażonych działań, uczuć

i słów”⁵. Lipogram w tym przypadku pozwala ukazywać się postaciom i jednocześnie być przyczyną ich zniknięcia, co przypomina nam, że język posiada moc twórczą, ale i opresyjną.

Eksterminacja wszystkich słów zawierających „e” jest w kontekście autobiograficznego programu Pereca również opowieścią o Holokauście, którą trudno było mu opisać w sposób tradycyjny, jaki znamy z opowiadań Borowskiego czy Nałkowskiej. Podjął on trud opowiedzenia o traumatycznym wydarzeniu przez dobór odpowiedniej formy, bowiem projekt wyeliminowania jednej litery pozwala ująć historię wyeliminowania połączonych z sobą więzami rodzinnymi ludzi, rezygnując z tradycyjnej desygnacji: słowa – rzeczy. W planie całej książki formą obecności osób, o których nie można mówić, jest paradoksalnie ich nieobecność, a to – by zaznaczyć oczywiste odniesienie do teologii apofatycznej – zmusza do mówienia przez negację i nieobecność znaku graficznego. Decyzja wyeliminowania jednej litery, jednej strony i jednej postaci nadaje książce taki kształt, który jest nierozzerwalnie sprzęgnięty z opowiedaną historią.

Poziomy fikcji i języka nieustannie przeplatające się w planie całej powieści oświetla dodatkowo dedykacja „Pour E” („Dla E”) w wydanej sześć lat później (1975) powieści *W albo wspomnienie z dzieciństwa* (pol. wyd. 2014). Stanowi ona nie tylko aluzję do imienia (ciotki Ester, której Perek zawdzięcza wiele informacji o historii swojej i rodziców), ale również do lipogramu, w czym perekolodzy dopatrzili się jednocześnie aluzji do zniknięcia tych najważniejszych osób, rodzi-

ców, bowiem „e” wymawia się podobnie jak zaimek „eux” („Pour eux” – Dla nich).

Sposób myślenia o pisaniu, który w *La Disparition* ma początek, swoje rozwinięcie znajduje właśnie w powieści *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, będącej efektem poddania się psychoanalizie. Perek wyjaśniał w niej: „Nie po to jednak piszę, by stwierdzić, że nic nie potrafię powiedzieć. Piszę, bo żyliśmy razem, bo byłem wraz z nimi – mój cień pośród ich cieni, ciało blisko ich ciała. Piszę, bo pozostawili we mnie nie dające się zatrzeć piętno, którego śladem jest moje pisanie – ich wspomnienie umiera w pisaniu, a pisanie jest wspomnieniem ich śmierci i potwierdza, że ja żyję”⁶. Chcąc symbolicznie wypełnić nieobecność po stracie rodziców i nie mając prawie żadnych wspomnień z dzieciństwa, rozpoczyna swą powieść dość nieoczekiwanie, bo od stwierdzenia: „Nie mam wspomnień z dzieciństwa. Całą moją historię do niemal dwunastego roku życia mogę streścić w kilku liniijkach: ojca straciłem w wieku czterech lat, matkę, kiedy miałem sześć; wojnę spędziłem w kilku internatach w Villard-de-Lans. W roku 1945 adoptowała mnie siostra mojej matki razem ze swym mężem”⁷. Młodego Georges’a przez długie lata nikt nie wypytywał o jego przeszłość, był zwolniony z opowiadania swojej historii, sądzono bowiem, że inna historia, „Historia ze swoim toporem”, wyręczyła go z odpowiedzi. Chcąc zrozumieć grę słów, z jaką mamy tu do czynienia, należy pamiętać, że literę „h” po francusku wymawia się jak „hache”, co oznacza również „topór”.

Złożona zawartość tej książki – zorganizowana wokół zmieniającego się kształtu czcionki, odróżniającej od sie-

bie rozdziały „fikcyjne” i „autobiograficzne”, wokół zdjęć i ich opisu (w polskim tłumaczeniu niestety brak jest tych zdjęć), jak również symbolicznych słów (matka, ojciec), które generują tekst – ma ponadto wymiar fizyczny i przestrzenny. Luka w pamięci Pereca wyrażona jest w książce na pustej stronie między rozdziałem XI i XII znakiem wielokropka „[...]”, który dzieli książkę na dwie części i dwa porządki – biograficzny i fikcyjny, będący jednocześnie fizyczną cezurą i znakiem podwójnego unicestwienia: zniknięcia rodziców i wspomnień o ich zniknięciu. Można zauważyć, że w *La Disparition* oraz *W albo wspomnienie z dzieciństwa* Perce przedstawia się jednocześnie jako „ôteur” (likwidator) i „auteur” (autor), o czym przypomina inna gra homonimów: „ils disparus” (oni zniknęli) i „ils disparue” (wyspa zniknęła). Te brakujące elementy puzzli, jak można metaforycznie określić brak istotnych komponentów w tych dwóch powieściach (tj. bohaterów i niedostatków pamięci), stanowią, paradoksalnie, główne składniki organizujące całą ich strukturę językową, narracyjną oraz przestrzenną. „Autobiografia mojego dzieciństwa narodziła się z opisów zdjęć, fotografii, które przejęły rolę pamięci, stały się sposobem na poznanie rzeczywistości, której – jak twierdziłem – nie pamiętałem. Właściwie książka ta powstała w wyniku drobiazgowych poszukiwań, niemal obsesyjnych z uwagi na całe mnóstwo niuansów, detali. I dzięki tej szczegółowej analizie coś się objawia” – wyznawał w wywiadzie z Franckiem Venailléem, za tytułowany *Praca pamięci*⁸.

Miejsca, w których nie można się zakorzenić, które zniknęły z życia Pereca,

znajdują swe konkretne, formalne odzwierciedlenie w postaci zniknięcia liter, słów, rozdziałów, postaci. Nie mniej znacząca jest także najrzadziej we francuszczyźnie używana litera „w” – oznaczająca mocno zhierarchizowaną wyspę, na której nie ma życia dla słabych, a jednocześnie będącą odwróceniem litery „m”, symbolizującej matkę.

O tym, jak wielkie znaczenie miała sama materia języka i uprzedzrenianie jej na stronie, może świadczyć wyznanie Pereca: „moja jedyna tradycja, moja jedyna pamięć, moja jedyna przestrzeń – jest retoryczna”⁹. Te retoryczne miejsca zakorzenienia nie byłyby odkryte bez niezwyczajnej inwencji Pereca w wymyślaniu nowych form autobiograficznych w materii słów i liter, ich zapisie oraz w graficznym układzie stron w książce. Bernard Magné – wykorzystując homofonię dwóch słów: „ancrage” (zakotwiczenie) i „encrage” (czernienie papieru; „encre” – atrament), próbował ująć tę formę pisania za pomocą neologizmu „æncrage” – czyli zakotwiczenia swojego życia w piśmie przez nadawanie konkretnego znaczenia literom, liczbom czy nazwom własnym, które z kolei stają się głównymi czynnikami generującymi pisanie¹⁰. Te wszystkie cechy pisarstwa Pereca, które doprowadzały komentatorów do różnych interpretacji, można rozważyć również z punktu widzenia naszej rodzimej literatury jako literatury totalnej, uwzględniającej nie tylko treść książek, ale również ich przestrzenny kształt. Przykład tych rozwiązań poza dwoma wspomnianymi powieściami znajdziemy także w *Espèces d'espaces* (1974), *Alphabets* (1976) i w *Życiu – instrukcji obsługi* (wyd. oryg. 1978, pol. wyd. 2001).

Topografia miasta, socjologia życia codziennego oraz praca pamięci staną się dla Pereca głównymi drogami, którymi będzie rozwijać się jego twórczość w latach 70. „Kiedy mówię – wyznaje Percec w wywiadzie z Ewą Pawlikowską – że nic nie zostało mi dane, że wszystko muszę nabyć sam, to mówię, że nie mam punktów zaczepienia w przestrzeni. Nie miałem domu rodzinnego, nie miałem – jak to się powiada – strychu. Nie mam korzeni. Nie znam swoich korzeni”¹¹. Poszukiwanie tego zakorzenienia, czyli poszukiwanie i utrwalanie w języku śladów przeszłości, przypomina, że projekt ten był wynikiem poszukiwań przynależności do historii, języka, kultury, do tego, co mu pozwoliło – o czym wspomina Percec w innym wywiadzie z Jean-Marie Le Sidanerem – „uświadomić sobie przynależność do kultury opartej na wygnaniu i nadziei, na nieistnieniu i rozpoczynaniu od początku”¹².

Miejscem „prawdopodobnej autobiografii”, do którego mogli wyjechać rodzice Georges’a Pereca, unikając tym samym wojny i ocalając swe życie, była wyspa Ellis Island. Percec pojechał tam w 1979 roku z Robertem Boberem, aby nakręcić film o wyspie i pamiętających ją imigrantach z Europy, dla których stała się ona przedśmionkiem lepszego życia¹³. *Ellis Island. Opis pewnego projektu* przynosi nam jednak jeszcze inne spojrzenie na pisarstwo Pereca – poszukiwanie własnych korzeni: „nie posługuję się językiem, którym mówili moi rodzice, nie posiadam żadnych wspomnień, które oni mogli mieć. Nic, co do nich należało, co sprawiało, że byli sobą – ich historia, kultura, wiara czy nadzieja – nie zostało mi przekazane”¹⁴.

Za wyjazdem na Ellis Island kryła się potrzeba refleksji nad tym, co by było, gdyby jego rodzice podzielili los wielu imigrantów z Europy i wyemigrowali. Dlatego w *Opisie pewnego projektu* wyznawał: „Chciałbym po prostu lepiej uchwycić to, co osobiście łączyło mnie z tym miejscem: jest ono dla mnie miejscem wygnania, to znaczy miejscem braku miejsca, miejscem rozproszenia. W tym sensie Ellis Island mnie dotyczy, fascynuje, angażuje, stawia pytania, jak gdyby poszukiwanie tożsamości wiązało się z uczynieniem własnym tego śmietniska, w którym padający ze zmęczenia urzędnicy masowo udzielali chrztu Amerykanom, tak jakby miejsce to wpisane było w historię, która mogła być moja, jakby stanowiło ono część możliwej autobiografii, potencjalnej pamięci. To, co się tam znajduje, to w żadnym wypadku nie są korzenie, czy też ślady, wręcz przeciwnie: to coś bezkształtnego, ledwo dającego się wypowiedzieć, coś, co mogę nazwać zamknięciem, rozłamem lub pęknięciem, i co w bardzo intymny, a zarazem niejasny sposób powiązane jest z faktem bycia Żydem”¹⁵.

Pewne wątki tych refleksji dotyczących pochodzenia przejawiały się już w dawnym projekcie Pereca *L’Arbre* [Drzewo] i chęci zbadania genealogii swojej rodziny w ostatnich latach życia. Szczególnie po odbyciu podróży do Stanów Zjednoczonych i do Polski zagadnienie to nabrało jeszcze większego znaczenia. „Nie wiem dokładnie, co znaczy być Żydem, czym jest dla mnie bycie Żydem – wyjaśniał. – Można powiedzieć, że to oczywistość, a jednak średnia oczywistość, znamię, ale takie, które nie łączy mnie z niczym określonym, niczym konkretnym. Nie jest to

znak przynależności, który odsyłałby do wiary, religii, praktyki, kultury, folkloru, historii, przeznaczenia czy języka. Chodzi raczej o nieobecność, pytanie, wątplenie, wahanie, obawę: niespokojną pewność, spoza której wyziera inna pewność, abstrakcyjna, ciężka, nie do zniesienia: pewność, że zostało się określonym jako Żyd, a więc ofiara, która zawdzięcza życie wyłącznie przypadkowi i wygnaniu”¹⁶. O ile Perec jeszcze w 1979 wyznawał: „Nie mam jednak ochoty przekonywać się, czy duży kwadratowy dom, który wybudował mój dziadek w Lubartowie, wciąż stoi. Zresztą już go tam nie ma: w Lubartowie nie ma już Żydów, podobnie jak w Radomiu, dokąd Robert Bober na próżno pojechał szukać wspomnień o swoim ojcu”¹⁷, o tyle dwa lata później zmienił zdanie i wybrał się do Polski na kilka dni. Udał się oczywiście do Lubartowa, aby skonfrontować tę niepewność fizycznego istnienia śladu z jego fantazmatem. Tuż po odwiedzeniu miasta swoich przodków, w rozmowie z Ewą Pawlikowską na początku lat 80. i w ostatnim roku jego życia stwierdzał ze smutkiem: „Odwiędziłem miasto, które było »kolebką« mojej rodziny, ale niczego nie znalazłem. Tam nie ma już nic”¹⁸.

Perec czernił kartkę na wszystkie możliwe sposoby, zmagając się z trudem pisania, przywiązywał niezwykle wagę do najróżniejszych miejsc – rodzinnych, dzieciństwa, wygnania, miejsc, które znikają i których już nie ma. Mieć bowiem własne miejsce znaczy mieć „szansę na scalenie własnej tożsamości”. Być może dlatego mnożył on te miejsca, szukał ich i czasem je znajdował albo wymyślał, jak w przypadku tajemniczej wyspy w autofikcyjnej powieści *W albo wspomnienie*

z dzieciństwa, wyspy będącej utopią, miejscem, którego nie ma, a więc które należało stworzyć. Z czasem, podobnie jak Proust, stopniowo się jednak przekonywał, że miejsca niekoniecznie muszą znikać, bowiem dzięki piśmu czas utracony staje się czasem odnalezionym.

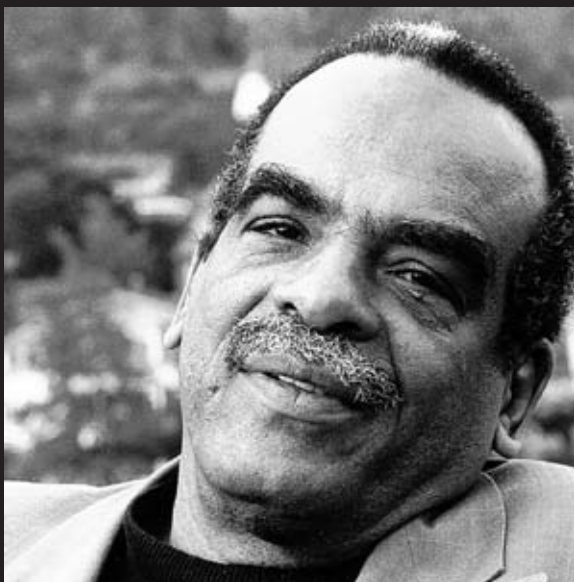
Jacek Olczyk

PRZYPISY

- 1 Claude Burgelin, *Georges Perec*, przeł. Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2014.
- 2 Jean Ricardou, *Le Théâtre des métamorphoses*, Paris 1982. [Cytat przeł. J.O.].
- 3 Bernard Magné, *L'autobiotexte perecquien*, „Le Cabinet d'amateur” 1997, nr 5.
- 4 Zob. Georges Perec, *Historia lipogramu*, przeł. Jacek Olczyk, [w:] tegoż, *Urodziłem się. Eseje*, red. Jacek Olczyk, tłumaczenie zbiorowe, Kraków 2012, s. 267–278.
- 5 Harry Mathews, Georges Perec, Roussel i Wenecja. *Zarys geografii melancholicznej*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] Georges Perec, *Urodziłem się. Eseje*, dz. cyt., s. 261.
- 6 Georges Perec, *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, przeł. Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2014, s. 12.
- 7 Tamże.
- 8 Tenże, *Praca pamięci* (rozmowa z Franckiem Venailléem), przeł. Ewelina Kuniec, [w:] tegoż, *Urodziłem się. Eseje*, dz. cyt., s. 200.
- 9 Georges Perec, *Vilin-souvenir*, „Genesis” 1992, nr 1. [Cytat przeł. J.O.].
- 10 Zob. Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris 1999.
- 11 Georges Perec, *Słowniki są pamięcią ludzi*, wywiad z Ewą Pawlikowską, „Literatura na Świecie” 1982, nr 12, s. 134.
- 12 Tenże, *Entretien avec J.M. Le Sidaner*, „L'Arc” 1979, nr 76, s. 4. [Cytat przeł. J.O.].
- 13 Chodzi o film *Récits d'Ellis Island* z 1980 roku w reżyserii Roberta Bobera. [Dop. red.].
- 14 Georges Perec, *Ellis Island. Opis pewnego projektu*, przeł. Ewelina Kuniec, [w:] tegoż, *Urodziłem się. Eseje*, dz. cyt., s. 206.
- 15 Tamże.
- 16 Tamże, s. 207.
- 17 Tamże.
- 18 Georges Perec, *Słowniki są pamięcią ludzi*, dz. cyt., s. 134.

Tomasz Surdykowski

Zmierzch literatury postkolonialnej. O tożsamości Francuzów zamorskich na podstawie Édouarda Glissanta



Wielki tytuł skrywa skromny zamiar: opowiedzieć w kilku akapitach karierę martynikańskiego pisarza Édouarda Glissanta. Tę opowieść można rozpocząć tak: Édouard Glissant rodzi się we wrześniu 1928 we francuskiej kolonii, na karaibskiej wyspie Martynice. W 1938 roku otrzymuje stypendium szkolne. W 1940 znajdujemy go wśród uczniów prestiżowego liceum im. Schoelera w Fort-de-France, gdy do grona nauczycieli dołącza

poeta i jeden z założycieli ruchu *négritude*, wielki Aimé Césaire. Młodych ogarnia poetycka gorączka. Tymczasem wyspę, oficjalnie podlegającą rządowi Vichy, czekają lata brytyjskich i amerykańskich blokad. Mieszkańcy cierpią biedę. Pierwsze próby poetyckie Glissanta z tamtego okresu, zdradzające wpływy surrealizmu, nie pozwalają się domyślić, że osiemnaście lat później ten chłopak otrzyma Nagrodę Renaudot, a w następnych dekadach wy-

rośnie na największą, obok nauczyciela ze swojego liceum, postać literatury francuskiej pochodzenia martynikańskiego.

Tę opowieść można rozpocząć też inaczej: od pytań. Dlaczego tak rozbudowany tytuł dla tak skromnej opowieści, która początek bierze w licznej rodzinie na małej karaibskiej wyspie? Dlaczego zmierzchna literatura postkolonialnej, skoro mowa o autorze, nawet jeśli nie klasycznym, to przecież uznanym, który w dodatku otarł się o chwilową nieśmiertelność, Nagrodę Nobla? Co w końcu opowieść o Glissantie wnosi do rozumienia ponowoczesnej francuskiej tożsamości?

Martynika, gdzie urodził się Glissant, stanowi szczególne społeczne laboratorium. Na wyspie nie ma rdzennej ludności i nie zostały się żadne znaczące ślady tamtejszej kultury, a lokalna społeczność powstała w wyniku brutalnej kolonizacji, podporządkowanej logice ekstensywnych upraw trzciny cukrowej, i masowej migracji zarobkowej z Indii. Wszyscy Martynikańczycy są imigrantami, i to imigrantami szczególnymi, którym odmówiono zwyczajowych pociech migrantów: pielęgnowania tradycji, łaski nostalgii i ułudy powrotu. Nie ma powrotu i nie ma żadnego miejsca na świecie, które przyjmie ich jako powracających. Od miejsca pochodzenia dzielą Martynikańczyków przemoc i niepamięć. Po dawnych językach i wierzeniach pozostały im resztki. Jak zauważają Patrick Chamoiseau i Raphaël Confiant, założycielskim zawołaniem Martyniki, przed którym nie ma nic, jest „wycie w ładowni statku handlarzy niewolników”¹.

Martynika jest również przypadkiem frapującym ze względu na polityczny status. To Francja. Po drugiej wojnie świato-

wej nie zyskała niepodległości, wzorem innych europejskich kolonii, ale znalazła się w dwuznacznej pozycji francuskiego departamentu o ograniczonej autonomii. Trwa w niej zresztą do dziś, niczym surrealistyczny przyczółek Unii Europejskiej na Morzu Karaibskim, stanowiąc jeden z *outermost regions*, regionów najbardziej oddalonych, jak wdzięcznie się je określa w brukselskim żargonie. Z jednej strony, ten los społeczności na wpół zależnej, na wpół niezależnej sprawił, że Martynikę ominęły bolączki dawnych kolonii przemienionych w niepodległe państwa: czystki etniczne lub religijne, fasada demokracji, za którą morduje się politycznych oponentów, rozpad państwa. Jednym słowem, wszystko to, co, jak wydawało się czytelnikom *Końca historii* Francis Fukuyamy, wkrótce będzie należeć do przeszłości. Z drugiej strony, dały tam szczególnie o sobie znać procesy miękkiej, trudnej do uchwycenia dominacji Zachodu na peryferiach. Gospodarka Martyniki jest trwale uzależniona od turystów i zachodniej pomocy finansowej. Niespełnione pozostają nadzieje na niezależną lokalną kulturę. W końcu brak jest klarownej odpowiedzi na pytanie, gdzie leży Martynika – skoro liczba Francuzów pochodzenia martynikańskiego mieszkających we Francji kontynentalnej jest tak znaczna – ani co to znaczy być Martynikańczykiem.

Ze wszystkich tych powodów Martynika mogła zostać potraktowana jako laboratorium dla wyzwań, przed którymi z końcem zimnej wojny stanęły zachodnioeuropejskie państwa. To społeczeństwo złożone z imigrantów różnych kolorów skóry, z różnych kontynentów, o różnych tradycjach, religiach, połączone

bolesną historią, którą chce się raczej zapomnieć, niż pamiętać. To społeczeństwo, w którym nikt nie może rościć pretensji, że jest bardziej martynikański i bardziej „stąd”. To społeczeństwo „ponarodowe”, rozproszone, żyjące we wspólnocie podanej potężnym gospodarczym naciskom. Nic dziwnego zatem, że w latach 90. we Francji do martynikańskiej literatury sięgano nie tylko ze względu na samą Martynikę, ale także w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, jak odnaleźć się w takim ponowoczesnym świecie i jak zbudować tożsamość na piaskach historii, która nie jest wspólna.

Glissant wówczas nad tym pytaniem zastanawiał się dobre czterdzieści lat. W pierwszych publikowanych po wojnie utworach, w tym uhonorowanej Nagrodą Renaudot *La lézarde* [Rozpadlina] z 1958, daje się wyczuć rewolucyjny ferment lat powojennych. Bohaterowie, reprezentujący różne strony martynikańskiej kolonialnej historii: dawnych plantatorów, zarządców, niewolników i zbiegów, ścierają się, ale ten konflikt daje nadzieję na wyłonienie się w przyszłości, w dialektycznym znoszeniu się przeciwieństw, nowej martynikańskiej wspólnoty.

Podobny nerw daje się wyczuć w Glissantowskich pismach z lat 50. i 60. Tłem dla tamtej twórczości były przyjaźń z Frantzem Fanonem, udzielanie się w międzynarodowym środowisku lewicowych pisarzy, w końcu działalność polityczna, za którą Glissant w 1961 roku został deportowany z Gwadelupy i przymuszony do pobytu w ciasnych ramach Heksagonu. Gdy pisarz po przymusowej przerwie powraca na rodzinną wyspę w cztery lata później, zakłada IME

(Institut Martiniquais d'études, Martynikański Instytut Badawczy), prywatną instytucję badawczą i kulturalną, która ma promować wśród Martynikańczyków świadomość własnej, niezakłamanej historii. Z tego okresu, gdy Glissant dzielił życie między martynikański Fort-de-France i Paryż, pochodzą chyba jedne z najbardziej zastanawiających pism Glissanta, w tym powieść *Malemort* (1975) [Mara], którą Patrick Chamoiseau określił w eseju *Écrire en pays dominé* (1997) [Pisać w podbitym kraju] słowem: „olśnienie”².

Olśnienie, ale mroczne. Glissant lat 70. to pisarz, któremu ostygła gorączka wcześniejszych rewolucyjnych antykolonialnych walk. Wierny powołaniu, wciąż podejmuje trud napisania historii Martyniki, ale trud ten jest od zarania skazany na porażkę. Nie da się opowiedzieć wspólnoty przy użyciu starych europejskich sztuczek – wymyślenia bohaterskiej przeszłości, wskazania wspólnego wroga, dorysowania wielowiekowej genealogii – tak aby jednocześnie nie zakłamać Martyniki. Nie sprawdziły się również wielkie, uniwersalne dyskursy, którym zawierzyli powojenni intelektualiści: *négritude*, antykolonializm, marksizm, obiecujące odnalezienie Zasady lub Źródła, co w przypadku Martyniki byłoby – w odczuciu Glissanta – zakłamanie. Konflikt nie prowadzi już ku rozstrzygnięciu.

Malemort można potraktować jako próbę opowiedzenia Martyniki i jednocześnie klęskę opowiedzenia Martyniki. W tym widziałbym sedno doświadczenia postkolonialnego, które stało się udziałem Glissanta: załamanie się uniwersalnego języka. Utrata wiary w możliwość opowiedzenia siebie bez zakłamywania siebie.

Utrata wiary w kategorie, które pozornie Martynikańczykom sprzyjają: wykluczonych, prześladowanych, proletariatu. Ta powszechna niewiara nie oznacza jednak, że pisarz porzuca wysiłek opowiedzenia Martyniki, wręcz przeciwnie, tym zapalczywiej go podejmuje, tyle że opowieść, ledwie rozpoczęta, rozsypuje się. Rozrywana struktura *Malemort*, powieści rozpadającej się na anegdoty i strzępki, pozabawionej chronologicznego porządku, nie jest więc arbitralnym wyborem stylistycznym, ale czymś do głębi przeżytym – owocem goryczy postkolonialnego świata. Świata, który został powołany do istnienia przez maszynę europejskiego imperializmu w ogóle, a Francję w szczególności, ale w którym europejskie narzędzia wyzwolenia – walka narodowa czy klasowa – wyzwolenia wcale nie przynoszą. Wydają się niemożliwe. *Malemort* jest świadectwem tożsamości nie tyle zmiennej lub nieustalonej – ten nośny termin nie chwyta istoty problemu – co raczej Syzyfowej, wciąż na nowo tworzonej ze świadomością rychłego zniweczenia.

Ten mroczny okres Glissanta zamyka *Le Discours antillais* (1981) [Rozprawa antylska], eseistyczny fresk o społecznej i kulturowej klęsce Antyli Francuskich. W roku publikacji *Le Discours...* pisarz zostaje wybrany na prestiżowe stanowisko w UNESCO. Przez całe lata 80. jego kariera stopniowo wkracza na międzynarodową arenę. Lata 90. to zresztą okres sprzyjający nie tylko samemu Glissantowi, lecz także literaturze karaibskiej w ogóle – w 1992 roku Glissant znalazł się w gronie potencjalnych noblistów, a nagrodę koniec końców otrzymał Derek Walcott z Trynidadu. Również w 1992 roku Nagro-

dę Goncourtów zdobył młodszy o pokolenie uczeń Glissanta, martynikański pisarz Patrick Chamoiseau, za epopeję *Texaco*.

Podobnie kosmopolityczna staje się twórczość karaibskiego twórcy. W pismach teoretycznych Glissanta z lat 90. – a był ich prawdziwy zalew, jak odnotowuje krytyk Chris Bongie³ – Martynika zmienia się z rzeczywistej wyspy w figurę zapowiadającą kreolską przyszłość świata, w którym współistnieją rasy, kultury, religie, bez konieczności odwoływania się do uniwersalnych, totalizujących conceptów. Znikają powoli zadziorność i gorycz, które napędzały pisarza w latach 70., ustępując miejsca postkolonialnemu *satori*, w którym roztapia się przeszłość. Polityka ustępuje miejsca poetyce – *Poétique de la Relation* (1990) [Poetyka relacji], jak brzmi tytuł jednego z najsłynniejszych esejów pisarza z początku dekady. Kultury łączy wszechogarniająca sieć relacji.

Oczywiście takie pospieszne streszczenie nie może oddać niuansów teoretycznych conceptów późnego Glissanta, ale pozwala uchwycić stan jego literatury, w momencie gdy została przygnieciona przez teorię postkolonialną. Tak właśnie wytłumaczyłbym przytłoczenie skromnego zamiaru potężnym tytułem – podobnie kruche i trudne martynikańskie doświadczenie Glissanta, zamorskiego Francuza szukającego swojego miejsca w języku francuskim przez ponad półwiecze, zostało przygwożdżone postkolonialnymi kategoriami hybrydyczności i *métissage*. Poszukiwano odpowiedzi na pytanie o tożsamość w wielokulturowym świecie, a Glissant wówczas zdawał się taką odpowiedź dawać, roztaczając holistyczną wizję świata kreolskiego, respektującego

różnice i czerpiącego z nich siłę. Brać tę odpowiedź za dobrą monetę, czytać eseje *Poétique de la Relation* czy *Traité du Tout-Monde* (1997) [Traktat o Cało-Świecie] w oderwaniu od wcześniejszej goryczy postkolonialnego doświadczenia jest grubym nieporozumieniem i narusza Glissantowską intelektualną biografię. Tak, zgoda, Glissant lat 90. jest wieszczem nowego kreolskiego świata, ale jego wieszczczenie jest nie tylko wieszczaniem, lecz także ucieczką od wyczerpującej rzeczywistości Martyniki i wyczerpującej sprzeczności, pragnienia opowiadania i niemożności opowiadania wspólnoty.

Początek naszego wieku przyniósł wielki zawód tym czytelnikom Glissanta, którzy wyposażeni w hasła postkolonializmu widzieli w *Tout-Monde*, *Cało-Świecie*, nadzieję na partnerskie współistnienie kultur. Okazało się, że myśl postkolonialna, skupiona na uchronieniu poszczególnych kultur przed totalnym językiem Zachodu i podważająca uniwersalne kategorie, pozbawia tym samym języka powszechnego, który pozwalałby mówić o konfliktach odgrywających współcześnie coraz większą rolę: zagrożeniach kapitalizmu i rosnącym wykluczeniu. Rytualne stwierdzenia o zacieraających się granicach, mobilnym świecie i powszechnej migracji – choć tak wiarygodne z polskiego punktu widzenia – w coraz mniejszym stopniu odwierciedlały świat rosnących społecznych nierówności, zarówno wewnątrz państw, jak i między nimi. Być może najbrutalniej wyraził to rozczarowanie antylski intelektualista Guy Cabort-Masson, mówiąc w wywiadzie: „[Glissantowski *Cało-Świat*] jest niczym więcej jak miejscem,

gdzie rej wodzą rekiny finansjery zgromadzone wokół Billa Clintona. Glissant chciałby tylko posłużyć im za eksperta od komunikacji kulturowej”⁴.

Czy Glissant zasłużył na takie potępienie? Wydaje się, że jest ono raczej świadectwem doraźnych politycznych nadziei pokładanych w intelektualnych przywódcach martynikańskiej społeczności, jakimi są pisarze, a szerzej w literaturze postkolonialnej. Czy z nieudanej i heroicznej próby stworzenia osobnej martynikańskiej tożsamości, która nie wykluczałaby i nie zakłamywała historii wyspy, można wynieść jakąś lekcję? Na pewno Glissant dowodzi, że budowanie tożsamości na sypkim zamorskim gruncie różnych kultur i sprzecznych tradycji jest niełatwe, o ile nie niemożliwe; że doświadczenie postkolonialne nie pozwala się przekuć na doraźny program polityczny, filozofię lub teorię. Tak naprawdę postkolonializm okazuje się doświadczeniem, a nie teorią. I pisarstwo autora *Malemort* broni się jako zapis takiego doświadczenia – pełnego sprzeczności, trudnego dążenia do stworzenia wspólnoty, która nie może powstać. Nie teraz i nie tutaj. Takiego Glissanta, zamorskiego Francuza, warto zapamiętać, zanim zatrze się jego ślad odcisnięty na piasku historii.

Tomasz Surdykowski

PRZYPISY

- 1 Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris 1991, s. 170. [Tłumaczenie wszystkich cytatów w tekście T.S. – dop. red.].
- 2 Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Paris 1997, s. 92.
- 3 Chris Bongie, *Friends and Enemies: The Scribal Politics of Post/colonial*, Liverpool 2008, s. 340.
- 4 Guy Cabort-Masson, *Je suis pour et dans la créolité* (wywiad), „Antilla” 1998, nr 804, s. 13.

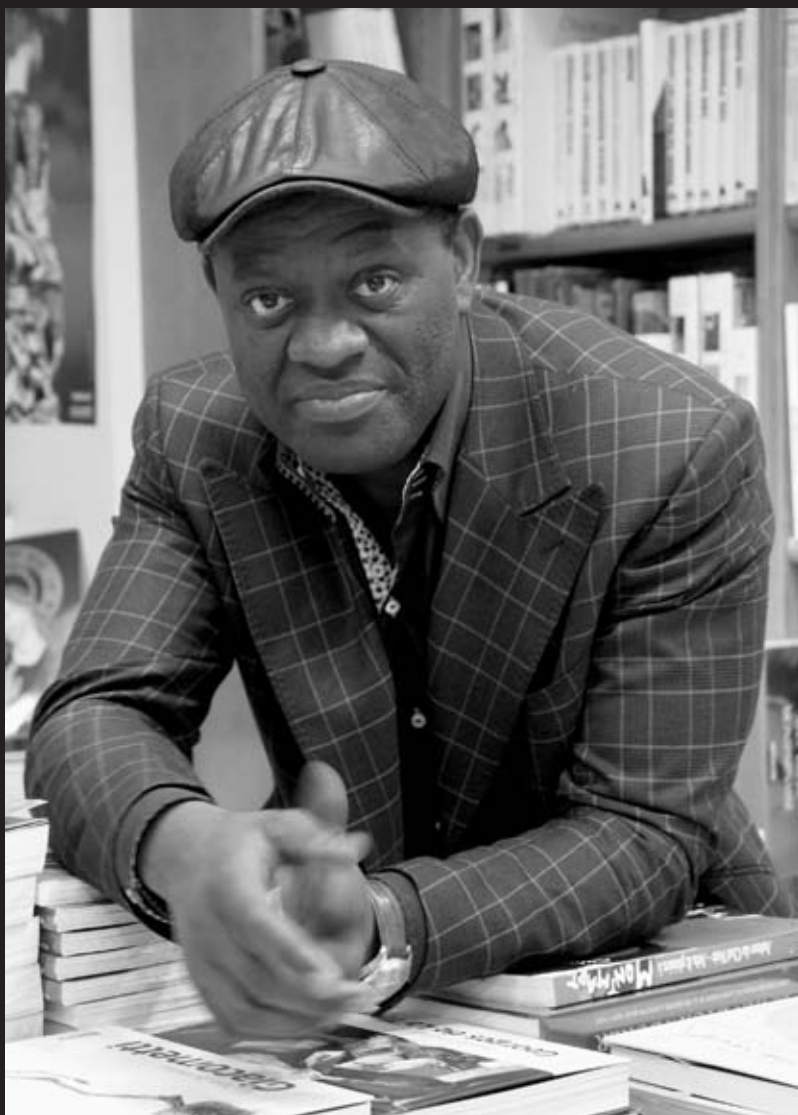


AUGUSTE LEPÈRE, *Marchandes au panier (rue Montorgueil)* / Przekupki z koszem (ulica Montorgueil), 1889/1894, z: „L'Artiste”, drzeworyt, papier żeberkowy, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

PAUL GAUGUIN, *Manao Tupapau (Elle pense au revenant – L'esprit des morts veille)* / Manao Tupapau (Ona myśli o duchu – Duch zmarłych czuwa), Paryż 1894, z: *L'Estampe originale*, Album VI, Paris 1894, litografia pędzlem, piórem, kredką, drapania, papier welinowy; w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



Małgorzata Szczurek
Widzialni niewidzialni.
Inny Paryż
Alaina Mabanckou



W jednej z pierwszych scen powieści Alaina Mabanckou *Black bazar*¹ jej główny bohater i zarazem narrator wybiera się na imprezę poza Paryż. Przed wyjściem długo zastanawia się nad odpowiednim strojem, w końcu decyduje się na garnitur Yves’a Saint Laurenta w kolorze butelkowej zieleni i bordowe westony. Kiedy dociera na dworzec, okazuje się, że trwa akurat strajk transportu publicznego, na peronie kłębi się tłum, z głośników płyną niezrozumiałe komunikaty, a spojrzenia wielu pasażerów dziwnym trafem kierują się w jego stronę. Przekonany, że to z powodu wyszukanego stroju, poprawia krawat i rozpina marynarkę, by wyeksponować markowy pasek, gdy raptem ktoś zaczyna do niego krzyczeć: „Dlaczego ciągle strajkujecie, he? Macie wszystkie możliwe ulgi, i co tylko, a dalej zatruwacie życie zwykłym pasażerom! Wszyscy się skarżą na brak pracy we Francji, a w sektorze publicznym aż się roi od nierobów, modliszek i pędraków pańskiego pokroju” (BB, 48). Musi upłynąć kilka chwil, zanim zza horyzontu wyłoni się prawdziwy pracownik kolei, a bohater zauważy, że ich garnitury są w tym samym kolorze. Czy jednak rzeczywiście chodzi o kolor garnituru? W tej scenie pojawia się jeszcze jeden kolor, znacznie ważniejszy, choć niewypowiedziany wprost: bohater jest afrykańskim imigrantem. Podobnie jak znakomita większość pracowników niższego szczebla służb publicznych w regionie paryskim, odróżnia się od białej większości. I prawdopodobnie dopiero to połączenie – czarnego koloru skóry i butelkowej zieleni garnituru – zaowocować mogło konfuzję, która podana jest tu w formie zabawnej anegdoty, choć kiedy chwilę pomyśleć, ma gorzki smak.

Black bazar to najbardziej polityczna z powieści Alaina Mabanckou, autora, który w ciągu ostatnich kilkunastu lat stał się jednym z najważniejszych pisarzy tworzących w języku francuskim. Urodzony w Republice Konga w 1966 roku, przyjechał do Francji pod koniec lat 80., by jako stypendysta kongijskiego rządu studiować prawo. I – został, podobnie jak wielu kolegów, zawiedziony postępowaniem swojego kraju, który z dnia na dzień przestał wypłacać stypendia. Francuskiego nauczył się w szkole, z książek, i kiedy już znalazł się we Francji, okazało się, że językiem Racine’a włada lepiej niż niejeden mieszkaniec Heksagonu. Mało tego, jako syn mieszkańców ówczesnej francuskiej kolonii, a więc nieświadomych co prawda tego faktu, ale jednak obywateli Francji, nie musiał ubiegać się o francuskie obywatelstwo – wystarczyło, że zwrócił się do rządu francuskiego o dokumenty reintegracyjne. Studia nie poszły na marne. Jeszcze w Kongu zaczął pisać poezję, potem prozę, by w 2005 roku wydać *Verre Cassé* (pol. wyd. *Kielonek*, 2008), brawurową powieść, która przyniosła mu rozgłos, uznanie i nagrodę Cinq Continents przyznaną przez Międzynarodową Organizację Frankofonii, a w 2006 zostać laureatem nagrody Renaudot za *Mémoires de porc-épic* (pol. wyd. *Zwierzenia jeżozwierz*, 2015). Od 2002 roku mieszka w Stanach Zjednoczonych, gdzie wykłada literaturę frankofońską. Już ta krótka biografia pisarza pozwala wyobrazić sobie splot zagadnień, o jakich będzie tu mowa: Kongijczyk, ale i Francuz, piszący po francusku, ale mieszkający od kilku lat w Ameryce – w samym centrum twórczości Mabanckou tkwi

kwestia wielokrotnie złożonej tożsamości, w jej wymiarach językowym, politycznym i egzystencjalnym.

Najbardziej zmienna dla tych zagadnień jest właśnie powieść *Black bazar* z 2009 roku. Już jej tytuł wskazuje na pewien poziom złożoności i zawiera w sobie element ironicznego dystansu. Słowo „Black” to eufemizm odnoszący się tu do czarnoskórych mieszkańców Paryża, a „bazar” (czego nie udało się już oddać w polskim przekładzie) to nie tylko egzotyzyujący bazar, targ, lecz także burdel (w obu znaczeniach). To jedyna jak dotąd powieść Alaina Mabanckou, której akcja rozgrywa się nie w Afryce, lecz we Francji, a dokładniej w dwóch paryskich dzielnicach. Bohater i zarazem narrator powieści pochodzi z Konga, od piętnastu lat mieszka w Paryżu, należy do wywodzącej się z Brazzaville subkultury SAPE, czyli mężczyzn przykładających niezwykłą wagę do wyglądu zewnętrznego oraz wydających fortunę na markowe stroje, i, co nie mniej ważne, jest początkującym pisarzem, który dopiero szuka swojego stylu. To z jego perspektywy poznajemy miasto. Miasto inne niż to, do którego przywykliśmy: Paryż imigrantów, Paryż zamieszany przez obywateli byłych kolonii i ich dzieci, Paryż nie-białych Francuzów. Paryż Kongijczyków, Martynikańczyków, Arabów, Gwinejczyków, Haitańczyków, Kameruńczyków, Benińczyków itd. Tygiel, w którym miesza się historie, języki, pochodzenie, status społeczny, racje, motywacje i życiowe cele. Świat, który wielu białych woli jednak postrzeć jako monolit. Mabanckou rozbija ów rzekomo homogeniczny obraz i rozpisuje go na indywidualne głosy. Tworzy

całą galerię postaci, z których każda ma inną historię, inaczej żyje. Obok narratora pojawia się więc jego ukochana, urodzona w Nancy córka kongijskiego adwokata, Pierwotna Barwa, nazwana tak przez narratora ze względu na wyjątkowo ciemny odcień skóry, dziewczyna, która nigdy nie była w Afryce, nie ma pojęcia o Kongu, zna wyłącznie francuski „i nie rozumie żadnego ze stu języków używanych w kraju”. Pojawiają się też: Hybryda, kuzyn Pierwotnej Barwy, muzyk, który gra na tam-tamie, Gwendolina, bogata córka ministra z Gabonu, sąsiad, upiorny pan Hipokrates, który wyzywa wszystkich od czarnuchów, pochodzi z Martyniki i „sam ma ciemną skórę, chociaż o tym nie wie”, Roger, Francuz z Wybrzeża Kości Słoniowej, Yves, po prostu z Wybrzeża, haitański pisarz Louis-Philippe, literacki mentor narratora, sublokatorzy, przygodnie spotkane kobiety, świeżo upieczone imigrantki, Arab na rogu, który okazuje się rozpolitykowanym czytelnikiem pism Aimé Césaire’a itd. Wielość postaci to wielość ludzkich losów, wielość tożsamości, różnorodność życiowych postaw i poglądów politycznych, których nie sposób zamknąć w jednej formułce, jednoznacznie zdefiniować.

Wbrew pozorom opowiadanie o tej heterogenicznej, różnorodnej etnicznie społeczności nie jest we Francji łatwe. W tamtejszej tradycji, inaczej niż na przykład w tradycji amerykańskiej, nie mówi się wprost o kolorze skóry. W obawie przed stygmatyzacją mniejszości do 2010 roku zakazane prawem było przeprowadzanie spisów ludności pod kątem przynależności etnicznej. Nabrzmiała sytuacja polityczno-społeczna doprowadzi-

ła jednak do tego, że zniesienia zakazu zaczęły się domagać właśnie środowiska mniejszościowe, przekonane o tym, że nie są należycie reprezentowane w organach państwowych i przestrzeni publicznej. Około 2005 roku pojawił się nawet nowy termin, *minorité visible* (mniejszość widoczna), odnoszący się do mniejszości etnicznych, w odróżnieniu od *minorité invisible* (mniejszość niewidoczna), używanego w stosunku do np. mniejszości seksualnych. Wielu nie-białych to urodzone we Francji dzieci i wnuki imigrantów, trudno więc wciąż używać w stosunku do nich tego terminu. Jeszcze inną grupę stanowią mieszkańcy tzw. zamorskich terytoriów Francji. Jednym z problemów okazuje się zatem brak adekwatnego języka, którym można by mówić o innych niż biali Francuzi mieszkańcach tego kraju. W przestrzeni publicznej funkcjonują właściwie tylko dwa słowniki: jeden, nacjonalistyczny, do którego sięgnął Nicolas Sarkozy podczas kampanii prezydenckiej w 2007 roku, wykluczający i niosący ksenofobiczne treści, oraz drugi, politycznie poprawny, ale oparty na licznych przemilczeniach i w jakimś stopniu zafałszowujący obraz. Pisząc *Black bazar*, Mabanckou musiał zatem nie tylko przełamać wyobrażenie o rzekomo homogenicznym charakterze opisywanej przez siebie społeczności, ale też zdecydować, jakiego języka i jakiej formy do tego opisu użyć. Problem z językiem jest zresztą zasygnalizowany wprost; mówi o nim narrator, zastanawiając się nad właściwym określeniem dla arabskiego sklepikarza z naprzeciwnika: „Gdybyśmy zaczęli podważać wszystko, co nam przypomina, że język francuski bywa niesprawiedliwy czy wręcz uwłacza

pewnej kategorii osób, dywagacjom nie byłoby końca” (BB, 108).

Nic dziwnego zatem, że portretując środowisko kolorowych mieszkańców Paryża, Mabanckou sięgnął po satyrę jako gatunek dający dużą swobodę wypowiedzi i wykorzystał jej możliwości do końca, nie ocalając żadnego tabu, nie pomijając żadnego stereotypu, żadnej językowej kliszy. Sięgnął do rezerwuaru rasistowskich uprzedzeń, ksenofobicznego języka, kulturowych przesądów, zebrał je i rozłożył przed nami niczym talię kart. Wszystkie te elementy składają się na podręczny zestaw do konstruowania stereotypowego wyobrażenia o Innym. Tym Innym jest tu kobieta – biała i czarna, Innym jest czarny mężczyzna. Innym są także biali postrzegani jako zbiorowość (to rewers białego spojrzenia, które widzi Innych nie jako zbiór jednostek, lecz homogeniczną grupę). Najbardziej rzucającym się w oczy zabiegiem jest wykorzystanie rasistowskich określeń (bohaterowie bez końca wyzywają się od bambusów, dzikusów i negrów), które ma tu wielorakie funkcje. Po pierwsze, ich niezwykle nagromadzenie daje wrażenie obcowania z jakimś ogromnym słownikiem, którego lektura jest dla czytelnika zawstydzająca. Wiemy bowiem dobrze, że nawet jeśli tego rodzaju określenia nie pojawiają się w oficjalnym dyskursie, są mocno zakorzenione w zachodniej kulturze i funkcjonują w powszechnej świadomości. Po drugie, by odwołać się do Judith Butler, wykorzystanie opresywnej mowy stanowi tu jej ironiczne podwojenie, jest użyciem afirmatywnym i ostatecznie prowadzi do zmiany jej znaczenia². Służy rozbrojeniu rasistowskiego języka, które

dokонуje się w powieści głównie za pomocą szyderstwa i śmiechu. Na podobnej zasadzie wykorzystuje Mabankou stereotypy kulturowe, zwłaszcza te, które odnoszą się do wyglądu zewnętrznego: mamy w *Black bazarze* dyskusje na temat fizjonomii i sprawności fizycznej białych i czarnych, ze szczególnym uwzględnieniem sprawności seksualnej mężczyzn oraz kształtu damskich pośladków, mamy też opowieści o Afryce jako miejscu „gdzie panoszą się głód, choroby, gdzie mężczyźni mają po kilka żon, a w dodatku cały czas się biją” (BB, 38).

Ciało jest drugim – obok języka – polem, na którym rozgrywa się walka o samostanowienie. Po kilku miesiącach mieszkania w okolicach Château Rouge Pierwotna Barwa rezygnuje z handlowania ubraniami na rzecz „produktów de demurzynizacji”, ponieważ widzi, że nawet biedni wydają na nie bająnskie sumy. Jedna z bohatererek uzasadnia to następująco: „grabarz zawsze będzie miał zajęcie, ponieważ ludzie są skazani na śmierć. A z nami, czarnymi, jest tak samo: nie przestaniemy wybielać sobie skóry tak długo, jak długo będziemy przekonani, że nasze przekleństwo jest kwestią koloru” (BB, 79). Bohaterowie rozprawiają na temat mniej lub bardziej ciemnego odcienia skóry, żywiąc przekonanie, że im bielszym się jest, tym wyższą zajmuje się pozycję w społecznej hierarchii, co niestety często znajduje potwierdzenie w rzeczywistości. Towarzyszy im przy tym poczucie nieistnienia, niewidzialności, zepchnięcia na margines i upokorzenia, co często jest związane z sytuacją ekonomiczną: „ponieważ nikt nie chce przyjąć do wiadomości, że żyjemy w tym kraju, ponieważ wszyscy udają, że

nas nie widzą, ponieważ zatrudniają nas do opróżniania śmietników” (BB, 100). Odwołują się zatem do reguły kolonialnego podboju, którego polem staje się ciało białej kobiety: „rachunek jest prosty [...] w świecie jutra na każdym skrzyżowaniu będzie się roilo od czarnych, którzy będą Francuzami, jak oni, czy tego chcą, czy nie” (BB, 100). Ironiczny rewers kolonialnych wojen, których pierwszymi ofiarami były kobiety, brzmi tu okrutnie przez przywołanie historii, ale i ze względu na szyderczy obraz międzyludzkich relacji, które odarte zostają z uczuć i intymności, zamieniają się w polityczną grę, lub też walkę o przetrwanie. Jednocześnie jak w krzywym zwierciadle odbija się tu obraz stłumionych i wypartych lęków części białego społeczeństwa. „Metyzacja Galii” to przecież zapewne koszmar, który śni się po nocach prawicowym politykom. To jednak nie wszystko. W świecie przedstawionym w powieści wybór partnera czy partnerki, w zależności od jego/jej koloru skóry, za każdym razem jest nacechowany kulturowo czy politycznie i obciążony stereotypami. Żaden wybór nie jest niewinny i każdy podlega kontroli otoczenia. Kiedy pod koniec powieści narrator wiąże się z białą partnerką, zmienia styl ubioru i prostuje włosy, zostaje oskarżony przez kolegów o to, że wypiera się swojego pochodzenia i „przynosi wstyd najpiękniejszej rasie świata” (BB 238). Nie poddaje się jednak terrorowi grupy, która chciałaby nadzorować jego seksualność i cielesność: „ja nadaję kształt mojemu ciału, zmieniam je wedle uznania” (BB 238). Upolitycznione ciało zostaje odzyskane, staje się miejscem własnym. Mabankou zwraca uwagę na środowiskową presję i wielką trudność

w budowaniu własnej tożsamości przez jednostki. Postrzegani przez białych jako homogeniczna grupa, niejako pod presją zewnętrznego spojrzenia bohaterowie sami zaczynają sprawować nad sobą kontrolę i starają się uniemożliwić sobie nawzajem jednostkową emancypację.

Trzecim istotnym polem identyfikacji jest w *Black bazarze* historia, zwłaszcza stosunek do kolonizacji i handlu niewolnikami. Pod tym względem obraz przedstawiony w powieści jest stosunkowo najbardziej zniuansowany. Wiąże się to być może z faktem, że książka została napisana niedługo po tym, gdy parlament francuski uchwalił ustawę, na mocy której nauczanie historii w szkołach powinno podkreślać zalety kolonizacji. Mabanckou czyni aluzję do tego wydarzenia, ale i rozpisuje na głosy wielowątkową dyskusję dotyczącą kolonialnej winy i spuścizny. Stosunek do przeszłości okazuje się ważnym składnikiem identyfikacyjnym bohaterów, warunkującym ich życiowe postawy, decyzje, polityczne wybory. Jedni uważają się za ofiary kolonizacji, inni chcą odegrać się na Francji za dziejową niesprawiedliwość, jeszcze inni, jak Arab na rogu czy pan Hipokrates, rozważają współodpowiedzialność samych Afrykańczyków, którzy przyłożyli rękę do handlu współbratymcami. Są nawet i tacy, nieliczni (znów pan Hipokrates), którzy opiewają zalety kolonizacji, przyłączając się do głosu niektórych francuskich polityków. Najważniejsze jednak jest piętno, jakie kolonizacja odcisnęła w ludzkich umysłach. „Przez długi czas, w sposób niemal systematyczny, akceptowaliśmy obraz nas samych rysowany grubą kreską przez kolonizatorów” – pisał Mabanckou w eseju

Les soleils des indépendances [Słońca niepodległości]³ zamieszczonym w książce *Le sanglot de l'homme noir* [Płacz czarnego człowieka], namawiając Afrykańczyków do krytycznego spojrzenia na samych siebie i podjęcia poważnej rekonstrukcji własnej tożsamości. Cień kolonizacji rozciągać się będzie nad nimi tak długo, jak długo sami nie rozliczą się z przeszłością i nie wyzwolą swych umysłów spod władzy cudzego spojrzenia.

Niekiedy zza kłębow szyderstw i spod gruzów rozbijanych klisz przebijają bardziej realistyczne fragmenty obrazu. Wielu bohaterów ma kłopot z określeniem swojej przynależności, wielu zakłamuje rzeczywistość. To ludzie na rozdrożu, którzy zgubili jakąś część dawnej tożsamości, ale nie zbudowali jeszcze nowej. Towarzyszy im bliżej nieokreślony ból; jedni chcą wracać do kraju swoich przodków, inni zrobią wszystko, żeby wyprzeć z pamięci jego wspomnienie. Tęsknota za bliskimi, poczucie osamotnienia, niezrozumienia, marginalizacji, wzmagane przez problemy natury ekonomicznej (bohaterowie co i rusz obwiniani są o pogłębianie dziury budżetowej, o lenistwo, nieróbstwo, wykorzystywanie państwa etc., choć większość z nich mniej lub bardziej ciężko pracuje na swoje utrzymanie) powodują frustrację i zamknięcie. Czy śmiech coś tu zdziała? Satyryczny ton ustępuje czasem miejsca opowieści, z której sączy się smutek.

Pomimo karykaturalnego przerysowania udaje się więc Mabanckou narysować stosunkowo złożony obraz części francuskiego społeczeństwa, tej części, do której sam należy. Społeczeństwa, które od dawna nie jest już białym monolitem. Niezależnie od tego, jak trudno

jest białej większości pogodzić się z tym faktem i z jakimi problemami ekonomicznymi, politycznymi i kulturowymi się on wiąże, następuje zmiana paradygmatu tożsamości zwanej narodową. Pisze o tym Mabanckou w innym tekście z cytowanej już książki *Le sanglot de l'homme noir – Les identités meurtrières* [Zabójcze tożsamości], przywołującym swym tytułem esej Amina Maaloufa. Opowiada w nim między innymi o spotkaniu z pewnym Francuzem z Normandii, na lotnisku, w drodze do Los Angeles. Człowiek ten nie przestawał dopytywać autora o jego narodowość, zastanawiając się, jaki jest drugi składnik, w domyśle ten kolorowy, jego pochodzenia. Nie przyjmował do wiadomości, kiedy pisarz odpowiadał, że jest Francuzem i że jego rodzice byli Francuzami. „Pan jest franko-jakiś”? – podsunął Francuz z Normandii, wplatając w zdania angielskie słowa, bo po pięciu latach w Ameryce gubił już powoli swój francuski. „Raczej kongijsko-jakiś”? – odpowiedział mu, ale już tylko w duchu, pisarz. Jak wspomina, to zdarzenie wzbudziło w nim dwie refleksje: po pierwsze, było dowodem na to, że każde spotkanie może być pouczające, po drugie – uświadomiło mu po raz kolejny, jak trudno niektórym Francuzom zaakceptować fakt, że spora część ich rodaków nie jest do nich podobna. „Idea białej Francji jest już dziś tylko iluzją, zastanym obrazem, skazującym tego, kto uzyskał francuskie obywatelstwo, na to, by przez całe życie się usprawiedliwiać, wyjaśniał »rdzennym« Francuzom, jakie są jego korzenie, i niemal przeproszał za to, że ma francuski paszport. Kto jednak powinien przeproszać: ja czy on?”⁴ – pyta

Mabanckou. „Moja koncepcja tożsamości dalece wykracza poza pojęcia terytorium i krwi” – pisze dalej. Pojęcia te nie są już adekwatne i nie da się nimi opisać złożoności dzisiejszych społeczeństw, mnogości wzajemnych wpływów oraz więzi międzyludzkich przekraczających granice państw i kontynentów. Pisarzowi bliższe jest pojęcie tożsamości hybrydycznej, zmieniającej się w zależności od kontekstu. Sam zauważa zresztą, że za granicami kraju nawet ci bardziej konserwatywni rodacy rozszerzają pojęcie francuskości na nie-białych Francuzów, szczęśliwi, że trafili na kogoś, kto mówi w ich języku i dysponuje podobnym zbiorem kulturowych odniesień. Sugeruje tym samym, że porzucając zakreślone geograficznie terytorium, w którym każdy miał już wyznaczone miejsce i określoną rolę, łatwiej zobaczyć to, co łączy. Przynajmniej wtedy.

Małgorzata Szczurek

PRZYPISY

- 1 Alain Mabanckou, *Black bazar*, przeł. Jacek Giszczak, Kraków 2010. Dalej w tekście jako BB z podanym numerem strony. Wszystkie wymienione w tekście powieści Alaina Mabanckou ukazały się w Polsce w przekładzie Jacka Giszczaka.
- 2 Judith Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. Adam Ostolski, Warszawa 2010, s. 23.
- 3 Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris 2012, s. 171, tłum. własne. Tytuł książki nawiązuje do eseju Pascala Brucknera z 1983 roku *Le sanglot de l'homme blanc* [Placz białego człowieka], w którym francuski filozof dowodził, że czas, aby biali skończyli ubolewać nad kolonialną przeszłością i pozbyli się poczucia winy wobec Afryki. Natomiast tytuł eseju *Les soleils des indépendances* jest powtórzeniem tytułu powieści Ahmadou Kouroumy.
- 4 Tamże, s. 58–59.



Manet

ÉDOUARD MANET, *Jeanne - Printemps / Jeanne - Wiosna*, 1882/1905, z teki: Manet. *Trente eaux-fortes originales*, Paris 1905, akwaforta, akwatinta ciemnobrunatną farbą, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Jakub Kornhauser

Bruno Dumont: Francja, czyli Bailleul i okolice



Jeśli ostatnie zdanie mojego eseju otwierającego ten numer – w którym, posługując się terminologią Georges’a Pereca, próbowałem określić podstawowe kierunki dzisiejszej refleksji „tożsamościowej” w kulturze Francji – potraktować jako punkt wyjścia do analizy najbardziej interesujących zjawisk w nowym francuskim kinie, to bez wahania można wskazać reżysera, realizującego postulaty jednoczesnego bycia „w głębi podwórza” i „zamieszkującego planetę Ziemia”. To urodzony w 1958 roku Bruno Dumont, nauczyciel filozofii z małego flamandzkiego Hazebrouck, wciśniętego między Lille i Dunkierkę, tuż przy granicy z Belgią, oraz, przede wszystkim, rzecz prosta, reżyser i scenarzysta, zdobywca wielu prestiżowych nagród – by wymienić dwukrotną Grand Prix Festi-

walu w Cannes (za *Ludzkość* i *Flandrię*) czy Nagrodę Jeana Vigo (za debiutanckie *Życie Jezusa*). Ponadto najbardziej prestiżowy periodyk filmoznawczy, nie tylko we Francji, ale również w skali międzynarodowej, „Cahiers du Cinéma”, uznał Dumontowski czteroodcinkowy mini-serial *Mały Quinquin*, zrealizowany pierwotnie dla telewizji Arte, a następnie scalony w jeden, ponad trzygodzinny film fabularny pokazywany w kinach, za najlepszy film roku 2014 na świecie¹.

W obejmującej osiem filmów pełnometrażowych filmów twórczości Dumonta – wymienimy kolejno: *Życie Jezusa* (1997), *Ludzkość* (1999), *Twentynine Palms* (2003), *Flandria* (2006), *Hadewijch* (2009), *Poza szatanem* (2011), *Camille Claudel 1915* (2013) i wspomniany wcześniej *Mały*

Quinquin (2014) – znajdują wyraziste połączenie dwa przeciwstawne, jak mogłoby się wydawać, pierwiastki: zanurzenie w zapomnianej i odległej prowincji („głębokiej Francji”, *France profonde*, jak pisze jeden z krytyków²), najczęściej utożsamianej z rodzinnym Bailleul i okolicami Boulogne-sur-Mer, oraz tendencja uniwersalizująca, ukazująca człowieka jako pole odwiecznej walki dobra ze złem – a może walki ciała i duszy, dojmującej samotności oraz egzystencjalnego lęku i poszukiwania uczuciowego spełnienia? Zderzenie konsekwentnego naturalizmu bezimiennych miasteczek i wiosek północnej Francji, ich błotnistych obejść, wydłupionych uliczek, szarych pól i wydm, potęgowanego „niefilmowymi” twarzami aktorów – Dumont jest wierny aktorom nieprofesjonalnym, mieszkańcom regionu Nord-Pas-de-Calais, których „wylawia” na ulicach i obsadza w głównych rolach w większości filmów – z filozoficznym zacięciem i ambicjami nieledwie metafizycznymi, stało się znakiem rozpoznawczym Dumonta i zapewniło mu entuzjazm krytyki oraz pozycję nieomal współczesnego klasyka. Klasyka, czyli w tym kontekście twórcy osobnego, prowadzącego życie dalekie od show-businessowych centrów, ale przez to do głębi „swojego”, wiarygodnego w intencjach twórczych i prawdziwego w ekspresji.

Status tego reżysera dobrze opisuje Rafał Syska, oddając mu należny hołd – określa go mianem „fenomenu współczesnego kina europejskiego” – by w następnym zdaniu rozwinąć ten wątek o wyliczenie głównych cech jego kina: niespiesznej narracji, dekompozycji gatunkowej, formalnej ascetyczności³. Co szczególnie waż-

ne, a o czym często nie chce się pamiętać, u Dumonta w pierwotnej, brutalnej codzienności toczony siłami natury zawsze tli się płomień epifanii: wzniosłe humanistyczne idee nie są domeną heroiczych czynów na pierwszych frontach wojny (a nawet „walki” kulturowej) – jeśli jeszcze przetrwały, to są przynależne powszedniości, nawet powszedniości z pozoru złej, nikczemnej, wulgarnej, fizjologicznej. Bohaterowie filmów Dumonta, zwykli, niczym nie wyróżniający się mieszkańcy okolic rodzinnego miasta reżysera, Bailleul, którzy całe dnie spędzają na wałęsaniu się bez celu, pracy na roli albo – w kilku znaczących wypadkach – na rozwiązywaniu zagadek kryminalnych, najczęściej odtwarzani przez naturszczyków o charakterystycznej fizjonomii, oszpeconej twarzy, kaczym chodzie, tikach nerwowych czy zniekształconej artykulacji, noszą w sobie boski – a przynajmniej: ponadnaturalny – pierwiastek.

Być może najpełniej widać to w *Poza szatanem*, opowieści o bezimiennym i niemym mieszkańcu wydm o nietypowej ekspresji (wciela się niego ulubiony „aktor” Dumonta, David Dewaele), który w atmosferę sennej wioski wprowadza elementy sytuujące się (i sytuujące samego bohatera) gdzieś „poza dobrem i złem”, by odnieść się do słynnej formuły Nietzschego. Samotny i bezdomny wędrowiec ukazany jest jako ucieleśnienie pierwotnego boga zrodzonego z natury (ziemi, wody) i siłami natury kierującego, surowego i sprawiedliwego zarazem. Sceny, w których klęczy (modli się? rozmyśla? kontempluje?) wpatrzonej w ciągnące się kilometrami łagodne wzgórza i pola usiane snopkami siana, są skonstrastowane

ze scenami „wykonywania wyroków (boskich?)”, w tym zastrzelenia ojca opiekującej się nim i pragnącej jego bliskości dziewczyny, który miał ją krzywdzić. Wszystkie zdarzenia ukazywane są z naturalistyczną precyzją, jednak nie wzbudzają w otoczeniu żadnej reakcji, zupełnie jak gdyby toczyły się zgodnie z normalnym rytmem natury (przeznaczenia, wyższego planu). Francja, reprezentowana z rzadka przez leniwych funkcjonariuszy policji, którzy nie są w stanie znaleźć w – najzwyczajszym przecież na pierwszy rzut oka – miasteczku żadnych materialnych dowodów na popełnienie przestępstwa, nie są również w stanie zauważyć, że zło czai się w innym miejscu. Oto jeden z rolników bestialsko morduje dziewczynę, przyjaciółkę tajemniczego „mężczyzny z wydm”. W końcowych scenach filmu to właśnie ten ostatni inicjuje (a raczej: przez niego dokonuje się) przejmujący – ale i zdumiewający, bo stojący w sprzeczności z dosłownością całego filmu – gest epifanii, akurat ponad (czy: poza) zagrożeniami z porozrzucanymi niedbale starymi oponami i brudnymi krowami w oborze: dziewczyna zostaje „wskrzyszona” (mocą natury – ożywa dzięki zanurzeniu w wodzie śródleśnego jeziora), a mężczyzna odchodzi w samotności w niewiadomym kierunku.

Trzeba zaznaczyć, że Dumont, sam określający się jako ateista, rzuca postać „świętego szaleńca”, jak pisze jeden z krytyków, „na tło flandryjskich wiosek”⁴, by zasygnalizować kryzys duchowy Zachodu, ale zarazem tkwiącą w każdym człowieku potrzebę sacrum, która uzewnętrznia się na różne, ale nie zawsze (a może: rzadko) związane z tradycyjnie pojmowaną insty-

tucją Kościoła, sposoby. W licznych wywiadach reżyser daje do zrozumienia, że taka postawa, którą sam streszcza w paru zdaniach – „Najsmutniejszy widok to dla mnie ludzie, którzy wciąż chcą chodzić do kościoła. Ale nawet ci, którzy z Kościoła odeszli, są nieszczęśliwi. Ateizm nie daje szczęścia, bo jest w nas naturalny głód sakralności, potrzeba świętości, wzbicia się na wyższy, duchowy poziom. O tym mówił André Malraux, kiedy sugerował, że XXI wiek będzie duchowy albo nie będzie go wcale”⁵ – jest jednym z głównych motywów jego filmów. Wpisywanie dylematów rządzących własną twórczością w szerszy kontekst współczesnej dyskusji o duchowości, jaka przetoczyła się – i toczy nadal, rzecz jasna, zwłaszcza po zamachu w redakcji „Charlie Hebdo” – we francuskiej kulturze, nie do końca mogącej przystosować się do nowej sytuacji, w której coraz bardziej liczący się głos należy do imigrantów oraz muzułmańskich fundamentalistów – znajduje u Dumonta odzwierciedlenie i rozwinięcie w dwóch jeszcze odmiennych postaciach.

W *Hadewijch* Dumont po raz pierwszy opuszcza rodzinne Bailleul i przenosi się do Paryża, by opowiedzieć o młodej dziewczynie, Céline (w tej roli debiutantka Julie Sokolowski), pochodzącej z elitarnego domu i liberalnego środowiska, która – wbrew otoczeniu i wszechobecnemu relatywizmowi moralnemu – odczuwa głęboką, ale trudną do wyrażenia inaczej niż poprzez fizyczną namiętność, masochistyczną wręcz miłość do Boga: Boga ucieleśnionego i materialnego. Tytułowa bohaterka, przybierająca imię trzynastowiecznej poetki i mistyczki z terenów pogranicza belgijsko-holenderskiego, nie

może znaleźć sobie miejsca ani w katolickim klasztorze, którego sztywnych reguł i hierarchicznej struktury nie rozumie, ani w lekturze świętych ksiąg, które oddalają ją od upostaciowionej figury Boga. Odrzuca jednocześnie wyzwoloną i nastawioną na konsumpcję codzienność Paryża, który w filmie Dumonta wcale nie kokietuje atrakcjami turystycznymi i widokówkowymi pejzażami, przeciwnie, jest surowy i nieprzenikniony, ograniczony do anonimowych uliczek i blokowisk na przedmieściach, co oczywiście koresponduje z wewnętrzną żarliwością dziewczyny. Kondensacja „prowincjonalności” w Paryżu, jaką osiąga reżyser, przenosząc coś z Nord-Pas-de-Calais wprost do stolicy, jest dobrym przykładem na to, co nazwałem wcześniej „byciem w Paryżu przejazdem”, a więc reakcją na kryzys tożsamości wywodzący się ze zlaicyzowania społeczeństwa francuskiego, a szczególnie jego wielkomiejskich elit. Jak powiada Dumont, „[...] skoro religia i Kościół przywłaszczyły sobie życie duchowe, trzeba je odzyskać, wprowadzić w świat laicki. Czyli w świat sztuki”⁶. Młodej Céline-Hadewijch to się nie udaje: nie znajduje ukojenia duchowych rozterek w muzyce Bacha, nie jest również zainteresowana odwzajemnieniem uczucia przypadkowo spotkanego skromnego muzułmanina, którego bliskość skutecznie oddala dziewczynę od rodziców, dla których taki związek to megalians. Dumont idzie jeszcze dalej: chłopak, wykorzystując duchowe zaangażowanie Céline, które nie może znaleźć ujęcia w – instytucjonalnych czy intelektualnych – ramach katolicyzmu, wprowadza ją w świat gorliwego islamu, który z czasem okazuje się tylko „przy-

krywką” dla zorganizowanego fanatyzmu religijnego. Namiętności i chęć działania w imię boże, które Céline oddaje na rzecz terrorystów, przynoszą straszliwy skutek: dziewczyna bierze udział w zamachu na paryskie metro. Przerażona, próbuje koić ból sumienia powrotem do klasztoru: jednak to się nie udaje, więc chce popełnić samobójstwo, topiąc się w przyklasztornym stawie; wtedy następuje właściwy, znów nieomal epifaniczny finał filmu⁷: w ostatniej chwili ratuje ją jeden z bezimiennych robotników pracujących przy remoncie kościoła. Kim jest ten człowiek? Ano bezdomnym wędrowcem z *Poza szatanem*, kolejnego filmu Dumonta.

Postać, w którą wciela się w obydwu filmach David Dewaele, ma zatem dwójki charakter: z jednej strony funkcjonuje jako uosobienie siły natury (odpowiednik boga, a może raczej Boga), z drugiej jako nośnik, by tak rzec, „prowincjonalności”: prosty człowiek z okolic Bailleul, który przychodzi na pomoc zagubionej dziewczynie z centrum Paryża. Dumont sprytnie podkłada pod refleksję nad dobrem i złem (znów sprzężonych w żelaznym uścisku między sacrum a profanum) wiarę w siłę natury, której prawa, nie do końca zrozumiałe i wymykające się aksjologicznej dogmatyce, zakłęte są w nieprzeniknionej i steranej życiem twarzy tego aktora-naturszczyka. W tym sensie Francja nie ma rysów Joanny d’Arc, ani nawet seksapilu Brigitte Bardot czy non-szalancji Jean-Paula Belmondo, ale właśnie koślawe i beznamienne oblicze Davida Dewaele, który jest jej ostatnim – i jedynym – ratunkiem.

Warto dodać, że przez pewien czas Dumonta wiązano z nurtem New French

Extremity (Nowy Francuski Ekstremizm), którego czołowymi eksponentami od lat 90. byli Catherine Breillat, Philippe Grandrieux czy Gaspar Noé. Nazwę dla tego – skandalizującego i trudnego do zaakceptowania dla szerokiej publiczności, jak wówczas mawiano – prądu zaproponował wpływowy amerykański krytyk James Quandt w artykule *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema*⁸ („Ciało i krew: seks i przemoc w najnowszym kinie francuskim”, 2004). Esej był w gruncie rzeczy nie dość przenikliwą, za to efektowną reakcją na Dumontowskie *Twentynine Palms*, zaprojektowane jako coś w rodzaju radykalnej odpowiedzi na *Zabryskie Point* Michelangela Antonioniego. Trzeci pełnometrażowy film reżysera z Bailleul był eksperymentem na wielu płaszczyznach – gatunkowej (połączenie ascetycznego kina drogi z horrorem w stylu *gore* i seksualnym naturalizmem), warsztatowej (akcja filmu rozgrywa się prawie w całości na pustyni wokół tytułowego miasta, zaś aktorzy, mówiący różnymi językami David Wissak i Katia Gołubiewa – jedyna przed Juliette Binoche w *Camille Claudel 1915* aktorka profesjonalna u Dumonta – ograniczają dialogi do minimum), a przede wszystkim twórczej. Dumont wówczas po raz pierwszy opuścił dobrze znane, smagane deszczem i wiatrem krajobrazy Nord-Pas-de-Calais i przeniósł się do słonecznej Kalifornii. Skonsternował krytykę swoją brutalnością i ekshibicjonizmem: bohaterowie, w naturalistycznych, niemal pornograficznych scenach seksu, byli podglądani przez oko kamery niczym zwierzęta na safari. Ten specyficzny behawioralizm i antypsychologizm, dość typowy dla kilku

filmów reżysera, był potęgowany przez gwałtowną brutalność kadrów, w tym szeroko komentowanej sceny zbiorowego gwałtu na pustyni, jakiego dopuszczają się nieznani mężczyźni na głównym bohaterze, w dodatku na oczach jego kochanki. Dumontowi nie chodziło jednak (a przynajmniej nie tylko) o szokowanie dla samego szokowania – choć takie, bardzo nieprzychylnie, głosy krytyki przeważały⁹ – a o udowodnienie prymatu praw naturalnych, pierwotnego instynktu i nieumotywowanych psychologicznie emocji nad kulturą, dobrem, rozumem, którymi szczycą się społeczeństwa Zachodu (by nie mówić już o innej, trójkolorowej triadzie); byłaby to zatem próba ostatniego z Perecowskiej triady elementu: perspektywy „zamorskiej”.

Na tym tle bardzo trudno interpretować ostatnie dzieło Dumonta, *Małego Quinquina*, którym – po drobnym skoku w biograficzny bok (mam na myśli nie do końca udany film poświęcony Camille Claudel, a właściwie okresowi, w którym została uznana za chorą psychicznie i zamknięta w przytułku) – reżyser powraca w swoje rodzinne strony. Film, a właściwie złożony z czterech całości mini-serial, jest niczym gest przepisania *à rebours* nagradzanej wielokrotnie *Ludzkości* z 1999 roku, z kryminalną (a właściwie pseudo-kryminalną) intrygą jako kołem zamachowym fabuły. Podobieństw jest znacznie więcej – nie mówię tu o ocenach krytyki, które są równie entuzjastyczne, bowiem entuzjazm ten wynika, jak sądzę, z odmiennych przyczyn – i świadczą one o nieusuwalności stałych punktów w twórczości reżysera. Główny bohater *Ludzkości*, autystyczny policjant próbu-

jący wyjaśnić niewytłumaczalny gwałt i morderstwo małej dziewczynki (grany przez Emmanuela Schotté, pierwszego „natuszczyka” w historii uznanego za najlepszego aktora na Festiwalu w Cannes), nosi to samo imię i nazwisko, co krajan Dumonta z Bailleul, malarz Pharaon de Winter, dziewiętnastowieczny portrecista, przedstawiciel szkoły flamadzkiej. Malarz ten, co ciekawe, często przedstawiał tematy biblijne i znany jest z doskonałych zbliżeń twarzy modeli, zupełnie jak sam Dumont, który z dużą starannością i czułością – niejako wbrew założonemu naturalizmowi kadrów – filmuje twarze swoich bohaterów. Natomiast protagonista *Małego Quinquina*, również policjant, również nieco autystyczny (choć może raczej cierpiący na zespół Tourette’a, objawiający się zaburzeniami neurologicznymi w postaci wielu tików ruchowych i werbalnych, znakomicie zagrany przez Bernarda Pruvosta, z zawodu ogrodnika), również prowadzący śledztwo w niewyjaśnionej – i do tego zdumiewającej w swej nietypowości – sprawie, obejmującej szereg zabójstw mieszkańców małego miasteczka, których szczątki znajdowane są wewnątrz krów, również „otrzymuje w spadku” nazwisko po znanym belgijskim malarzu chętnie korzystającym z motywów religijnych: tym razem piętnastowiecznym portreciście Rogierze van der Weydenie. W obydwu filmach intryga kryminalna jest zepchnięta na dalszy plan: właściwie od początku możemy dostrzec, że zagadki, które stoją przed policjantami, są nie do rozwiązania. A może inaczej, że ich rozwiązanie nie przyniesie spodziewanej satysfakcji – i samym bohaterom, i widzom, i reżyserowi.

To, co wydaje się najważniejszym motywem filmów, okazuje się tylko tłem dla ukazania prawdziwego dramatu, rozgrywającego się na opuszczonych ulicach okolic Bailleul, dobrze naświetlonego w *Ludzkości*: apatycznych mieszkańców, zastygłych w oknach swoich skromnych, identycznych domów, wśród codziennych, nieistotnych spraw, chwilę oddechu znajdujących tylko w ciasnych pomieszczeniach lokalnych knajp i dyskotek czy na zimnych plażach Morza Północnego, pełnych walających się glonów i starych sieci rybackich. O takiej Francji nikt nie chce pamiętać, a przecież i tu, zdaje się mówić reżyser, czy właśnie szczególnie tu, w tym mikroklimacie, rozgrywa się prawdziwa walka dobra ze złem, wpisana w trójkąt De Winter – Domino (dziewczyna, w której kocha się policjant, wspaniale zagrana przez Séverine Canele, podobnie jak Schotté nagrodzoną główną nagrodą aktorską w Cannes) – chłopak Domino, Joseph. W *Małym Quinquinie* tymczasem – i to jest główna różnica między filmami, właściwie przyćmiewająca w jakimś stopniu większość podobieństw – w miejsce nudy, niezrozumienia i miłosnych dramatów otrzymujemy na wskroś śmieszną, bo karykaturalną i przepełnioną wdzięcznym absurdem wizję świata rządzonego przez serię nonsensownych, to znaczy: tragicznych, ale przenicowanych swoją nonsensownością zdarzeń (jak choćby pożarcie młodej dziewczyny przez stado świń), których rozwikłania podejmuje się policjant – ów van der Weyden – o fizjonomii i zachowaniu jednego z braci Marx, wraz z fajtłapowatym pomocnikiem-mistrzem kierownicy. Pomaga im, a właściwie własne, prywatne, wakacyjne

śledztwo prowadzi grupka rezolutnych dzieci, wśród których prym wiedzie tytułowy Quinquin – swoją drogą, również zawdzięczający imię postaci z legend i opowieści okolic Lille. Natomiast w miejsce mrocznych pejzaży i błotnistych pól otrzymujemy rozświetlone obrazy pogodnych łąk i kolorowych ulic, a wreszcie, co najbardziej uderzające i na co zwrócili uwagę wszyscy krytycy, pojawia się tyle uśmiechu na ustach samych bohaterów, co nigdy dotąd („[...] może siedem filmów bez choćby jednego uśmiechu wystarczy?”¹⁰).

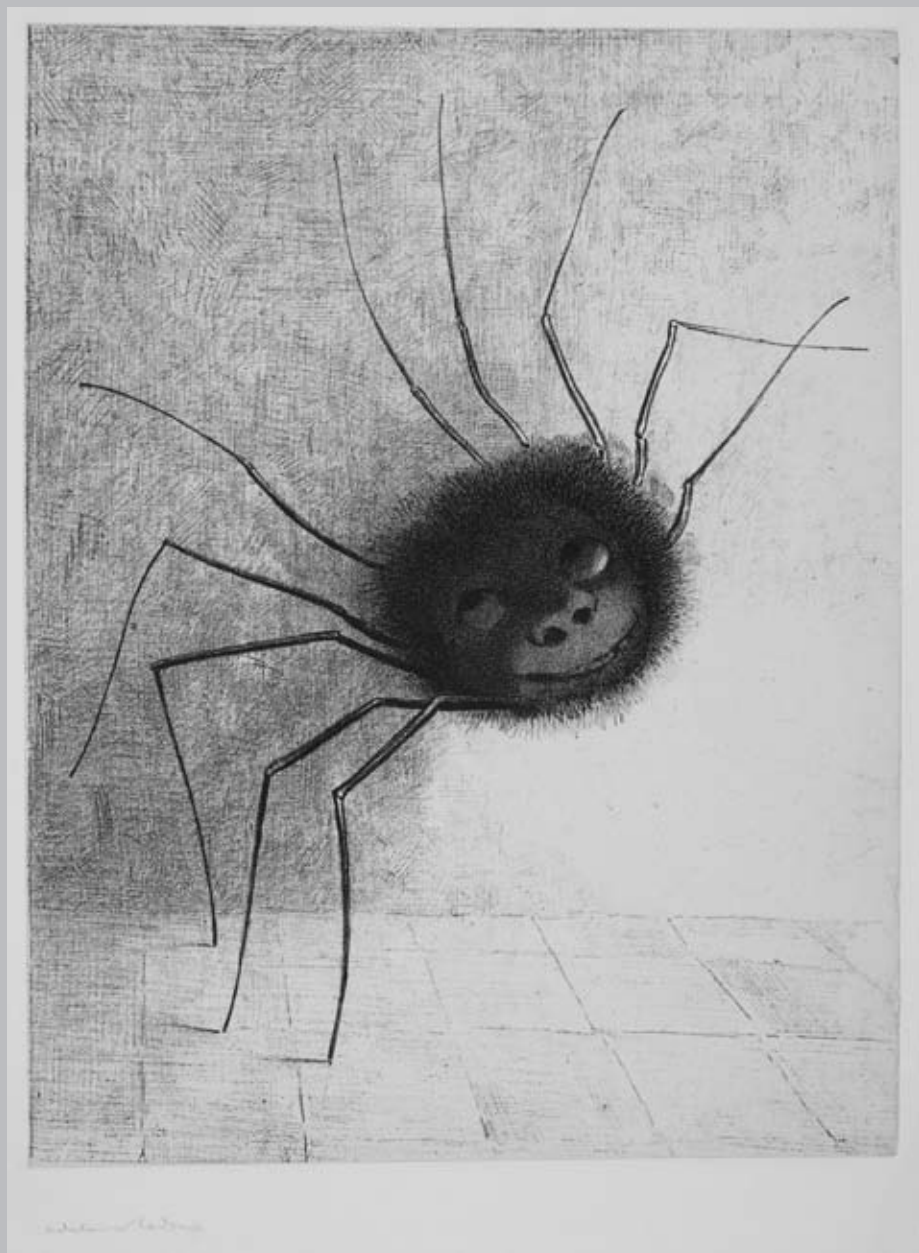
Francja, jakiej obraz dostarcza nam w ostatnim filmie Bruno Dumont, nie zmienia oblicza. Nadal toczy ją ksenofobia i rasizm (postać młodego czarnoskórego muzułmanina, dręczonego przez dzieci, który popełnia samobójstwo), ale pojawiają się tony delikatniejsze, jeśli wbijające szpilę w utuczone ego Republiki, to z wdziękiem. Tak jak w scenie obchodów Święta Narodowego 14 lipca, celebrowanego w nienagannym rytuale, które są zakłócone przez nadgorliwego porucznika van der Weydena slapstickowymi gestami i zachowaniem (wymachiwanie rękami, karykaturalne „szukanie potencjalnego mordercy” wśród uczestników parady), wprowadzającymi śmieszny nieporządek. Sama postać Quinquina (to rola Alane’a Delhayé’a), ciekawskiego, nieco bezczelnego chłopaka grającego na nosie policji i, w ogólności, dorosłym, przypomina bohaterów *Poza szatanem* i *Hadewijch*, granych przez Davida Dewaele. Podobnie jak on może się pochwalić fizjonomią daleką od ideału (zajęcza wargą i wada słuchu), ale za to z nadzieją na to, że w przyszłości nad „szatańskim” przeważą w nim pierwiastek „boski”: asumpt

do tego daje nam historia jego znajomości z dziewczyną, równolatką z sąsiedztwa, która okazuje się jedynym czystym i nie ulegającym ironicznemu wykrzywieniu elementem filmu. Taki Dumont, komediowy i, jakkolwiek by to zdumiewająco brzmiało, optymistyczny, rozsadza Perecowski trójpodział tożsamościowy, o którym wspominałem wcześniej, i, co istotne i nie tak częste we współczesnej kulturze, próbuje scalić – w sposób artystycznie niebanalny i nie wyrzekając się swoich ideałów – Bailleul z całą Francją.

Jakub Kornhauser

PRZYPISY

- 1 Stéphane Delorme, *Herbes folles*, „Cahiers du Cinéma”, décembre 2014, no 706, <http://www.cahiersducinema.com/Decembre-2014-no706,2088.html> [dostęp 16.06.2015].
- 2 Tegoż, *Bombe*, „Cahiers du Cinéma”, septembre 2014, no 703, <http://www.cahiersducinema.com/Septembre-2014-no703,2077.html> [dostęp 16.06.2015].
- 3 Rafał Syska, *Bruno Dumont: wpatrzanie*, [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kraków 2009, s. 59–60.
- 4 Paweł T. Felis, „Poza szatanem”. *Bóg dla barbarzyńcy*, http://wyborcza.pl/1,75475,11213999,___Poza_szatanem___Bog_dla_barbarzyncy.html [dostęp 16.06.2015].
- 5 Rozmowa z Brunonem Dumontem [rozmawia Paweł T. Felis], http://wyborcza.pl/1,75475,11213999,___Poza_szatanem___Bog_dla_barbarzyncy.html [dostęp 16.06.2015].
- 6 Tamże.
- 7 Na jego znaczenie zwracają uwagę krytycy, zob. Bartosz Żurawiecki, „*Hadewijch*”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1740-hadewijchrez-bruno-dumont.html> [dostęp 16.06.2015].
- 8 James Quandt, *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema*, „ArtForum”, February 2004.
- 9 Zob. Rafał Syska, dz. cyt., s. 70–72.
- 10 Roger Ebert, *L'il Quinquin*, <http://www.rogerebert.com/reviews/lil-quinquin-2015> [dostęp 16.06.2015].



ODILON REDON, *Araignée / Pająk*, 1887, litografia kredką, papier chiński, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Jacek
Ziemek

Wszystko o Yvie?



Tak to już jest z tą modą: kiedy człowiek raz zaczął się nią zajmować, nie może się potem od niej uwolnić. Tak też było ze mną. Zaczęło się całkiem niewinnie.

René KÖNIG, *Potęga i urok mody*¹

Rzadko się zdarza, aby w jednym sezonie filmowym pojawiły się aż dwa pełnometrażowe filmy fabularne o tej samej postaci wiodącej. Powodem „na nie” jest rzecz jasna przesyt publiczności znużonej jednym tematem, powodem „na tak” byłaby z kolei możliwość powiedzenia czegoś dodatkowego/odmiennego, dopowiedzenia/uzupełnienia lub podania konkurencyjnej wersji tej samej historii (póki widownia pamięta jeszcze w ogóle, o kim jest mowa). Takim sezonem szczególnie był rok 2014, kiedy to nagle pojawiły się aż dwie kinowe biografie jednej

i tej samej osoby – zmarłego 6 lat wcześniej słynnego dyktatora mody Yves’a Saint Laurenta (w tekście będę konsekwentnie używał skrótu YSL – zgodnie z jego emblematycznym logotypem opartym na owych trzech inicjalnych literach). W roku 2009 także pojawiły się nagle dwa filmy o Coco Chanel – *Coco Chanel* oraz *Coco Chanel & Igor Strawiński*: łączyła je ta sama osoba, lecz nie te same fazy jej egzystencji i twórczości. Film pierwszy opowiadał zgodnie z oryginalnym tytułem (*Coco avant Chanel*) o „stawianiu się” Chanel przez Coco, drugi skupiał się na pewnym epizodzie z życia – apokryficznym i domniemanym romansie z kompozytorem *Święta wiosny* (zresztą rekonstrukcja wieczoru w Théâtre des Champs Élysées z 29 maja 1913 roku była najjaśniejszym punktem tego salonowo wypa-

cykowanego dramatu z życia kosmopolitycznej bohemy paryskiej).

Losy obu filmów o YSL wydają się dość pokrętne – najpierw ogłoszono projekt Bertranda Bonello, potem dopiero Jalila Lesperta: pierwszy to dość znany reżyser filmowy, uznawany przez swoich zwolenników za „niezależnego” i „skandalizującego” (cokolwiek we Francji znaczą te epitety), drugi – to były aktor, o którym mało kto wiedział cokolwiek konkretnego i wiążącego. Wiadomo było tylko, że projekt Bonello ma być w domyśle śmielszy (sam tytuł – *Saint Laurent* nawiązujący bezpośrednio do ogromnej książki Sartre’a o Jeanie Genecie *Święty Genet* obiecywał niezwykle wręcz atrakcje intelektualne). Wersja Lesperta będzie z kolei realizowana pod patronatem, błogosławieństwem i kuratelą oficjalnego wdowca po YSL, czyli Pierre’a Bergégo, oraz w zgodzie z literą w miarę oficjalnej biografii projektanta napisanej przez Laurence’a Benaïma (stan badań nad YSL z 2002 – poprzednia wersja książki ukazała się zresztą w Polsce w roku 1995). Koniec końców, filmy ukazały się w kolejności odmienniej – najpierw film Lesperta (styczeń 2014), potem zaś odbyła się majowa premiera filmu Bonello, który to na festiwalu w Cannes dumnie reprezentował kinematografię francuską w konkursie oficjalnym i niczego nie zwojował. Coś zresztą piszczało już w trawie, bo festiwal otwierała biografia Grace Kelly – *Grace księżna Monaco* Oliviera Dahana z Nicole Kidman w roli tytułowej – jakby dając sygnał, że w tym sezonie *trendy* są i będą przez czas jakiś filmowe biografie celebrytów. Nie była to prawda – film o Kelly wyśmiano (i słusz-

nie – jest to świetny przykład na to, jak filmów realizować nie należy), ale z filmem Bonello nadsekwańska krytyka obešla się łagodnie: wkrótce stał się francuskim kandydatem do Oscara (którego nie otrzymał na rzecz naszej *Idy* – nie dostał się zresztą do finałowej piątki).

Chcąc nie chcąc, musimy porównać oba filmy i zastanowić się na jednym – czy ten zbieg okoliczności (a twierdzę, że mieliśmy do czynienia z całkowicie przypadkową koincydencją i za zdublowaniem tematu pod nazwą YSL nie stoją żadne wyższe czynniki semiotyczne) może nam dać do myślenia: jeżeli nawet nie nad konkretną postacią francuskiego projektanta, to nad samą ideą filmu biograficznego – który w dodatku okazuje się projektem nieskończonym (jeżeli da się nakręcić naraz dwa filmy o tym samym, to dlaczego nie można nakręcić trzeciego i kolejnych – biografia zatem jest substancją niezwykle pojemną). Na to nakłada się kolejna kwestia – czy twórcom obu filmów udało się przekonać widownię do rzeczy podstawowej: udowodnienia, że los tego właśnie człowieka wart był sfilowania? Ta kwestia wydawać się może zasadnicza, bowiem podobnie jak „niektóre życia w ogóle nie są warte przeżycia”² (że przytoczę Danila Kiša), tak samo w istocie niewiele faktycznych losów ludzkich wartych jest ekranizacji. Kino jest przecież *ex definitione* domeną tkania losów fikcyjnych, gdzie fakty w niczym nie ograniczają immanentnie demiurgicznej pozycji reżysera filmowego.

Oczywiście, tylko Francuzi mogli wpaść na pomysł, aby nakręcić biografię dyktatora mody, z dość prostego i oczywistego powodu – figura dyktatora mody

jest zjawiskiem stuprocentowo francuskim, by nie rzec *stricte* paryskim (w dodatku to Francuzi wymyślili kino i mogą sobie robić takie filmy, jakie uważają za stosowne). Nie bez powodu nasz Witold Gombrowicz – którego stosunek do Paryża można określić jako rozciągający się od ambiwalencji do otwartej wrogości – nazwał krawieckiego mistrza w *Operetce* Fiorem, czyli – jak łatwo skonstatować – złośliwie przeinaczył nazwisko Christiana Diora. Rzecz dla nas nie bez znaczenia także z powodów faktograficznych – YSL rozpoczynał swoją karierę w tajni Diora, stał się ulubieńcem starego mistrza i dyrektorem artystycznym tegoż domu mody po jego śmierci. Potem został nagle – po pobycie w szpitalu psychiatrycznym wskutek załamania nerwowego w trakcie służby wojskowej w czasie wojny algierskiej – spod skrzydeł tamtejszych wyrzucony: zaowocowało to powstaniem własnej marki, własnego logo, własnego szyldu i własnej legendy. Umarł dyktator, niech żyje dyktator.

Pojawia się kolejne pytanie – zresztą nie do końca dziecinnie naiwne: co może być ciekawego w życiu projektanta mody – w odróżnieniu od żywota króla, pisarza, gwiazdy rocka czy słynnego wojskowego? Myślę, że odpowiedź zależy od naszej potrzeby tego, co interesuje nas w życiu innych: działa tu najczęściej mechanizm sublimacji i kompensacji. W życiu innych szuka się tego, czego w życiu własnym niedane było nam samym doświadczyć. Wiemy nie od dziś, że część modowych projektantów została wręcz niemożliwie sfetyszyzowana i sparnasowiona – czemu pomagają wielkie pieniądze, nadludzka uroda towarzyszących modeli i mode-

lek, olimpijska atmosfera i ogólny nastrój nadczłowieczeństwa oraz boskiego wręcz samozadowolenia. Moda i jej kreatorzy to chyba najbardziej zakłamanymi i krzykliwym segment współczesnej kultury mass mediów – z krawców i szewców robi się wielkich myślicieli i natchnionych wizjonerów, a przed organoleptyczną oceną ich wytworów staje bariera wielkich pieniędzy. Weryfikacja ich dzieł jest zatem na wejściu uniemożliwiona i sen musi pozostać snem, bo inaczej mit pryśnie szybciej, niż pojawi się jawa. W każdym razie nas, maluczkich, obowiązuje hasło zasadnicze: Do Walhalli śmiertelnym wstęp surowo wzbroniony! Nie pozostaje zatem nic innego, jak starać się tam wdrzeć z kamerą i ekipą filmową.

Co powinniśmy wiedzieć o YSL, aby nie wyjść na ludzi spoza kręgu bywalców? O współpracy z Diorem już wiemy, warto zatem sięgnąć do encyklopedii mody i wkuć czym prędzej, że YSL – ponoć jako pierwszy – wprowadził do kolekcji wybiegowej dzinsy (około roku 1966), że przebrał kobiety w smokingi (ale to już było: robił to samo na szeroką skalę Travis Banton z Marlene Dietrich w latach 30. w Hollywood), że aplikował sztukę Pieta Mondriana do sukienek i żakietów oraz rzucił słynne hasło „Precz z Ritzem – niech żyje ulica!”. Ta ostatnia eksklamacja ma dla nas znaczenie fundamentalne – YSL uważany jest za instancję ostatecznie demokratyzującą krąg dyktatorów mody. W skrócie chodzi o przejście od fenomenu *haute couture* do zjawiska *prêt-à-porter*, czyli *ready to wear* – gotowe do noszenia, a konkretnie – odejścia od jednostkowego szycia na miarę i pójścia (nieodwracalnego) w stronę kolekcji

gotowej do natychmiastowej konsumpcji. Oznacza to, że YSL świadomie (lub raczej nieświadomie) wdrożył w świat mody tezy Waltera Benjamina o reprodukcji mechanicznej: nie ma już – by tak rzec – jednego „auratycznego” i „oryginalnego” egzemplarza jakiegoś stroju, lecz jest kilka (-naście, -dziesiąt, -set) równie wiarygodnych i prymarnych egzemplarzy tego samego ciuszka, którym może się cieszyć więcej kupujących osób (co zadowala obie strony – kupujący ma oryginalny towar sygnowany przez genialnego projektanta, zaś genialny projektant, zamiast sprzedawać jeden jedyny egzemplarz za wysoką cenę, replikuje oryginały za równie wysoką cenę). Co ciekawe – nie dochodzi tutaj do likwidacji podziału na oryginał i kopię/kopie, lecz do stworzenia układu, w którym wszystkie egzemplarze są równie oryginalne (kopią staje się dopiero podróbka w manierze chińskiej, ale to już zupełnie inna historia). Z tego punktu widzenia YSL był niewątpliwie geniuszem, ale za stronę biznesową całego przedsięwzięcia odpowiadał przez cały czas ktoś inny: wspomniany już Pierre Bergé.

Spróbujmy zsyntetyzować dane z filmu *Lesparta*, który wydaje się – i jest – całkowicie pozbawionym ambicji filmem biograficznym. Cel tekstu – w sposób maksymalnie prosty, nieskomplikowany i bezproblemowy opowiedzieć historię o życiu i czasach YSL, czyli latach 1936–2008. Twórcy – przypomnijmy – mający placet od oficjalnego wdowca po YSL zdecydowali się na hołd, i to dwutorowy: dla samego YSL, ale także dla swojego dobrodzieja Pierre’a Bergégo, który w każdej chwili mógł zastopować pomysły. Stało się inaczej – Bergé, który wkrótce

po śmierci YSL na aukcji rzeczy swoich i swojego partnera zarobił szokujące pieniądze (tracąc jednak w zamian rzeczy bezcenne na rzecz euro i dolarów, co po raz kolejny dowodzi jego żyłki biznesowej), wpuścił ekipę do prywatnych apartamentów w Paryżu i domku w Marrakeżu, aby wiarygodności stało się zadość. Niewątpliwie najważniejszym surowcem faktograficznym dla realizatorów był film z roku 2010 *Yves Saint Laurent: l'amour fou* (YSL: *szalona miłość*) Pierre’a Thorrettona, świetny i bezcenny dokument biograficzny, w którym narracja prowadzona jest apodyktycznie i kategorycznie przez samego Bergégo (w filmie tym wygląda na dość nieprzyjemnego i surowego staruszka). Tak samo dzieje się w naszym filmie fabularnym – narracja prowadzona jest majestatycznie na zasadzie już nie tyle *voice-off*, co boskiego *voice-over* przez narratora wszechwiedzącego, którym jest, rzecz jasna, Pierre Bergé. Czy to grzeczność, czy może manipulacja, czy też zabieg wynikający z braku jakiegokolwiek innego pomysłu porządkującego fabułę i stabilizującego narrację – tutaj zdania muszą być podzielone. W efekcie mamy do czynienia z rodzajem hagiografii (i YSL, i Pierre’a Bergégo), którzy mimo wielu kłótni i sporów pozostali wiernymi sobie partnerami (w biznesie, bo w życiu prywatnym nie do końca). Ścisłej – bohaterem romantycznym jest tutaj YSL, który określany jest przez narratora jako „geniusz i męczennik” wraz z wszystkimi tego konsekwencjami: skłonnością do depresji i załamania, infantylnym spojrzeniem na świat, uroczą miękkością, ujmującym wdziękiem wiecznego chłopca (*puer aeternus*),

predylekcjami do promiskuityzmu, po ciągiem do narkotyków i kieliszka. Stroną trzeźwą, pragmatyczną i ręką pomocną jest Bergé – sam YSL nie dałby sobie rady w życiu, gdyby nie spotkała go po drodze miłość (obopólna) do owego Herkulesa biznesu modowego, Hermesa kupiectwa i Janusa strzegącego bram domu.

Nie ośmielam się twierdzić, że jest to biografia zrealizowana pod dyktando tej niezwykle ciekawej i ważnej dla YSL postaci, ale wszystko na to wskazuje. Siłą filmu Lesparta są rewelacyjne kreacje aktorskie, notabene aktorów z szacownej Comédie-Française, czyli Pierre’a Nineya (który jest podobny do YSL w stopniu wręcz doskonałym) oraz Guillaume’a Gallienne’a – tak, tego samego od filmu *Chłopcy i Guillaume do stołu!*, który w tymże roku otrzymał 5 Cezarów i przebił nawet nagrodzone Złotą Palmą w Cannes *Życie Adeli: rozdział 1 i 2* Abdellatifa Kechiche’a. Coś jest na rzeczy, że Niny jest świetny, ale Gallienne – po prostu rewelacyjny. To delikatne – niemal podprogowe – kładzenie nacisku na postać pozornie mniej ważną nadaje filmowi dziwny, trudny do określenia, ale wyraźnie odczuwalny perwersyjny wdzięk i wydzwięk. Biografowie filmowi grają z nami w otwarte karty – preferencje seksualne bohaterów są jasne i nie podlegają jakiegokolwiek moralnej ocenie: jesteście jacy jesteście i takimi będziemy. Pozostaje kwestia namiętności ich związku: Bergé dowiaduje się od wojskowego lekarza, że YSL cierpi na psychozę maniacko-depresyjną (do zamkniętego wtedy w lecznicy projektanta diagnoza ta zdaje się nie docierać, ale dociera do nas, widzów: wiemy już, że wspólne życie

będzie dla naszej pary pasmem rozkoszy i udręk – ta ostatnia emocja stanie się głównie chlebem powszednim Bergégo). Scena rozpoznania obopólnych uczuć – pięknie i sugestywnie pokazana na paryskim bulwarze, będzie w tym filmie jedną z niewielu scen o wysokiej temperaturze emocjonalnej. Z biegiem czasu – co pokazane jest z olimpijskim spokojem podszytym rozpaczą narratora – Bergé stanie się dla YSL bardziej ojcem, opiekunem, dobrym wujkiem czy starszym bratem niż pełnoprawnym kochankiem. Będzie to bardzo widoczne w okresie jego romansu z dwuznaczną figurą gejskiego bawidamka Jacques’a De Baschera, który rzuca Karla Lagerfelda i wraz z YSL skacze w objęcia substancji psychoaktywnych, popijanych wysokoprocentowym alkoholem w klubach nocnych, co szybko uniemożliwia dyktatorowi mody normalne funkcjonowanie (a biznesowi grozi rychłą plajtą, nie wspominając już o tak zwanej opinii publicznej). Tylko zdecydowanej akcji Bergégo – skądinąd bardzo stereotypowo męskiej – YSL zawdzięcza powrót do żywych zamiast śmierci biologicznej czy życia-na-niby jako paryski zombi: opowieść kończy się zresztą na ostatnim wielkim triumfie projektanta, czyli pokazie z 1976 roku inspirowanym Baletami Rosyjskimi Diagilewa. Reszta to powrót do opowieści ramowej, w której podstarzały Bergé wspomina partnera, którego fizycznie już nie ma: jest w tym coś z atmosfery seansu spirytystycznego, lecz pokazanego w manierze zdecydowanie realistycznej.

Wszystko to jest opisane sprawnie i rzeczowo, konkretnie i bez środków zbijających widza z tropu i pobudzających do

tw. głębszej refleksji. Tego ostatniego nie mogło zabraknąć w wersji Bonello, który uważany jest za reżysera bardziej wymagającego (szkoda, że od widzów, a nie od siebie). Aby zachować jasność w temacie – nie należę do entuzjastów jego wcześniejszych dokonań, które zatracają o pretensjonalność, minoderię, przestylizowanie i silenie się na obsceniczną czy tzw. krańcowość (trochę w manierze kobiecego odpowiednika Bonello, czyli „skandalizującej” reżyserki Catherine Breillat). W swoich wcześniejszych filmach (*Pornograf*, *Tejrezjasz* czy – do tej pory najlepszej wypowiedzi kinowej – *Apollonide. Zza okien domu publicznego*) Bonello eksplorował problemy erotyczne, seksualność, eksploatacyjność, granice płciowej ekspozycyjności, widelki obsceniczności współczesnej, i w ogóle artystycznie oraz intelektualnie mierzył bardzo wysoko, chyba zbyt wysoko. Nie powinno dziwić zatem, że zainteresował się biografią projektanta mody, który prowadził klasyczne podwójne życie: dziennego, pracowitego szkicownika strojów w domu mody oraz nocnego jastrzębia, który szlaja się po nocnych klubach, tarza po śmietnikach w odmiennym stanie świadomości i jest o krok od ostatecznych działań autodestrukcyjnych. Niezależność od wersji oficjalnej i strażnika świętego ognia, czyli Pierre’a Bergégo (którego wpływ na ostateczną wersję i – by tak rzec – wizerunek oraz wydźwięk konkurencyjnego filmu Lesparta tak podkreślałam, bo nie ulega on jakiegokolwiek wątpliwości), dawała przynajmniej *in potentia* szansę na opowiedzenie czegoś oryginalnego, co nie znaczy mijającego się z prawdą. Oryginalnego – to znaczy autorsko pokaza-

nego przez reżysera, który uważa się za znawcę tematu i twórcę nader utalentowanego, czyli potrafiącego uruchomić jakiś niesztampowy dyskurs, na jaki postać YSL niewątpliwie zasługuje.

Bonello niczym cyrkowiec żongluje narracją i przez cały czas zwodzi, a ma na to dużo czasu – metraż 150 minut (w porównaniu z 105 minutami Lesparta) to o wiele za wiele. Ta hipertrofia formalna i nadmiar czasu do zabicia osłabia siłę rażenia jego wizji postaci YSL – reżyser mami nas pozornym ciągiem chronologicznym, czyli datowanymi sekwencjami ukazującymi kluczowe lata 1967–1976, aby w finale dać upust dominującej metaforze rodem z Marcela Prousta. Metafora – aby było śmieszniej – pojawia się dosłownie i można ją zobaczyć: jest nią sypialnia autora *W poszukiwaniu straconego czasu* zrekonstruowana w skali 1:1. Bonello idzie dalej – YSL podczas kolejnego kryzysu tożamości w roku 1974 jako Swann wynajmuje pokój hotelowy i przez telefon opowiada historię swojego życia dziennikarzom. Reżyser stara się zatem uruchomić i pokazać na ekranie pracę pamięci – autopamięci samego YSL (bo u Lesparta siłą napędową narracji jest z kolei dyskursywna praca żałoby jego partnera i współnika). Domyślić się zatem można, że film Bonello jest rodzajem sfingowanej autobiografii YSL, że mimo pozorów transparentnej narracji obiektywnej jest wyznaniem samego podmiotu, który dla zmylenia narracyjnego pokazuje się nam jako obiekt. Trochę za dużo tych ram i kombinacji, zwłaszcza że w finale filmu Bonello zapętla się po raz kolejny: narratorem okazuje się stary i schorowany YSL, w którego wciela się nie kto inny



Yves Saint Laurent (1936–2008)

jak Helmut Berger, słynny na przełomie lat 60. i 70. aktor kina Luchina Viscontiego i jego prywatny partner nie tylko artystyczny, znany ze *Zmierzchu bogów*, *Ludwiga* czy *Portretu rodzinnego we wnętrzu* (aby nie było wątpliwości z tożsamością – stary Berger ogląda siebie młodego właśnie we fragmencie *Zmierzchu bogów*). Świetny pomysł – intertekstualny i kinofilski, środowiskowy i uniwersalny – ale w tym momencie Bonello wydaje się przesadzać: postać YSL schodzi na odległy plan jakby przyćmiona zbyt szeroką refleksją ogólną na temat biologicznego upadku idoli prawdy i piękna w ogóle. Rozumiem doskonale, że Bonello niosła tu piękna metafora André Bazina – kina jako fenomenu kulturowego związanego z kompleksem mumii, czyli immanentnej dla fotografii możliwości zatrzymania rozkładu ciała i unieśmiertelnienia człowieka przez zachowanie w kadrze jego biologiczności z okresu młodości i rozkwitu – ale tego typu interpretacje chyba za bardzo nobilitują zamiysł reżysera i jakoś jego filmu. Choć nie ukrywam, że podpięcie mody i wielkich dyktatorów pod pojęcie kompleksu mumii – jako ludzi, którzy swoimi strojami chcą za wszelką

Reprodukcja Gertrud Lehnert, *Historia Mody XX wieku*, © 2001 for the Polish edition by Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln

cenę zamaskować rozkład ciała – uważam za pomysł sam w sobie fascynujący i bardzo intelektualnie płodny.

To ważny trop – rozkład ciała pięk-nisia, który grzebie go jeszcze za życia: Lespart jest w swoim filmie bardzo delikatny i wstrzemięźliwy w ukazywaniu skutków upływu czasu i nieuniknionej zamiany Erosa w Tanatosa. Bonello – jak na artystę z prawdziwego zdarzenia przystało – w finale z lubością popada w turpizmy, choć nigdy nie rezygnuje z inscenizacyjnej galanterii i bombonierkowej konfekcyjności. Jego odwaga na zawsze skażona jest kroplą bojaźliwości – co całkowicie grzebie jego wiarygodność jako twórcy niepokornego. W finale dokonuje metaforycznego zmartychwstania YSL na oczach dziennikarzy, do których doszły plotki o śmierci projektanta: w redakcji grzebią go już nekrologami, epitafiami, wspomnieniami i nagłówkami (*Człowiek, który kochał kobiety*) – aby zobaczyć go przy pracy nad kolejnymi szkicami. Tryumfalna feeria z 1976 roku pokazana jest niczym apoteoza barw, kształtów, faktur i materii – Bonello używa multi-ekranu wyglądającego niczym obraz Mondriana, którym swego czasu inspirował się YSL. Inwencji zatem naszemu reżyserowi nie brakuje, lecz im energiczniej stara się pokazać naszego bohatera, tym bardziej jego postać blaknie i mętnieje. Tylko kreacje aktorskie – zwłaszcza Gasparda Ulliela, nader ofiarnego w scenach psychodelicznych i delirycznych odjazdów YSL – budzą szacunek i jednocześnie wołają o pomstę nad ich niewłaściwym wykorzystaniem.

„Człowiek jest w najmniejszym stopniu sobą, gdy mówi we własnej osobie.

Daj mu maskę, a prawdę ci powie³” – jak napisał Oscar Wilde, który świetnie znał się na tych sprawach. Ciekawe, bo żadna z masek – a omawiane tu filmy bardziej maskują YSL, niż go odkrywają czy obnażają – nie opowiedziała nam prawdy o tym człowieku, nie wspominając już o podaniu zestawu dowodów na jego geniusz. Sceptycy modowi – jak ja – zostaną nieporuszeni, a nawet zyskają kolejne dane na to, że mają do czynienia z ludźmi, których napędza tworzona wokół nich atmosfera próżni euforycznej. Zwolennicy mitologii wielkich krawców będą musieli poczekać na kolejne filmy, aby przekonać nieprzekonanych – bo z kolei ich wiarą w wielkość wielkich nic przecież nie może zachwiać (bo tak działa nieubłagana logika idolatrii). Nam pozostają zatem tylko kolejne, coraz bardziej dogłębne lektury tych samych kanonicznych tekstów – *Filozofii mody* Simmla, *Teorii klasy próżniaczkiej* Veblena, *Systemu mody* Barthes’a czy *Potęgi i uroku mody* Königa – oraz sardoniczna wizja modowego cyrku pokazana w filmie Roberta Altmana *Prêt-à-porter* (1994).

Bonello jako narrator opowieści o YSL wpada we własne sidła: staje się ofiarą reżyserskiego narcyzmu oraz przekonania samolubnego filmowca o własnej samowystarczalnej demiurgiczności. Ma się wrażenie, że nie traktuje swojego bohatera jako partnera, ale rodzaj amorficznej substancji, którą może swobodnie modelować wedle własnego pokracznego widzimisię. Z dwojga złego wołę pokorną ustepliwość Lesparta, który własny autorski głos oddał walkowerem na rzecz wszechogarniającego dyskursu Bergégo. W sumie tak źle i tak niedobrze, ale – pa-

radoksalnie – mniej ambitny i mniej ryzykowny film Lesparta wydaje się bliższy prawdy, a przede wszystkim pokazuje figurę YSL z większą atencją i szacunkiem niż nonszalanckie, zaskakująco jałowe i kiepsko artystowskie zabiegi Bonello. Wniosek jest prosty i niezbyt krzepiący: najbliższej opisu źródła domniemanego geniuszu i wpływu YSL są na razie taśmy dokumentalne – o nim, o jego współpracownikach, o jego pokazach. Fabularyzowane fikcje oparte na danych faktograficznych na razie zawiodły na całej linii – mimo tego, że nagle pojawiły się aż dwa konkurencyjne obrazy, bynajmniej nie komplementarne, lecz wspólnie idące w kierunkach, które nie do końca są w stanie kogokolwiek zadowolić. YSL – Yves Saint Laurent – zasługuje od kina na więcej. Pozostaje ciągle człowiekiem-Sfinksem, tajemniczo uśmiechniętą Moną Lisą i egzystencjalną figurą do odkrycia – przez kino, reżyserów i widzów.

Jacek Ziemek

Yves Saint Laurent

Reżyseria: Jalil Lespert

Scenariusz: Jacques Fieschi, Jalil Lespert, Jérémie Guez, Marie-Pierre Huster

Francja 2014

Saint Laurent

Reżyseria: Bertrand Bonello

Scenariusz: Bertrand Bonello, Thomas Bidegain

Francja 2014

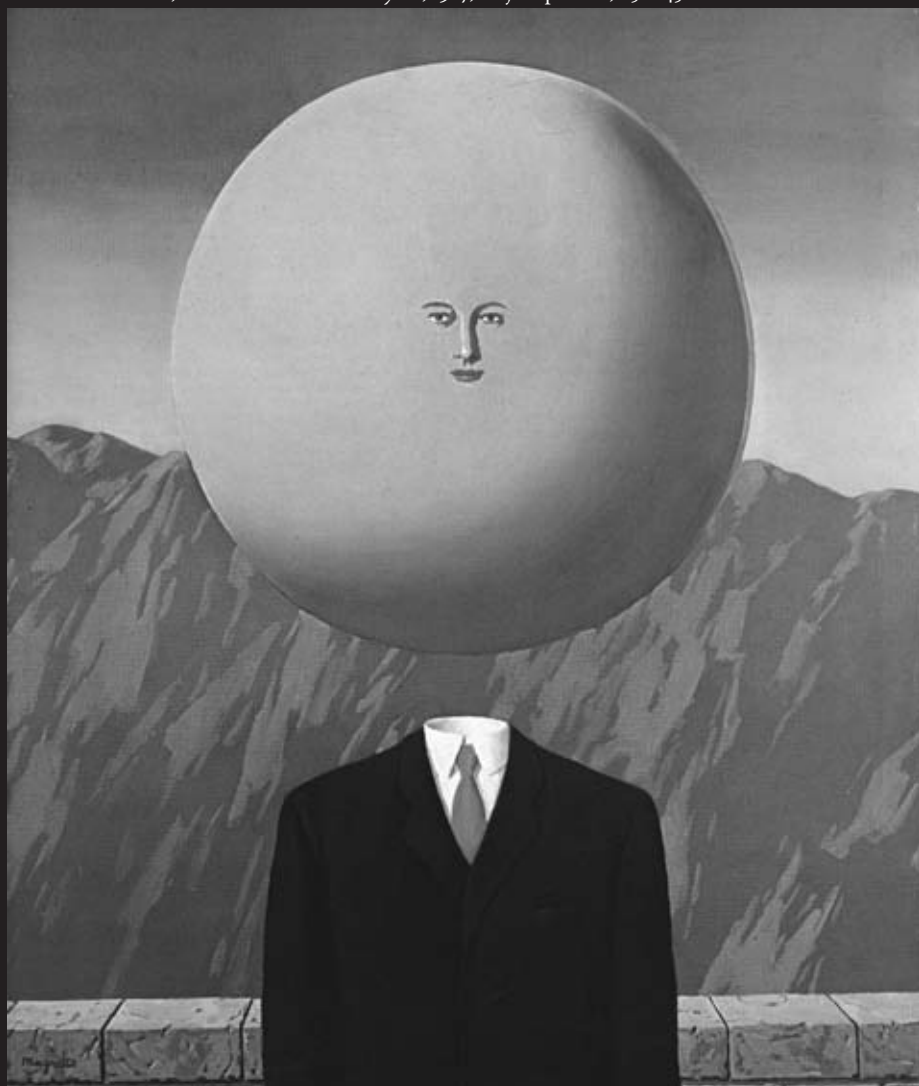
PRZYPISY

- 1 Cytat za: René König, *Potęga i urok mody*, przeł. Janina Szymańska, Warszawa 1979.
- 2 Danilo Kiš, *Lutnia i blizny*, przeł. Danuta Cirlic-Szrażyńska, „Gazeta Wyborcza” z 2-3 grudnia 1995 (nr 280), s. 12–14.
- 3 Oskar Wilde, *Krytyk jako artysta*, wersja elektroniczna dostępna pod adresem: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=2823.

Jerzy Franczak

Współczesna powieść francuska w Polsce (notatki czytelnika)

RENÉ MAGRITTE, *L'art de vivre / Sztuka życia*, 1967, olej na płótnie, 65 × 45 cm



Zbiory Alexandre Iolas, Paryż

Czytam współczesną prozę francuską w przekładach i *dans le texte*, ale brak mi romanistycznego wykształcenia. Literaturą zajmuję się zawodowo, ale nie jestem krytykiem literackim. Śledzę działalność oficyn wydawniczych, ale brak mi kompetencji analityka rynku książki. Dlatego poniższy tekst, niesystematyczny i subiektywny, przybrał postać notatek czytelnika.

*

Jak wiadomo, Francja nie jest już od dawna podstawowym punktem odniesienia dla naszej kultury – może była nim jeszcze, powiedzmy, w epoce egzystencjalizmu, teatru absurdu, nowej powieści i strukturalizmu. Owszem, z Paryża wciąż płyną do nas nowe idee. Puste miejsca po myślicielach takich jak Ricoeur, Foucault, Barthes czy Deleuze nie wakowały długo. W klimacie *fin de siècle*’owym zaczytywali się Derridą, Lyotardem i Baudrillardem. Dziś ton nadają Nancy, Badiou, Rancière, Didi-Huberman. Utrzymuje się zainteresowanie wielkimi figurami życia publicznego, stąd niesłabnący popyt na biografie (od de Gaulle’a po Topora) i autobiografie (znakomity *Zając z Patagonii* Claude’a Lanzmanna). Najbardziej radykalna zmiana zaszła właśnie w świecie literatury; polski czytelnik z pewnością nie wygląda ciekawie nowinek literackich znad Sekwany. Nad poezją francuską ciąży do dziś (dyskusyjna) teza Czesława Miłosza, iż cierpi ona na syndrom Mallarmégo i oddaje się wyłącznie badaniu języka, przez co sama skazuje się na nieistotność. Francuska dramaturgia nie wydała od dawna żadnych wielkich nazwisk. A co z epiką? No cóż, Nowy Jork skradł Paryżowi nie tylko ideę sztuki nowoczesnej, ale też po-

wieści. Oczywiście, czytamy chętnie kilku współczesnych autorów, ukazują się kolejne przekłady, jednak recepcja tych książek pozostaje na ogół powierzchowna. Słowem – jest dobrze, ale nie beznadziejnie.

*

W 2010 roku Wydawnictwo Literackie wypuściło *Waltenberg*, bardzo ciekawą historyczno-spiegowską powieść Hédiego Kaddoura. W blurbie z okładki zachwalano ją tak: „oczekiwana od kilkudziesięciu lat *«le grand roman français»* – wielka powieść francuska”. Odwołanie do tego kulturowego mitemu (i związanego z nim czytelniczego etosu) nie przyniosło ewidentnie marketingowego skutku, bo książka przeszła bez echa, choć w ojczyźnie pisarza święciła triumfy. Nie ma tu zatem żadnego prostego przełożenia: to, co pożerają Francuzi, nie zawsze robi furorę u nas. Na polskim rynku w natłoku nowości wydawniczych giną teksty różnego kalibru: przekłady zarówno bardzo ciekawych pisarzy (Pierre Assouline, Jean-Marie Laclavetine, Christine Angot), jak i sprawnych rzemieślników (Georges Simenon, Jean Echenoz) oraz hurtowników rozrywki (Amélie Nothomb). Są jednak oficyny wciąż poszukujące *un grand roman français*, która zachwyci polskiego czytelnika (przoduje w tym oczywiście Noir sur Blanc, którego oferta jest zdominowana przez francuskich autorów). Pozostaje jednak pytanie, skąd ta obojętność wśród czytelników? Czy działa tu pierwsze prawo Lema i po prostu nikt nic nie czyta, czy też uznaliśmy Francję za kraj kulturowo peryferyjny? Moje podejrzenie idzie w inną stronę. Jeżeli monumentalny cykl *Świetlisty kamień* Christiana

Jacqa nie zyskał u nas popularności, podczas gdy na Zachodzie wywołał falę istnej „egiptomanii”, świadczyć to może jedynie o naszej peryferyjności... Albo o specyficznych zainteresowaniach czytelniczych.

*

Mam wrażenie, że jeżeli czasem francuskiemu autorowi udaje się przebić do świadomości publicznej, to raczej ze względu na poruszany temat niż pisarską robotę. Jeszcze jeden, ostatni już przykład negatywny: gwiazda *beau monde*, znakomity gawędziarz, literacki playboy i skandalista – Frédéric Beigbeder. Mammy po polsku i debiutanckie 29,99 o branży reklamowej, i *Windows on the World* o zamachach na WTC, i kpiarsko-rozrachunkową *Francuską powieść* – lecz książki formacyjne dla całego pokolenia Francuzów nas chyba pozostawiają obojętnymi. Na dobrą sprawę tylko dwóch współczesnych pisarzy z tego obszaru językowego zyskało w Polsce rozgłos. Jonathan Littell zasłynął jako autor *Łaskawych* (po których ukazały się pozycje już raczej niszowe, esej biograficzny o Degrelle’u *Suche i wilgotne* oraz reportaże wojenne *Czeczenia. Rok III* i *Zapiski z Homs*). Epicka narracja oficera SS, Maximiliana Aue, przepisywała najistotniejsze z naszych dwudziestowiecznych doświadczeń – nazistowską okupację i zagładę Żydów – z perspektywy kata, dlatego stała się ważną interwencją w zbiorowym imaginarium (a ponadto wpisała się w masowy nawrót zainteresowania historią). Jedynym wydawniczym pewniakiem pozostaje natomiast Michel Houellebecq; wszystkie jego utwory, od *Poszerzenia pola walki* po *Mapę i terytorium* (jesienią ukaże się tłumaczenie

Soumission), są masowo czytane i komentowane we wszystkich obiegu – blogowym, czasopiśmienniczym, medialnym i akademickim. Co decyduje o tym sukcesie? Polityczna niepoprawność, skłonność do śmiałych uogólnień, brawurowa krytyka zachodniego modelu życia, niewolny od złośliwości zmysł obserwacji, obyczajowa pikanteria i niezawoalowana erotyka. A przy tym autora *Częstek elementarnych* w pewnych *milieux* po prostu nie przystoi nie znać. Jego powieści to znakomity temat towarzyskiej konwersacji, o czym Polacy z pewnością wiedzą, skoro wyszukiwarka Google podpowiada: „Houellebecq wymowa”... Nawet Aktor w dramacie Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest* obiecuje sobie „wreszcie przeczytać wszystkie tytuły i nazwisko autora książek tego słynnego Hokelbeta”.

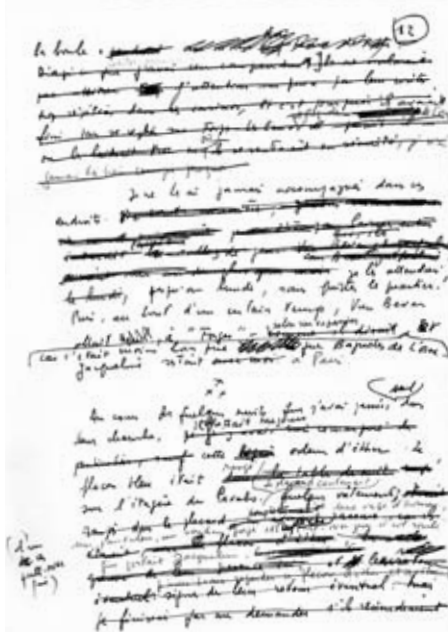
*

A przecież francuska proza doczekała się ostatnimi laty potężnej międzynarodowej promocji – w postaci kilku Nagród Nobla (na które czekano od Sartre’a w 1964 aż do 1985 roku, kiedy to doceniono prozę Claude’a Simona). Najnowsi laureaci, Jean-Marie Gustave Le Clézio (2008) oraz Patrick Modiano (2014), doczekali się błyskawicznych wznowień oraz kilku nowych przekładów, a media przez jakiś czas powieły ich sylwetki i komentowały poszczególne utwory. Jednak żadna z tych propozycji nie trafiła na właściwy moment – ani proza Le Clézio, ta wczesna, eksperymentalna (*Protokół*) oraz ta późna, podróżnicza i refleksyjna (m.in. *Afrykanin*, *Onitsza*), ani melancholijno-oniryczne kreacje Modiano (*Przejechał cyrk*, *Ulica ciemnych sklepików*). Publikacje noblistów

włączyły się zatem w procesy formowania „nowego kanonu” – jako ważne utwory znaczących twórców, z różnych względów przeoczone przez tłumaczy i czytelników. Na tej samej zasadzie funkcjonują nowe tłumaczenia i wznowienia innych pisarzy, takich jak Colette (*Czyste, nieczyste*), Blaise Cendrars (*Rażony gromem, Odcięta ręka, Od portu do portu*), Boris Vian (*Czerwona trawa, Kolor trupiej skóry, Klecha w kąpeli*) czy Romain Gary (*Lęki króla Salomona, Życie przed sobą, Czarodziej*). Mnogość tych publikacji może nastrajać optymistycznie, mnie w każdym razie pozwala wierzyć, że polski czytelnik coraz mniej przypomina inż. Mamonia, któremu, jak wiadomo, podobało się tylko to, co już znał.

*

A jeśli ktoś pragnie nowych nazwisk i zjawisk, powinien poszukać poza wydawniczym mainstreamem. Wśród ambitnych, niszowych wydawnictw subtelna gallofilia wyróżnia się między innymi krakowski *Karakter*, który ma słabość do pisarzy z niegdysiejszej *France d'outre-mer*, czy to z Haiti (Dany Laferrière, Lyonel Trouillot), czy z Konga, jak Alain Mabankou, portretujący z humorem rzeczywistość niegdysiejszych kolonii (*Kielonek, African Psycho*) lub życie afrykańskich imigrantów w Paryżu (*Black bazar*). Nie sposób pominąć milczeniem (również krakowskiego) wydawnictwa Lokator, które od lat w charakterystycznej czarno-białej szacie graficznej prezentuje prozę eksperymentatorów z OuLiPo – Georges’a Pereca (*Rzeczy, Gabinet kolekcjonera, W albo wspomnienie z dzieciństwa*) oraz Jacques’a Joueta (*Mój piękny autobus, Dzikus*). Nie



po raz pierwszy okazuje się, że ryzyko sięgania po nowe nazwiska oraz po wymagające teksty podejmują małe oficyny, w których działalności jest więcej pasji, a mniej edytorskiej rutyny.

*

Podczas każdego pobytu w Paryżu odwiedzam księgarnię polską na Boulevard Saint-Germain i przyglądam się, w jaki sposób słowo przełamuje językową barierę, by znaleźć sobie nowych czytelników. Ten ruch jest dwukierunkowy, a jego intensywność podobna w obu kierunkach (co nie znaczy wcale, że nasze narodowe literatury prowadzą ze sobą „partnerski” dialog, to raczej efekt nakładania się i neutralizowania dwóch dysproporcji – kulturowej roli danego piśmiennictwa z jednej strony, a rozmiarów rynku książki i poziomu czytelnictwa z drugiej). Lubię myśleć o tym niczym o konwersacji, która czasem słabnie, innym razem nabiera wigoru, nigdy jednak całkowicie nie wygasa... Bez względu na to, ile z niej do nas dociera.

Jerzy Franczak

Brigitte Gautier

W niepewnym boju

RENÉ MAGRITTE,
Le Reproduction interdite /
Reprodukcja zabroniona.
Portret Edwarda Jamesa, 1937,
olej na płótnie, 79 × 65 cm,
Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam
Reprodukcja A.M. Hammacher,
René Magritte,
© 1994 Polish language edition
East West Operation Ltd.,
Ljubljana, Slovenia and Artes,
Warszawa



„Jak to możliwe, aby ktoś był Persem?” – zastanawiał się Monteskiusz w *Listach perskich* z 1721 roku. Ich tematem byli orientalni podróżnicy, odkrywający Francję, która z kolei odkrywała ich. Ten zabieg pomógł przedstawić francuskie instytucje i obyczaje w sposób zdystansowany, ujawniając różne stereotypy, jakie Francuzi żywili wobec obcokrajowców. Trzy stulecia później współcześni autorzy francuscy również stawiają pytanie: „Jak to możliwe, aby ktoś był Persem?”, które, podobnie jak to pierwotne, odnosi się zarówno do Francuzów, jak i do obcokrajowców, i które wyostreza się w nowym kontekście historycznym, politycznym oraz społecznym.

Rzeczywiście, jeśli historyk Fernand Braudel (1902–1985) w dziele *L'identité*

de la France [Tożsamość Francji] z 1981 roku podkreślał związki z myślą o wiek od niego starszego Jules'a Micheleta, to mógł to zrobić, dlatego że wpisał specyfikę Francji i jej obrazu w kategorię „długiego trwania” oraz że nigdy nie zostały one podane w wątpliwość. Tym bardziej że porażka w wojnie z Prusami w 1870 roku wpłynęła na umocnienie jedności narodowej Francuzów. Podobnie zresztą jak obydwie wojny światowe w XX wieku.

By lepiej zrozumieć debaty, które ożywiają współczesną kulturę francuską, bez względu na to, czy toczą się one z pobudek narcystycznych, czy mają podłoże socjologiczne, warto zastanowić się nad sposobem, w jaki francuska tożsamość została zbudowana, w jaki jest ona kontestowana

lub broniona, również w literaturze, gdzie znajduje swój istotny wyraz.

W tygłu francuskim stopiły się tak różne nacje jak Bretończycy, Owerniacy, Południowcy, Włosi, Polacy, Hiszpanie... Tego rodzaju uniformizacja była ułatwiona dzięki centralnej pozycji Paryża, w którym koncentrowały się organy administracji, zbiegały sieci komunikacyjne, zapadały decyzje i rozwijały kariery elit kraju. Potwierdza to *a contrario* sformułowanie „Paryż to nie Francja”, które służy zmanifestowaniu lokalnych czy regionalnych tożsamości, niepoddających się odgórznej homogenizacji. Ta osobliwość wskazuje na to, że francuska tożsamość definiowana jest nie przez złudną czystość filiacji, lecz przez utożsamienie się z określonym zestawem wartości. Jej najwięksi heroldzi sami byli zresztą często obcego pochodzenia i z entuzjazmem przyjmowali francuski wzór obywatelski, społeczny i kulturowy.

Francuska tożsamość, taka, jaką znamy obecnie, jest w większej części ideologiczną konstrukcją powstałą pod koniec XIX wieku, aby podnieść morale narodu po bolesnej klęsce roku 1870. W dzieło wzniesienia narodowego panteonu bohaterów zaangażowali się historycy, ale także politycy Trzeciej Republiki (1870–1940). Ci ostatni zgromadzili w murach paryskiego Panteonu szczątki sławnych osobistości, w pierwszej kolejności te należące do Wiktora Hugo. W ten sposób uświęcono związek między Kulturą a Historią, zasługi na polach literatury i walki. Znacznie później nastąpi powrót do dziedzictwa Rewolucji Francuskiej, co doprowadzi do przewartościowania i rekonstrukcji przestrzeni symbolicznej, lecz jej

fundamentów należy szukać pod koniec XIX wieku. Są nimi szkolnictwo i wojsko. Szkolnictwo, ponieważ właśnie wtedy rozpoczyna się epoka bezpłatnej, świeckiej i obowiązkowej edukacji, prowadzonej przez nauczycieli zwanych „czarnymi huzarami Republiki”. Wojsko zaś, bowiem upowszechnienie służby wojskowej wzmocniło patriotyzm całych roczników poborowych, stanowiąc uzupełnienie szkolnego wykształcenia. Jednoczesne wprowadzenie podręczników do historii i historii literatury, wraz z towarzyszącymi im zbiorami tekstów do przepisywania, recytacji i opracowywania, zakotwicza francuską tożsamość w kanonie książek, haseł i legendarnych postaci, które wykują ideę wielkości narodu. Skądinąd jest to wszystko, co II Rzeczpospolita wprowadziła w życie z podobnymi sukcesami.

Ponadto awans społeczny zapewniony dzięki wojsku i szkolnictwu przyspiesza także powielanie tego modelu i jego upowszechnianie się w całym społeczeństwie. Tym bardziej że tematem wielu powieści staje się zdobywanie wiedzy, której wartość zaczyna być postrzegana na równi z pieniądzem czy władzą. Fakt, że funkcję ministra informacji (czyli *de facto* propagandy) pełnili zarówno Jean Giraudoux (w latach 1939–1940), jak i André Malraux (w latach 1945–1946, jeszcze przed objęciem ministerstwa kultury w 1958), pokazuje, w jaki sposób uświęcone słowa wielkich ludzi literatury służyły rządowi do uwiarygodnienia swoich działań. Dotyczy to również pisarzy frankofońskich, takich jak Léopold Sédar Senghor, który w 1960 roku został prezydentem Senegalu. Jeśli więc Francuska Partia Komunistyczna przymyka oko na homoseksualne

wybryki Louisa Aragona i na jego krytykę inwazji na Czechosłowację w roku 1968, to czyni tak wyłącznie dlatego, że jest on jedynym ważnym pisarzem, który chce się jeszcze odwoływać do jej ideologii. Jakkolwiek byłby poziom jego wykształcenia, przeciętny obywatel Francji wkracza zatem w dorosłe życie z przekonaniem, że historia oraz literatura kierują losem jego kraju niczym dwie dobre wróżki, i że wzbudzają one podziw oraz zazdrość wszystkich pozostałych narodów świata. Zresztą faktycznie jest tak w przypadku dużej części narodów pozbawionych podstawowych praw i twórczości wielkich pisarzy, albo przynajmniej wielkich pisarzy tolerowanych przez cenzurę. Nic dziwnego zatem, że ani powieść, ani esej nie podejmują kwestii francuskiej tożsamości, która rozumie się niejako sama przez się.

Ten model tożsamości zaczął być kwestionowany, z początku od wewnątrz, przez niektórych jego spadkobierców. Upowszechnienie nowych narzędzi komunikacji, takich jak kolorowe czasopisma i rozwijające się media audiowizualne, które stopniowo przyćmiły tradycyjną prasę, a także edukację, pozwoliło dojść do głosu wielu „piszącym” (według definicji Rolanda Barthes’a). Nieczyste sumienie bogaczy i kolonizatorów pobudzało ich w pierwszej kolejności do zakwestionowania narodowej historii. Tym samym zaproponowali oni jej nową interpretację, która podobnie jak w wypadku poprzedników nie dbała o niuanse, a koncentrowała się na, istotnie mało chwalebnych, „białych plamach” historii. Ponadto wspomniane tendencje rewizjonistyczne przyczyniły się do detronizacji literatury francuskiej przez duże

„L” na rzecz gamy różnorodnych tekstów, zakwalifikowanych zresztą przez niektórych jako „produkcje” literackie. Zmysł krytyki, dotychczasowy klejnot francuskiej tożsamości, który miał umożliwiać poszukiwanie mądrości i prawdy, zamienił się w zmysł systematycznego odbierania i obalania uświęconych pomników. W wąskim kręgu estetów tendencja ta mogła uchodzić za radosną rozrywkę; dla szerokiej publiczności natomiast jej siła rażenia była nieobliczalna. Zjawisko to, często chwalebne, polegające na otwarciu się na świat zewnętrzny, lub przynajmniej na uświadomieniu sobie jego istnienia, na swoje nieszczęście zostało wykrzywione przez towarzyszący mu beztroski chaos pojęciowy. Metodyczność i chronologia musiały ustąpić miejsca kreatywności czy osobistej ekspresji zarówno w szkole, jak i w literaturze. W 1997 roku zrezygnowano na dodatek z obowiązku powszechnej służby wojskowej, stawiając na armię zawodową i potencjał broni nuklearnej. Decyzja stanowiła konsekwencję utraty poparcia społecznego dla tego obowiązku, lecz spowodowała też, że wojsko przestało wypełniać funkcję ważnego czynnika uzupełniającego szkolną edukację. Pomimo tego motywowanego politycznie i medialnie zwrotu osobiste i obywatelskie zaangażowanie nauczycieli oraz wojskowych nie straciło na znaczeniu.

Należy podkreślić, że zwrotu tego dokonano z taką samą pewnością siebie i z takim samym poczuciem moralnej wyższości, jak stulecie wcześniej. Zmodyfikowano, a wręcz wywrócono na nice system wartości, lecz przekonanie „arbitrów” o ich własnej nieomyślności pozostało niewzruszone. Ten sam duch

odrzućenia hierarchii dał się zaobserwować w szkolnictwie. Celem edukacji, zamiast dążenia do wiedzy, stała się pogoń za przyjemnościami i za dyplomami, traktowanymi jako rodzaj nagrody normalnie odbieranej na koniec danego cyklu nauczania. To wszystko postawiło szkolnictwo przed koniecznością rywalizowania z innymi zajęciami o bardziej rozrywkowym charakterze. Zwłaszcza że ta coraz bardziej podatna na generalizację kultura (wszystko było równe wszystkiemu i liczyło się jednakowo) miała ambicje pokonania swojego odwiecznego wroga, a więc kultury amerykańskiej, diabolicznego ucieleśnienia zniechędzonej kultury masowej. A jednak różnice między nimi wydają się dziś znacznie mniej dostrzegalne, co przynosi spore korzyści dla autorów, aspirujących do nakładów na miarę zglobalizowanego świata. Sekundują im w tym mroczne podszepty Internetu, który w dziwny sposób cieszy się tym samym szacunkiem co słowo drukowane. Bożek wiedzy jest od tej pory dostępny na końcu kabla. Pragnienie, by go osiąść, nie wymaga zatem żadnego wysiłku.

Rezygnacja z kultury wysokiej znalazła oddźwięk w pewnych kręgach społecznych, gdzie towarzyszy jej akt rezygnacji z wolności. Charakterystyczne dla lat 70. i 80. sekciarskie grupy polityczne zostały przyćmione w radykalizmie przez sekty religijne. W ten sposób tak zwany kraj praw człowieka – a zatem mężczyźni i kobiety – zdaje się poświęcać najbardziej podstawowe spośród wolności obywatelskich i tolerować obskurantyzm. Nieumiejętność pisania i czytania po francusku nie uchodzi już za społeczną ułom-

ność, przeciwnie, staje się rozszczeniem odrębnej tożsamości. Te sekty są oczywiście zjawiskami marginalnymi, ale ich afiszowanie się w przestrzeni publicznej sprzyja prozelityzmowi.

Na skutek szerzenia się nihilizmu ukształtowało się coś, co można nazwać literaturą reakcyjną, rozumianą w podwójnym znaczeniu tego słowa: po pierwsze, jako odpowiedź na daną akcję, po drugie zaś, jako określenie stanowiska politycznego. Literatura reakcyjna narodziła się z oburzenia, z przekory, z potrzeby przywrócenia wartości temu, co zostało zdewaluowane. Rzecz jasna, kieruje się ona formułą „wcześniej było lepiej”, która otacza wspomnienia z przeszłości aurą szczęśliwości. Mieni się ona również wyrazem sprzeciwu wobec naiwności i barbarzyństwa ludzi bezmyślnie niszczących dorobek kultury. Nosi w zarodku groźbę odwetu. Jej słabość tkwi w tym, że ogranicza się do opisu zła, zamiast afirmować dobro i określone wartości. Siła wydane- go w 1951 roku *Człowieka zbuntowanego* Alberta Camusa polegała na instynktownym przekonaniu o heroizmie człowieka, sile jego sumienia i wolności. Do największych problemów współczesnej tożsamości francuskiej, obok aspektów demograficznych, politycznych, społecznych itd., zalicza się również brak literatury, która ucieleśniałaby tę tożsamość w równie entuzjastyczny i żywiołowy sposób, jak czynili to humaniści poprzednich epok. Pierre Lepape zamyka swoją wydaną w 2003 roku historię literatury francuskiej, zatytułowaną *Le pays de la littérature* [Kraj literatury] (a więc jednak!), sceną uroczystości pogrzebowych Jean-Paula Sartre’a w roku 1980. Nabiera

ona symbolicznego wydzźwięku i sugeruje, że jeśli chodzi o literaturę, to nic godnego uwagi nie wydarzyło się od tamtego czasu.

To podsumowanie nie musi zasmucać, bowiem z negacji może się narodzić literatura pozytywna, której dzisiaj dotkliwie brakuje, lecz której tradycje niektórzy pisarze frankofońscy starają się odnowić. W oczekiwaniu na tę zmianę trzeba oprzeć się na „kapitale symbolicznym” w rozumieniu Pierre’a Bourdieu (1930–2002). Jego najcenniejszymi obserwatorami są ci obcokrajowcy, którzy dobrze znają Francję. Zwłaszcza że ich wnioski są zadziwiająco zbieżne, nawet jeśli ich własne geograficzne i ustrojowe doświadczenie sprawia, że są oni bardziej lub mniej wrażliwi na pewne aspekty francuskiej tożsamości. Ich uwagi obejmują trzy kategorie, które odnoszą się do wypowiedzi, wartości i zachowań charakterystycznych dla Francuzów. Francuzi zatem wypowiadają się w sposób jasny, uporządkowany i syntetyczny (bez gubienia się w detalach, co jest postrzegane jako atut), a także uprzejmy i dowcipny, co niekoniecznie wiąże się z grzecznością i szacunkiem dla innych. Znaczenie historii w postaci silnego państwa, tradycji oświecenia, współlistnienia burżuazji i rewolucjonistów daje się odczuć do dziś. Proklamowane wartości – wolność, kultura, laickość – idą w parze z zachowaniem często gwałtownym, ale i zarozumiałym czy nietolerancyjnym wobec „innych”. Wyrazem prawdziwej wspólnoty dla Francuzów jest natomiast celebrowanie posiłków (nie tylko w ścisłym znaczeniu kuchni lub odżywiania się), które na pierwszy rzut oka może się wydawać sztuczne. Satysfakcja z rzeczy pozornie błahych wynika prawdopodob-

nie z ich szczególnej predyspozycji do odczuwania szczęścia.

Zmieniające się warunki wewnętrzne i zewnętrzne powinny, w powszechnej opinii, doprowadzić do naruszenia głęboko zakorzonego we Francji konserwatyizmu, który ukrywa się za hasłami często pozbawionymi znaczenia. Ale wyróżniającą cechą konserwatyizmu jest unikanie konfrontacji z zewnętrznymi wyzwaniami. Występujące w publicznym dyskursie cnotliwe deklaracje powinny być postrzegane także jako ćwiczenia z dialektyki i retoryki, układane ku uciesze autochtonów i dla pouczenia reszty świata. Francuski przestał być językiem dyplomacji, jakim był w XVIII i XIX wieku, ale cały czas pozostaje narzędziem uwodzenia i/lub dominacji. Oczywiście, podanie w wątpliwość, roztrząsanie i odzyskiwanie francuskiej tożsamości są być może zwiastunami upadku imperium, ale i tak pozostawi ono swój ślad w historii świata (tak, megalomania pozostała nietknięta!). W przeciwnym razie jest wysoce prawdopodobne, że ów dość ponury czas, w którym przyszło nam żyć, nie będzie niczym więcej, jak tylko jednym z wielu, wypełniających minione stulecia, jałowych, ukrytych i zapomnianych okresów. Zostały one przyćmione przez blask wielkich nazwisk pisarzy i mężów stanu, którzy zapisali się w historii. Otóż przede wszystkim bogactwo francuskiej tożsamości postrzeganej w perspektywie długiego trwania – jest to dla niej prawdopodobnie jedyna właściwa miara – opiera się na milionach anonimowych postaci, które ją uosobiały, i wszystkich tych, które dopiero nadejdą.

Tłumaczenie **Natalia Chwaja,**
Jakub Kornhauser



EUGÈNE DELÂTRE, *Portrait de Huysmans* – Joris-Karl Huysmans / *Portret Huysmansa* – Joris-Karl Huysmans, 1894, z: *L'Estampe originale*, Paris 1894, akwaforta, akwatinta, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



CHRISTIAN BOLTANSKI, *Animitas*, 2014, projekcja w Pawilonie Centralnym, Giardini, 56. Biennale Sztuki w Wenecji, 6 maja 2015 r.

Fotografia Grażyna Borowik

Doktorat *honoris causa* dla Christiana Boltanskiego

11 stycznia 2012 r. na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie odbyła się uroczystość nadania tytułu doktora *honoris causa* Christianowi Boltanskiemu, wybitnemu artyście francuskiemu o międzynarodowej renomie. Po przedstawieniu przez dziekana Wydziału Malarstwa, prof. Romana Łaciaka, wniosku Rady Wydziału prof. Krystyna Zachwatowicz-Wajda wygłosiła laudację *Christian Boltanski – Bicie serca* opisującą twórczość artysty i jej znaczenie dla sztuki współczesnej. Następnie prorektor prof. Antoni Porczak odczytał uchwałę Senatu Akademii, nadającą mu tytuł, po czym JM Rektor prof. Adam Wsiółkowski wygłosił po łacinie akt nadania artyście tej godności i wręczył mu potwierdzający ten fakt dyplom. Christian Boltanski podziękował władzom Uczelni za zaszczyt, jaki go spotkał, podkreślając swój emocjonalny związek z Krakowem przez osobę Tadeusza Kantora, którego twórczość – jak wyznał – wywarła ogromny wpływ na jego własną działalność artystyczną. Uroczystość zakończyło spotkanie w sali senackiej, na którym rektor wzniósł toast, gratulując Christianowi Boltanskemu uzyskanego wyróżnienia.

Fotografie Jacek Dembosz
(„Wiadomości ASP”)



Rektor ASP prof. Adam Wsiółkowski wręcza Artyście dyplom nadania tytułu doktora *honoris causa*

Doktor *honoris causa* ASP w Krakowie Christian Boltanski



Wystawa w Cricotece

Spotkanie z Christianem Boltanskim odbędzie się 2 lipca w krakowskiej Cricotece i będzie wydarzeniem towarzyszącym jego wystawie *W mgnieniu oka / In the Blink of an Eye* (3 lipca – 4 października 2015 r., kurator Joanna Zielińska).



Fotografia ogólnodostępna

Leonard Neuger

Pożegnanie Tomasa Tranströmera

Tomasza Tranströmera poznałem w 1985 roku. Z biegiem tych 30 lat stał się, wraz z żoną Moniką, moim bliskim przyjaciелеm. Teraz powraca w moich myślach w rozbłyskach pamięci, to są takie świetliste punkty niepowiązane z sobą, często wyzbyte kontekstu, za to wyraziste. Czasem nieme, czasem z dźwięcznym głosem.

Najpierw słyszę głos profesora Larsa Kleberga, mojego ówczesnego szefa na slawistyce sztokholmskiej, w bezbłędnej polszczyźnie:

– Musisz to koniecznie przeczytać, to jest, bracie, POEZJA!

I daję mi tomik Tranströmera. – Kto to, pytam, a Kleberg mówi, że to największy poeta szwedzki. Próbuję czytać, z wielkim trudem, bo szwedzkiego jeszcze się uczę, a poza tym jest to poezja tak bardzo inna od polskiej, tak różna od moich przyzwyczajeń czytelniczych. Ale Kleberg mówi, żebym to przetłumaczył, bo Tranströmer do niego dzwonił i pytał, czy teraz się do Polski jeździ, bo stan wojenny, Związek Literatów nie działa, PEN Club nie działa, więc... Nie jeździ się, więc, Leonie, byłoby dobrze, gdybyś coś z tego przełożył, oczywiście, jeśli odnajdziesz tam coś dla siebie. Idzie mi jak po grudzie: lapidarność, gęsta metaforyka, metafizyka starannie ukryta, ale wszechobecna. Żadnych ozdób, inteligentnych gier słów, narcystycznych fraz.

Siedzę w moim pokoju na slawistyce, tłumacząc całymi dniami. Musiałem wcześniej skontaktować się z Tranströmerem, bo jego najnowsze wiersze tłumaczę z maszynopisu, zapewne przysłanego mi pocztą, bo Internetu jeszcze nie było. Akurat męcę się z obrazem-metaforą:

„*månskensmaneten själv/ svävar framför oss*”. Brzmi to upajająco, mniej więcej tak: „**monszensmanetenszelve swewar framfoross**”. Ba, ale co to jest „*maneten*”? I w tym momencie pukanie. Wchodzi wysoki, szczupły mężczyzna i przedstawia się: Tranströmer. Nic dziwnego, że w szkole przezywano go „*trana*” (żuraw). Ja po szwedzku dukam, a on cierpliwie mi pomaga, odpowiada, tłumaczy. I po kilku minutach jest tak, jakbyśmy znali się całe życie. Pytam o „*maneten*”, a on wyjmuje pióro i na maszynopisie tego wiersza (*Sześć zim* z późniejszego tomu *Żywym i umarłym*) rysuje mi meduzę. Mam do dziś tę kartkę z meduzą. W moim przekładzie ta metafora brzmi: „Światlista meduza księżycy/ wynurza się przed nami”. Musiałem zrezygnować z występującej w oryginale poświaty księżycy, bo to ona wynurza się u Tranströmera. Po polsku brzmiałaby manierycznie. Tranströmer jest ciekaw, jak sobie poradziłem z drugą strofą tego samego wiersza. Bo tam „wiatr trzęsie się w swalbardzkiej zbroi”, czyli spitsbergenowskiej. Odpowiadam, że jeszcze nie zdecydowałem, ale Svalbard odpada, bo jest to nazwa w Polsce nieznana, a Spitsbergen, owszem, ale w tym kontekście brzmi okropnie. „Zrezygnuj z tego Spitsbergena” – mówi. Napisz: w „arktycznej zbroi”, jeśli po polsku brzmi to naturalnie i dobrze. I tak zostało.

Jakiś czas potem w tomie *Żywym i umarłym* (*För levande och döda*) napisał mi dedykację dodając do tytułu: „i ledwo żywym” („*och halvdöda*”).

Rozbłysk następny. Umawiamy się w Uppsali, w „odrobinie wielkiej katedry”. Mamy się tam spotkać i pojechać do

Västerås, gdzie mieszka. Zwiedzamy katedrę: Gustaw Waza, Swedenborg, Katarzyna Jagiellonka i inne niewiele mi mówiące sarkofagi. Wiem, że kiedy przemówią, zaczną wrastać w Szwecję. Potem jedziemy jego autem. Widać, że lubi prowadzić. Opowiada po drodze o każdym zakątku. Zna te okolice i je kocha. Im bliżej Västerås, tym więcej opowiada, zerkając ukradkiem na zegarek. Dojeżdżamy. Mówi, że jesteśmy trochę przed czasem, bo Monika jeszcze nie wróciła z pracy. Jesteśmy w dużej kuchni. Monika już przyszła. Przygotowuje obiad. Jeszcze nie wiem, że poznałem właśnie ludzi, którzy staną się moimi najbliższymi przyjaciółmi. Oni pewnie też tego nie wiedzą. Odprowadzają mnie na stację kolejową.

Biblioteka Noblowska. Jesień 1990 roku. Katarzyna Gruber z Tomaszem Jastrunem zorganizowali spotkanie z Poetą. Tłum Polaków. Tranströmer przysłał mi kilka dni wcześniej wiersz *Gondola żałobna*. On czyta oryginał: naturalnie, pięknym, nieco matowym głosem, trochę jakby nucił jakąś niemelodyjną melodię duszy. Potem ja. Niewiele później telefon od Helen Sigeland z Instytutu Szwedzkiego. Bardzo zła wiadomość: Tranströmer miał wylew, wygląda to nie najlepiej. Pytam, gdzie leży i czy można go odwiedzać.

Stoję na przystanku autobusowym w Slussen. Spotykam przypadkowo Monikę i razem jedziemy do szpitala. Monika jest pielęgniarką, wiedziała od początku, że życie Tomasa wisi na włosku. Wiedziała też, jakie są rokowania. Cała prawa strona jest sparaliżowana. Afazja. Jeśli się szybko nie cofnie, tak już zostanie. Mówimy niewiele. Tylko w oczach Moniki widzę czarną pustkę. Tranströmer leży w osobnym

pokoju. Nie mówi, ale kontakt z nim jest stosunkowo łatwy, nawet ja sobie radzę. Pytamy, czy będzie pisał. Potakuje. I coś pragnie dodać. Zgadujemy... Tak, wiersze będą krótkie. Nie, to będzie stary gatunek liryczny. Epigram? – próbujemy zgadnąć. Nie! Sentencja? Nie! Monika pyta, czy to jakiś stary gatunek. Tak! Wyliczmy znane nam gatunki. Wszystko nie! Nagle Monika wpada na pomysł dziwnego pytania: Czy to tradycja europejska? Nie!

Haiku, wykrzykuje Monika. Tak!!! (Jej było łatwiej zgadnąć, bo Tranströmer pisywał już wcześniej haiku). Wydana w 1996 roku *Gondola żałobna* zawiera haiku, ale jest ich niewiele, a tomik był prawie gotowy przed wylewem. Natomiast ostatni tom Tranströmera, *Wielka zagadka* (2004), w dużej mierze składa się właśnie z haiku. Warto przypomnieć, że poeta zawsze konsekwentnie stosował schemat wersyfikacyjny europejskiej wersji tej strofy. W tłumaczeniach na polski, zgodnie z polską tradycją haiku, takiego schematu nie musi się stosować. Oto piękne haiku z tego ostatniego tomu poety w przekładzie Magdaleny Wasilewskiej-Chmury:

Morze jest murem.

Słyszę jak krzyczą mewy –
machają do nas.

W 2012 roku opublikowaliśmy z Magdaleną Wasilewską-Chmurą *Wiersze i prozę 1954–2004* w wydawnictwie a5: wszystkie tomy poety i jego prozę wspomnieniową. Okładkę zaprojektowała Joanna Rusinek. Stoi na niej mewa. Tranströmerom ogromnie się ta okładka spodobała, Monika powiedziała, śmiejąc się z aprobatą: Świetnie! Mewa śmieszka. Bo też

Tranströmer, jego dziadek ze strony matki, ich rodzina – wszyscy mieszkali nad morzem, z morza żyli, toteż fauna nadmorska to ich świat najbliższy, dobrze znany, choć nie oswojony. Dla mnie, krakusa, na okładce jest przede wszystkim ptak. No... może jakaś mewa czy rybitwa. Nie rozróżniam. Jak też nie rozróżniam łódek, statków, barek, żagli, różnych stanów morza itp. – od tej, jakże istotnej części Szwecji, jestem na zawsze odcięty. Starałem się wierszy Tranströmera mocno osadzonych w takim krajobrazie nie tłumaczyć. W tę Szwecję nigdy nie wrośłem.

Rekonwalescencja nie była pomyślna: paraliż się nie cofnął, mowa nie powróciła. Monika i Tomas zaczęli żyć inaczej: spotykali się z ludźmi, prowadzili dom otwarty, ciepły, pełen humoru, przyjazny. Kontakt z Tomaszem nie był łatwy, ale Monika umiała zgadywać jego myśli, stymulować rozmowy. Traktowali tę nową sytuację z łagodnym humorem. Testowali zresztą, na ile mogą wrócić do tej nowej normalności. Pierwszym filmem dokumentalnym był piękny dokument Joanny Cichockiej-Guli i Jarosława Guli: *Portret z komentarzem* (1993). Pierwszym wywiadem-rozmową był ten, którego udzielili Józefowi Baranowi. Opublikował go pod tytułem *Jak by się było dzieckiem* w 1994 roku. Pierwszą podróżą zagraniczną była wizyta w Gdańsku na zaproszenie Pawła Huelle i Krystyny Chwin. Spotkanie z poetą prowadził Aleksander Jurewicz. Pamiętam dwie niezwykle sceny. Siedzimy u państwa Adamców. Ich dwie małe córeczki nudzą się chyba, bo napierają na gości, walcząc o uwagę. Nagle Monika przygarnia je i... przez długą chwilę z nimi rozmawia, a one z nią. Monika mówi po

szwedzku, dziewczynki po polsku. One tego w ogóle nie zauważają. Po chwili tułą się do Tomasa.

I druga scena: idziemy starówką gdańską i nagle Tomas zaczyna płakać. Monika pyta, czy coś się stało. Nie, nic się nie stało. Wtedy Monika mówi: chciałbyś tym ludziom tyle powiedzieć, i nie możesz. Tak. Tak.

W 1996 roku literacką Nagrodę Nobla otrzymała Wisława Szymborska. Sytuacja była napięta, bo poetka często panikowała, chciała uciekać, walczyła o skrócenie harmonogramu „obowiązkowych” spotkań, w roli osoby publicznej czuła się zdecydowanie źle. I nagle dostaję telefon, chyba od Miki Larsson, attaché kulturalnego w Ambasadzie Szwecji w Warszawie, która Szymborskiej przez cały czas towarzyszyła, że Szymborska zażądała spotkania z Tranströmerem. Mika mówi świetnie po polsku i Polskę kocha, a Szymborską po prostu uwielbiała. Czy mógłbym towarzyszyć poetce w tej wizycie w Västerås. Jedziemy limuzyną spod Ambasady RP w Sztokholmie: Szymborska, Teresa Wallas, moja żona Jola i ja. Może ktoś jeszcze, ale nie pamiętam. Trochę błędzimy po przedmieściach Västerås, ale w końcu dojeżdżamy. Szymborska zmęczona i stremowana, no i głodna. Nie, jadła jej nie brakowało, ale pompa, jak sądzę, odbierała jej chęć do jedzenia. Stajemy niedaleko domu Tranströmerów. Za nami gromada dziennikarzy. Dzwonimy. Monika przejmuje inicjatywę: dziennikarze dostają pięć minut na filmowanie i pytania, a potem już mamy czas dla siebie. Po tych pięciu minutach Szymborska zadaje dwa pytania: czy może zdjąć buty i czy jest coś do jedzenia. Ja tego nie pamiętałem,

ale Monika mi to w połowie stycznia 2015 przypomniała. Była zupa mięsna. Tak to pamięta ze wzruszeniem Monika. Podczas ostatniej wizyty Tranströmerów w Krakowie w 2012 roku Tranströmer poprosił o umożliwienie mu złożenia kwiatów na grobie Szymborskiej.

Dzięki Akademii Szwedzkiej Tranströmerowie przeprowadzili się do Sztokholmu do pięknego mieszkania ze wspólnym widokiem. Pierwszą zagraniczną wizytą na tym nowym miejscu była wizyta Czesława Miłosza z małżonką. Zresztą Miłosz spotykał się z Tranströmerami zawsze, kiedy to było możliwe, w Krakowie. Był też jednym z pierwszych tłumaczy poety na polski. Pamiętam ten lunch w Sztokholmie, pamiętam strzępy rozmów, ale nie będę ich przywoływał. Carol rozmawiała z Moniką o sprawach praktycznych, Miłosz, bardzo zmęczony istnym maratonem wykładów, spotkań, wywiadów, po prostu starał się odprężyć. Lunch był udany: Monika podała między innymi gołąbki z Norlandii. Dzisiaj to danie chyba już wyszło z mody: za dużo roboty, tym bardziej że te szwedzkie gołąbki są cieniutkie i smukłe, więc roboty więcej.

Jest początek października roku 2011. Tym razem ja jestem wykończony: Uniwersytet Śląski obsypał mnie wyróżnieniami, co wiązało się z bardzo forsownym harmonogramem. Jakoś to wytrzymałem i szczęśliwy, ale z wyraźną ulgą wyjechałem do Krakowa. Siedzę, jak zwykle, w kawiarni Nowa Prowincja. Gdzieś koło południa. Patrę przez okno, idzie, ciągnąc za sobą walizeczkę, Anders Bodegård, jeden z moich najbliższych przyjaciół. Macham na niego. Wchodzi. Jest w drodze na dworzec, bo jedzie do Radomia na festiwal

Gombrowiczowski, ale ma jeszcze z pół godziny czasu. Powiada: Słuchaj, za pięć minut Akademia Szwedzka ogłosi, kto w tym roku dostanie Nobla z literatury. Eeee, mówię, pewnie, jak zwykle, Tranströmerowi nie dadzą. Ale na wszelki wypadek proszę któregoś z wbitych w laptopa studentów o pożyczenie nam tego laptopa na kilka minut. Po kilku minutach mamy werdykt: Tomas Tranströmer został laureatem literackiej Nagrody Nobla.

Ostatni raz spotkałem się z Tranströmerem w połowie stycznia 2015 roku, u nich w domu. Chcieli mnie pożegnać, bo zdecydowałem, że wrócę do Polski na zawsze. Byli przyjaciele: Anders Bodegård, Agneta Pleijel, Marcia i Peter Schubackowie. Agneta mówiła o swoim dzieciństwie, Monika o niezwykle pochodzeniu nazwiska Tranströmer. Marcia opowiadała o swoich przekładach wierszy Tranströmera na portugalski. Peter, wiolonczelista, dyrygent, kompozytor przyniósł z sobą wiolonczelę. I przez godzinę grał suity Bacha. To było pożegnanie: Johann Sebastian Bach.

*

28 kwietnia 2015 roku w Storkyrkan w Sztokholmie odbyło się nabożeństwo żałobne. Członkowie Akademii Szwedzkiej, przyjaciele Tranströmera i, rzecz jasna, jego rodzina mieli miejsca zarezerwowane. Miłośnicy jego poezji cierpliwie czekali w długiej kolejce do kościoła. Uroczystość nie była reklamowana, środki masowe nie miały wstępu na nabożeństwo, więc dziennikarze czekali na zewnątrz i rozmawiali z wybranymi osobami. To było naprawdę pożegnanie tego Poety: skromne, nieomal intymne, ciepłe. Praw-

da, w Storkyrkan, katedrze przyległej do Zamku Królewskiego, odbywają się najważniejsze uroczystości dworskie: śluby rodziny królewskiej, chrzciny, ale pożegnanie Tranströmera nie miało nic z blichtru, nie było na pokaz. Nabożeństwo rozpoczęło się od Fantazji c-moll Johanna Sebastiana Bacha, potem był Psalm 197, pieśń religijna witająca łagodną wiosnę i na nowo obudzoną nadzieję. Następnie Krister Hendriksson, wybitny aktor i przyjaciel Poety, przeczytał jego wiersz *Madrygał*. Henriksson czytał jeszcze potem *Schubertiana*, a Adagio z kwintetu C-dur Schuberta, tego właśnie, o którym pisał Poeta, grał kwintet smyczkowy z Upsali. Było to jedno z najlepszych znanych mi wykonań tego utworu. Tak się gra dla kogoś bliskiego, przyjaciela. Mowę wygłosił emerytowany biskup Claes-Bertil Ytter-

berg. Także on – przyjaciel Poety. Mówił krótko o spotkaniach z Tranströmerem i jego poezji. Żadnych popisów retorycznych, rzeczowo i ciepło. Natomiast nabożeństwo odprawione było przez obdarzoną pięknym głosem kapłankę katedry, Kristinę Ljunggren. Były modlitwy wspólne wszystkim chrześcijanom, jeszcze jeden Psalm 190 („Rozpostrzyj Twoje skrzydła nade mną, Jezu”), *Przylaszczki* Tranströmera i muzyka, dużo muzyki. Nagrane przez Poetę utwory na lewą rękę towarzyszyły nam, którzy podchodziliśmy do trumny, składając na niej, jak zwyczaj każe, jeden kwiatek.

„[...] przylaszczki otwierają tajemnie przejście na prawdziwą ucztę, gdzie panuje cisza śmiertelna” (*Przylaszczki*, przeł. L.N.).

Leonard Neuger

Poeta z żoną, Monicą Bladh

Fotografia Teresa Walas



Katarzyna **Zechenter**

tam i tutaj

Ojcu

żyje tutaj
i tam
tęskni za małym miasteczkiem
gdzie spędzała wakacje
i dużym miastem nad olbrzymim jeziorem za
Dearborn Street and Newberry Library

ma dzieci
żywe i nieżywe
dużo zdjęć

leżeć chce jednak w Krakowie,
na cmentarzu na Salwatorze
jak mówił jej ojciec:
„Czegóż można chcieć jeszcze od życia?
dobre towarzystwo,
spokój,
i widok na Tatry,
kiedy przestaje padać”.

I zawsze ktoś wpadnie,
przynajmniej na Wszystkich Świętych.

Chicago-Kraków-Londyn

Przypadkowe spotkanie po latach. Mówi ona

dzisiaj minęło tyle lat
dużo
i takie samo szare niebo
cicho (może jednak będzie padać)
ani jednej sikorki, zimno,
to w końcu listopad

a on taki sam
jak wtedy
zawsze taki sam
na zawsze.

(i ta jej głupia
taka okropnie głupia, tak, miłość
z farbowanymi włosami,
byłym mężem
i dwójką prawie dorosłych dzieci,
śmieszne,
naprawdę)

jej ciało nie rozpoznaje się w lustrze
nawet w makijażu (z dodatkiem colagenu)
więc coś mógł on wówczas zobaczyć
w tej kawiarni po latach?

wtedy przecież była tam taka
inna

i nie jest to nawet śmieszne
bo nie ma takiego zdania
gdzie słowa są w stanie coś oddać
pozostając na zawsze dowodem porażki

a już właśnie wtedy
nad czarną kawą
kiedy spokojnie, całkiem spokojnie, mówi o dzieciach i pracy
i jak to wszystko okropnie się teraz zmieniło
a dzisiejsza młodzież...

8 listopada, Kraków

Jarosław Mikołajewski
Bóg jest jak natrętna kobieta

„Bóg czeka jak żebrak, który stoi w milczeniu i bez ruchu przed kimś, kto może da mu kawałek chleba”¹. Kto wie, może trzeba być nieochrzczonym, żeby wiedzieć tyle o chrześcijańskim Bogu, od strony Jego fizjologii i uczuć. Wiecznie niegotowym, poznającym w gorączce, bezustannie zmieniającym perspektywę widzenia.

Myśli Simone Weil w wyborze nieodżałowanej Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej należą do książek, które mnie pozmieniały najbardziej. Wydane przez PAX, kiepsko sklejone, drukowane na lichym papierze, ukazały się w 1985 roku, w nieopisanym do dzisiaj, ohydny czasie, kiedy wielu, jak ja, nie miało pojęcia, czego szukać i gdzie. Chodziło się po księgarniach, nie wiedząc, co jest dobre, co złe. Okładki odchyłało się na chybił trafił bez wielkiej nadziei na niezapowiedziane odkrycie, z ryzykiem przegapienia tego, co ważne. Właśnie tak, przez przypadek i bez przewodnika, odkryłem dla siebie *Koronki na rany*, znakomity, drapieżny, zupełnie niedoceniony tomik Anny Janko, wydany bodaj przez Wydawnictwo Łódzkie. Tak samo, choć na książki PAX-u patrzyłem z podejrzliwością, trafiłem na zamknięte w żółtej obwolucie *Myśli*.

Doskonale pamiętam, co mnie w nich porwało – oczywistość Bożego istnienia i Jego fizyczna bliskość. Pamiętam w przybliżeniu takie zdanie Pier Paola Pasoliniego, na pozór bez związku z Simone Weil: „W małej kuchni naszego mieszkania ojciec, jak każdy starzejący się mężczyzna, stawał się coraz większy”. W moim życiu czytelnika zawsze lubiłem najbardziej takie właśnie zdania. Wypowiedziane z głębi doświadczenia z pewnością, że kompetencja istnienia dana jest wszystkim, więc każdy wie, o co chodzi, albo dowie się, żyjąc dalej. Niepoparte żadnym argumentem prócz tego, że tak po prostu jest. Simone Weil mówiła o Bogu dokładnie tak samo. Tak jest, bo tak jest. Bo tak widzę. Bo to jest o krok ode mnie. Bliskie, co nie znaczy, że oczywiste. Nieprzystawalne do naszego myślenia, więc wymagające innego ustawienia głowy.

Jak wszystko, co bliskie domowo, Bóg Simone Weil poddaje się nie kontemplacji, lecz podpatrywaniu. Na bieżąco, w miarę tego, jak żyje w nas, wokół i obok. Takiej metodzie poznawania Boga odpowiada charakter fragmentów, *Myśli*, spostrzeżeń, które autorka wybrała z dzieł oryginalnych, a także z przekładów Czesława Miłosza i Krystyny Konarskiej-Łosiowej. Podzielonych na dwie części: społeczną i duchową. I na 25 tematycznych rozdziałów.

„Życie Simone Weil – pisze Olędzka-Frybesowa w posłowie – spalało się intensywnym płomieniem, w dramatycznym rozdarciu, w napięciu uczuć i myśli, w bogactwie nieuproszczonego widzenia. Jej wiara i życiowe wybory nie były efektem kulturowego bezwładu”.

Urodziła się w 1909 roku w Paryżu, w bogatej i zasymilowanej rodzinie żydowskiej o intelektualnych ambicjach – jej brat André zostanie wybitnym matematykiem. Studiowała filozofię i literaturę starożytną. Po studiach uczyła greki i filozofii w liceum. Czytała literaturę antyku i Wschodu, poznawała pisma mistyków. Namiętności do studiów towarzyszyła w niej silna potrzeba uczestnictwa i odpowiedzialności. Obserwacja życia społecznego zaprowadziła ją do postawy, którą można nazwać



Simone Weil, wojna domowa w Hiszpanii, 1937

twórczym fatalizmem. Konflikty – twierdziła – „nie pochodzą z braku zrozumienia czy z braku dobrej woli, wynikają z natury rzeczy i nie da się ich zażegnać [...]. Nikt, kto kocha wolność, nie powinien życzyć, aby zniknęły, powinien natomiast życzyć, żeby nie wykroczyły poza pewną granicę okrucieństwa”.

Na miarę swoich sił, na przekór pochodzeniu, Simone próbowała moderować okrucieństwo świata, zostając robotnicą w paryskich fabrykach, działając w ruchach związkowych. Na bieżąco notowała moralne koszty uczestnictwa. „Każdy człowiek troszczący się o dobro publiczne – pisała – zna bolesne rozdarcie, na które nie ma rady. Brać udział, choćby z daleka, w grze sił, które kształtują historię, jest niemożliwością bez zabrudzenia sobie rąk, albo bez skazania się na klęskę”. Ale „niemożliwością jest również schronić się w obojętność czy więź z kości słoniowej”.

W 1936 roku wyjechała do Hiszpanii i wzięła udział w wojnie domowej, rzecz jasna po stronie rewolucjonistów. Zły stan zdrowia zmusił ją do powrotu po roku. Jak poetka Zuzanna Ginczanka, zamordowana w 1944 roku w krakowskim Płaszcu-

wie, była „królową złego wyglądu”. Po zwycięstwie faszystów przyjaciele wymusili na Simone wyjazd do Nowego Jorku, przewidując, że semicka uroda może ściągnąć na nią prześladowania. Z Ameryki popłynęła do Londynu, skąd współpracowała z francuskim ruchem oporu. Do końca trwała w gorączkowej aktywności intelektualnej i politycznej. Umarła w Anglii w 1943 roku.

Dla Simone Weil Bóg jest odniesieniem i fundamentem stosunków międzyludzkich w sferze prywatnej i społecznej. „Wiara to wierzyć – pisze – że Bóg jest miłością i niczym więcej.” Stąd wniosek: „Wiara to wierzyć, że rzeczywistość jest miłością i niczym więcej”. Bo Bóg jest rzeczywistością.

Miłość i wiara są więc realistyczne. Nie zakładają, że to, co kochamy, sprawia przyjemność i zasługuje na aprobatę. „Wierzyć w to, że rzeczywistość jest miłością, widząc ją jasno, jaka jest. Kochać to, czego nie sposób znieść. Objąć uściskiem żelazo, przywrzeć ciałem do chłodnego twardego metalu”.

W miłosnej refleksji Simone Weil – może raczej w jej intuicji albo ekstazie – porbrzmiewa lekcja św. Jana od Krzyża, którego francuska filozofka studiowała żarliwie. Choć słowo lekcja nie jest tu adekwatne. Odwołuje się do rozumu, a przecież tu chodzi o płomień. Mam silne wrażenie, nawet przekonanie, że niezależnie od czasu i miejsca istnieje typ osób, których nie łączy sukcesja i postęp, lecz wspólnota. Nie uczą się od siebie niczego nawzajem, lecz się wspierają w poprzek stuleci. Nie przekazują sobie pochodni, lecz nawzajem się oświełają. Zjawiska ich wyjątkowej natury eksplodują to tu, to tam, raz w jednej epoce, raz w innej, upewniając się nawzajem, że mistyczna wyjątkowość nie świadczy o ich błędzie, lecz o racji. Są paradoksalni, a przez to – bardziej prawdziwi. Wzajemną obserwacją utwierdzają się w poczuciu, że nie są sami. Św. Jan – uwięziony zakonnik, Simone Weil – żydowska chrześcijanka bez chrztu, Pier Paolo Pasolini – ochrzczony bluźnierca.

„O żywy płomieniu miłości,/ Jak czule rani siła żaru twego”, wzywa święty karmelita, duchowy brat Simone w *Śpiewie duszy...* (tłum. Ojciec Bernard od Matki Bożej). I dalej: „O słodkie żaru upalenie!/ O rano pełna uczucia błogiego!”. „To nie jest forma masochizmu – tłumaczy Simone Weil. – Masochiści podniecają się pozorem okrucieństwa, bo nie wiedzą, czym jest okrucieństwo”. A co, jeśli „miłość nie znajduje dla siebie żadnego przedmiotu”? „Kochająca istota musi pokochać samą swoją miłość, pojętą jako coś zewnętrznego w stosunku do niej. Wtedy znajduje się Boga”.

Simone zapisuje myśli tak, jak niektórzy poeci (bo przecież nie wszyscy, nawet nie większość) zapisują wiersze – wywodząc je z gwałtownej iluminacji, która nie wyrzeka się filozofii, w przypływie niepohamowanej emocji wspieranej rozumem. Jak poeci, także i ona nie wycofuje się przed kontrastem czy paradoksem, zestawieniem świętości z pospółstwem, olśniewającą metaforą łączącą porządki. „Trwać bez ruchu i w zjednoczeniu z tym, czego się pragnie, a do czego nie można się zbliżyć”, postuluje dwudziestowieczna mistyczka. Postuluje – czy to dobre słowo? Czym jest bezokolicznik w filozofii Simone Weil? Owo „trwać bez ruchu”, lecz również „wierzyć”,

„kochać”, „objąć uściskiem”, „przywrzeć”. A także: „Zmienić stosunek pomiędzy sobą a światem”. Albo: „Związać się ze wszystkim”... Żądaniem? Zadaniem dla siebie i dla rozmówców – tych, którzy chcą czytać jej myśli? Może najbardziej pragnieniem, bo właśnie pragnienie jest konsekwencją rozpoznania prawdy. Ale wróćmy do paradoksu: „W ten sposób – diagnozuje filozofka – łączymy się z Bogiem: nie można się do Niego zbliżyć”. I dalej: „Odległość jest duszą piękna”.

Zestawienie mistycznej filozofii Weil i poezji nie jest od rzeczy. Przyszła studentka Sorbony wzrasta w tym samym Paryżu, w którym rodzi się manifest surrealistyczny, z tą niebotyczną ambicją i motywacją poetów – nadzieją, że w wierszu znajdą miejsce wspólne dla tego, co niskie i wysokie, co nikczemne i wzniosłe. Wszystko, co wydaje się nie do pogodzenia. Simone znajduje zresztą definicję bardzo zbieżną (przy całym krytycyzmie dla nadrealizmu) z treścią manifestu André Bretona. „Poezja: radość i ból, które są niepodobne w sobie. Przelotny ból, tęsknota [...]. Radość, która jest tak czysta i bez żadnej przymieszki, że sprawia ból. Ból, który jest tak czysty i bez żadnej przymieszki, że koi”. I wreszcie myśl, która jest jak żywcem wyjęta z surrealistycznej refleksji: „Nie zadawać nigdy gwałtu własnej duszy; nie szukać ani pocieszenia, ani udręki; wnikać w to, co budzi w nas wzruszenie, aż do momentu, kiedy osiągniemy to tajemne miejsce, gdzie ból i radość są tak czyste, że stają się jednym i tym samym. To właśnie jest istotą poezji”. To – zdaje się mówić Simone Weil – jest istotą religijności, zjednoczenia z Bogiem jako zderzenia wszystkiego w jednym. Jednej bezkresnej sprzeczności.

Paradoksem jest Bóg, paradoksalny jest stosunek Boga i człowieka. „W pewnym sensie – zauważa Weil – istota stworzona jest potężniejsza od Boga. Może Boga nienawidzić, a Bóg ze swej strony nie może jej nienawidzić”.

Lecz język poetycko-mistycznej filozofii Simone rzadko jest wyłącznie abstrakcyjny, czysto pojęciowy. W świecie, w którym jest Bóg, są rzeczy, które dostarczają materiału do religijnego myślenia. Uczestniczą w rozmowie ze Stwórcą i poddają się lekturze świata jako istnienia wszystkiego ze wszystkim naraz. „Umowa z Bogiem jest bardziej rzeczywista niż wszelka rzeczywistość – mówi Weil. – Bóg przyjmuje w stosunku do swoich przyjaciół pewien umowny język. Każde wydarzenie życia jest słowem tego języka [...]. Wspólnym sensem wszystkich tych słów jest: kocham cię. Ktoś pije szklankę wody. Woda to »kocham cię« Boga. Przez dwa dni przebywa na pustyni i nie ma co pić. Ta suchość w gardle to »kocham cię« Boga. Bóg jest jak natrętna kobieta, która nie może oderwać się od kochanka i całymi godzinami, bez przerwy, szepcze mu cicho do ucha: »Kocham cię – kocham cię – kocham cię – kocham cię...«”. Mistyczka rozmawia z autorem *Pieśni nad Pieśniami*, ze św. Janem od Krzyża, ze św. Teresą z Ávili, i w swoim rozpoznaniu tłumaczy ten wielki błąd, z którego bierze się nasze poczucie odrzucenia, płynące z przeświadczenia, że tylko dar, który sprawia przyjemność, jest aktem łaski: „Początkującym w nauce tego języka wydaje się, że tylko niektóre z tych słów mają oznaczać »kocham cię«. Ci, którzy ten język znają, wiedzą, że wszystkie mają jedno znaczenie”.

Jak poezja bywa twarda i czuła, tak rozważania Simone Weil o Bogu bywają szorstkie i miękkie. Poetyckie w znaczeniu „liryczne”. Zdradzające potrzebę nie tylko uczciwości, ale i wzruszenia, radości. Bo „radość jest podstawową potrzebą duszy”, a „myśl ludzka żywi się radością”. Mistyczka pozwala sobie trącać te struny, kiedy rozprawia o pięknie. „Piękno – mówi – jest tajemnicą”. Albo: „Świat jest naprawdę piękny. Kiedy jesteśmy sami w otoczeniu natury i na nią skierujemy swoją uwagę, czujemy jakiś poryw miłości do tego, co nas otacza, co zbudowane jest z materii surowej, bezwładnej, głuchej i niemej”. W zachwycie materią, która nie powinna zachwycać, kryje się najczęściej powtarzany paradoks Simone Weil, zawarty w tytule pośmiertnie wydanego zbioru jej refleksji: *Siła ciężenia i łaska*. Często i chętnie powoływał się na niego Czesław Miłosz, powoływali się inni, jak na osobisty klucz do zadziwienia, że własnej ich ułomności towarzyszy ocalający podziw.

Niektóre jej metafory piękna wprawiają w zakłopotanie. „Piękno: owoc, na który patrzymy, nie wyciągając ręki”. Nie za proste? Nie nazbyt bliskie poetyce martwej natury? Dopiero w chwili, gdy przeniesiemy uwagę z porównania piękna do owocu na „nie wyciągając ręki” – na warunek piękna, którym jest samoistność obrazu, jego pozorna niepraktyczność i niefunkcjonalność – pocujemy, że i tę chwilę liryczną zrodziło wyostrene widzenie. Ale uwaga – widząc piękno, trzeba też widzieć źródło. Bożą miłość. „Łaska Boga – zauważa filozofka – jest tak wielka, że nawet w nieszczęściu pozwala nam odczuć piękno. Jest to wtedy piękno tak olśniewająco czyste, jakiegośmy dotąd nie znali. Hiob”.

Intelektualna przygoda Simone Weil ośmieliła i zobowiązała – do odwagi, uczciwości, bezustannego napięcia w obserwacji i uczestnictwie. Miarą tego zobowiązania jest anegdota, którą przytacza Miłosz: po Noblu Albert Camus miał przyjść do domu Weilów i prosić matkę, żeby wpuściła go do pokoju Simone, bo właśnie w nim chciał pomyśleć. I trudno wyobrazić sobie większe uznanie spod pióra Czesława Miłosza niż ostatnie słowa jego szkicu *Przyjaciel*: „Wiek XX pozostaje dla nas wiekiem wielkich zbrodniarzy, ale też nielicznych jasnych postaci, których myśl tworczy, być może, przechyla szalę zwycięstwa dobra nad złem. Wśród tych postaci widzę Simone Weil i Alberta Camusa, ale też Tomasza Mertona”.

Jarosław Mikołajewski

PRZYPIS

- 1 Simone Weil,
*Świadomość
nadprzyrodzona.*
Wybór myśli,
przeł. Aleksandra
Olędzka-Frybesowa,
Warszawa 1996,
s. 179.

Fotografie
ogólnodostępne: s. 110, 113



Wojciech Ligęza
Bogdan Rogatko

„Wiersz jest osobą”

Tadeusza Kijonka

44 sonety brynowskie

z obrazami Jerzego Dudy-Gracza,
posłowie Edyta Antoniuk-Kiedos
Wydawnictwo Sonia Draga,
Katowice 2014

Miarą mistrzostwa bywa ograniczenie. Im większa przestrzeń wypowiedzi artystycznej zostaje zabrana przez ustalone wzory, tym – paradoksalnie – rozleglejszy otwiera się obszar inwencji. Jeśli poeta odnajdzie nowe możliwości wewnątrz gatunku o długim trwaniu w kulturze, to sukces będzie znaczący. Konwencja nie przekreśla osobistych wyznań, nie oddala dramatyzmu przeżyć, nie oswaja uderzeń losu. Subtelność, oryginalność i siła poetyckiego wyrazu wyrastają z tradycji, ale gdy gra jest poważna i trzeba wypowiedzieć siebie, postawy imitatorskie schodzą na plan dalszy. Zatem biegłość stylizacji traktowana jako zamysł nadrzędny nie wystarcza, gdyż cyzelowane frazy muszą unieść zadania większej miary – przekazać doświadczenie całego życia, podjąć rozrachunek ze sprawami ostatecznymi. Klasyczna forma nadaje głębię tej problematyce, wydobywa filozoficzny walor przesłań, wspiera przeżycia i doznania.

Umieszczone na wstępie uwagi odnoszą się do znakomitego tomu Tadeusza Kijonki zatytułowanego *44 sonety brynowskie*. Po raz kolejny, gdyż sonety i cykle sonetowe powracają w rozmaitych wariantach w poezji nowoczesnej, w wieku XX i XXI, okazuje się, iż wie-

le niewykorzystanych możliwości kryje się w tym na pozór wyeksploatowanym gatunku. Schemat dwóch czterowierszy i dwóch następujących po sobie tercyn, rygorystyczny, a zarazem wyrafinowany układ rymów, raz jedenastozgłoskowe, innym razem (zgodnie z polską tradycją) trzynastozgłoskowe wersy, giętkie i zmienne, Tadeusz Kijonka przysposabia do własnych poetyckich celów. W tej kompozycji cyklu poza uważnymi studiami postrzeganych i zapamiętanych krajobrazów, twórców natury, odchodzących sezonów i chimerycznych pór roku, poza uspokojoną medytacją o czasie, fazach ludzkiego życia czy egzystencjalnych koniecznościach, znajdziemy też wyznania osobiste, fragmenty opowieści rodzinnych, przebitki wspomnień, żale, wątki elegijne, modlitwy oraz religijne rozmyślenia.

Pisanie o pisaniu naznacza oryginalnością każdy z utworów omawianego cyklu. W tych rozważaniach „wiersz jest osobą” (*Na kolanach*) – sojusznikiem i przeciwnikiem, partnerem rozmowy, współczującym świadkiem, pocieszycielem, powiernikiem, instancją moralną. W miejsca i krajobrazy wnika porządek tekstu, a ciało wiersza cierpi w podobny sposób jak dotknięty chorobą człowiek, w podobny sposób spala się i przemija. Forma literacka nie tylko utrwała doświadczenia egzystencji, ale także niejako bierze w nich bezpośredni udział.

Reguły gatunku ulegają oryginalnej modyfikacji, skala przeżyć się rozszerza i w przejmujących świadectwach Kijonki dzieje sonetu (na użytek prywatny) jak gdyby rozpoczynają się od nowa. Forma zostaje podporządkowana biografii wewnętrznej, nie cofa się przed próbami opi-

su sytuacji granicznych – kresu, śmierci. Sonet to w rozpatrywanym przypadku przestrzeń semantyczna mediacji między dramatycznym wołaniem a mową uogólnienia, gwałtowną niezgodą a pogodzeniem z losem, między trwogą a dzielnością. Podejście konfesyjne, a także szczere wyznania, które stronią od filozoficznych pocieszeń, konfrontowane są z przekazami tradycji, z głosami poetów przeszłości. W ten sposób myśl wchodzi w dialog podporządkowany kunsztownej rozgrywce słownej, a zanurzenie w pamięci kultury jest bardzo istotne.

W zbiorze Tadeusza Kijonki, który może konkurować z najlepszymi polskimi realizacjami formy sonetu i w najnowszych dziejach gatunku zapisze się na stałe, tematy układają się w kompozycję muzyczną. Poszczególne przedmioty refleksji i nawiedzające poetę obrazy pojawiają się stopniowo, powracają jak echo w ponowieniach, wariacjach, reprzykach. Bogactwo artystycznych rozwiązań jest zaiste imponujące. Kijonka często posługuje się trybem pytań, w których rozpoznać można stary topos *ubi sunt* oraz Villonowski testament. Obraz ustępujących śniegów łączy z dojmującym poczuciem przemijania oraz kurczenia się przydzielonego nam skrawka istnienia. W żywiołach wody i powietrza, w przepływananiu, w zmianie działa niszczący czas. Formy niepochwytne chmur, fal morskich, wędrujących wydm zanikają, giną. Wczytując się w metafizyczną medytację, nie sposób nie pomyśleć o Mickiewiczowskich obłokach. W przejmującym sonecie Kijonki *Flotylla* „błędne żaglowce chmur” nad światem dążą – w zaświaty. Lament elegijny dopełniają wyobrażenia dopalających

się żagwi, gasnącego płomienia, popiołu (*W godzinie pytań, W żalu, Finisz*).

Następnie włącza się temat losu – siły sprawczej, która w swym ślepym zapamiętaniu wyprzedza próby rozumienia. Poeta rzecz rozważa na konkretnych przykładach – przypadkowej śmierci przyjaciela w epitafium dla Michała Sprusińskiego (*Porto Heli*), „mściwej woli losu” naznaczającej ofiary katastrofy kolejowej (*Fatum*), wyroku cierpienia, które dotknęło mówiącego (nazywa on siebie skażącym, więźniem, topielcem). Los nie oferuje dobrych wiadomości, ale gdy pomyślimy o zamierzeniach bożych, to wierzyć trzeba, że gra przypadków ułoży się w przejrzysty sens (*Pasjans, Młyny*). Kolejny krąg tematów wiąże się z wyzwaniem rzeczy ostatecznych, na które człowiek ma odpowiedzieć. Zmienne i sprzeczne postawy, ćwiczenia męstwa, opanowanie lęku, bunt i pokora, namysł nad sensem cierpienia łączą się z samoanalizą. Dojmujące osamotnienie i wyłączenie ze spraw społecznych są dowodami na to, że nikt nie może wspierać człowieka w przeżywaniu sytuacji granicznych. Skok w inną rzeczywistość nie daje się myślowo i literacko opracować. Opadają więc szaty zakłęk, kostiumy filozoficznych mądrości. Oto trudny apel do samego siebie: „Skacz, skacz, nagi jesteś, skacz” (*Do końca*).

Pojedynek z odbitą w lustrze twarzą (*Przebudzenie, Na wylot*) pozbawiony został narcystycznej pozy, uderza bowiem autentycznością i powagą. „Ja” błędzące i przemieszczające się między światami w wierszach Tadeusza Kijonki powraca do krainy dzieciństwa, przegląda klisze pamięci, zwołuje bliskich umarłych, wskrzesza dawne olśnienia. Cykl sonetów staje

się również księgą wspomnień z umieszczonymi tam epifanicznymi przeżyciami. Szczęśliwa przeszłość jawi się w rozbłyśku, w wyrazistych obrazach poetyckich. Zwrócić warto uwagę na restytucję przeszłości oraz rekonstrukcję mitycznego dziecięcego świata, w którym cudowność była czymś pospolitym. W wierszu *W zaśpie* pojawia się zdanie: „chłopczyk echa zwołuje mym głosem”. Dodajmy, iż poeta posługuje się akustyczną pamięcią, głos bowiem poprzedza imaginacyjny powrót osób. Wspomnieniami rządzą reguły echa oraz śladów. Fragmenty przeszłości, choć zatarte, rozwiane, dają się jeszcze odczytać.

W architektonice 44 sonetów... znaczące sekwencje tworzą wiersze o przeżyciach i krajobrazach związanych z miejscem urodzenia – Radlinem i rzeką Leśnicą, wspomnienia matki i rozpamiętywanie jej odejścia (*W objęciach, W żalu*), jak również subtelne erotyki połączone z melancholią utraty (*Wyspa, Powrót, Co fala*). Na zasadzie kontrapunktów Kijonka w konstruowanej całości umieszcza wiersze o zapaściach historii – nowej i dawnej (*Świadek, Z pogromu*) oraz jeremiadę poświęconą spustoszeniom krajobrazu śląskiego i zamordowanej idei zamieszkiwania (*Smuta*). W wierszach *Leśnica* oraz *Wołanie* poetyka apelu przyzywa obrazy świata minionego, natomiast w sonecie *Z pogromu* wyliczenia rekwizytów królewskiej chwały kontrastują ze skromnymi przedmiotami kłęski i wygnania.

Na kolejnej równoległej linii tematycznej umieszczone zostają świadectwa życia duchowego. Myśl transcendująca przekazuje sprzeczne nastawienia: fascynacji i lęku, nadziei i goryczy, uspokojenia i grozy. Poeta odnawia znaczenia

metafor spotkania w drodze, drugiego brzegu czy obłocznych zaświatów. Tak wyobrażona zostaje przestrzeń zjednoczenia z Istotą Boską. Z wewnętrznej walki sprzeczności wyrastają pokora, ufność, poddanie się woli Boga – wpatrywanie w „boże młyny”, umieszczone przez poetę w strefie obłoków. Wreszcie – oczekiwanie na obrót finalny oraz przewartościowanie ludzkich spraw, gdy osiągną „wiecznego celu” (*Młyny*). Wadzenie się z Bogiem – pojmowane jako ludzki teatr egotyczny – właściwie tu zostaje odrzucone, gdyż tragicznie śmieszne okazują się „harde gesty i pokazy dumy” (*Po sonet ostatni*). Natomiast zdanie o pokorze napotkamy w *Konsylium*. Kierowane do Boga pytanie o klucz do Tajemnicy wsparte zostaje lirycznym darem – sonetem z „różańcem konwalii” (*Modlitwa*). O ważnym spojrzeniu w niebo poeta pisze kilkakrotnie, ale za jedną z ważniejszych kulminacji w tomie uznać należy, wyrażone w wierszu *Łaska*, pragnienie wspólnej drogi z Przedwiecznym.

Oczywiście uspokojenie i pogodzenie nie likwidują rozdarcia poznawczego, na przeciwnym biegunie „stanu łaski” lokuje się bowiem aporema. Przyjrzyć się warto niepokojowi rozliczeń, które wnioskują w tkankę wiersza. W 44 sonetach brynnowskich rozsiane zostały zdania i uwagi o momentach kluczowych życia, o spotkaniach z samym sobą – w obliczu ostateczności, w niczym nieosłoniętej prawdzie egzystencji. I tak Tadeusz Kijonka pisze o przesileniu w czasie oraz rozświeceniu świadomości: „Czas w wierszu się przed samym sobą wypowiadać” (*W godzinie pytań*); „Pora z pamięcią jak z życiem się zmierzyć” (*Z Horacego*); „Czas przejrzyć

siebie...” (*Na wylot*); „Jak samosąd potrzebna ci rozmowa szczerza” (*Przed siebie*). Poeta szczególnie znaczenie przypisuje chwilom kontempacji, kiedy, być może złudnie, przybliża się rozumienie pisma losu. Co więcej: czuwanie nakłada się na sen, a wrażliwe zapisy zachwyty, cierpienia i lęku lokują się na pograniczu świadomego i nieświadomego, zatem właściwa estetyce sonetu myśl oszlifowana spotyka się z próbami sformułowań, które dopiero się tworzą.

Płynne stają się granice między realnością a złudzeniem, ale także między światem rejestrowanym przez zmysły a światem nieznanym, „wyższym”. Przelotne zachwycenia przechodzą w bolesne poczucie utraty (*Co, kto, gdzie?*), maski i niepokojące przebrania jawy stają się źródłem lęku (*W zapaści*). W znieruchomieniu sennym ujawnia się rozdwojenie tożsamości, cierpiące ciało zamieszkuje bowiem jakaś inna niepojęta istota, alternatywne „ja”, przemienione przez doświadczenie choroby. Jak powiada poeta: „... nie wiem / Co to za postać we mnie w conocnym letargu” (*W letargu*). „Powiedz Bogu” wędrowiec nieznanych krain przeznaczenia co dzień dotyka pewniejszego gruntu, wydobywając się „spod pętli niebytu” (*Przebudzenie*). „Topiel snu” wciąga i osacza (*Po sonet ostatni*), ale również lustro ciemności pozwala na samotny rozrachunek, prywatny sąd nad samym sobą, który poprzedza nieodwołalny egzamin z życia (*Kłątwa*). Domena nocy otwiera spotkanie z Tajemnicą.

W cyklu sonetowym Tadeusza Kijonki wyeksponowane zostają kategorie czasu. Poeta zderza chwile z trwaniem, przywołuje powidoki przeszłych zdarzeń, studiuje

pracę pamięci, a równocześnie przy pomocy intuicji oraz wyobraźni stara się przybliżyć wieczność i wiekiistość, sięga więc poza władzę czasu, udręczenia ciała, niepokój umysłu. Można by napisać w skrócie, że od postaci czasu wpisanego w byt dostrzeganego w przepływananiu obłoków, we wzroście drzew, w przemianach pór roku, poeta przechodzi do wyobrażeń kresu czasowości, rozważa metafizyczny sekret wyczerpania się jednostkowego czasu. *Tempus devorans* to bezlitosny ironista, który ma zawsze nad nami przewagę. Warto zacytować wiersz *Finał*: „czas ma czas do końca – i na wszystko czas”.

W odczytywanych wierszach mowę zwierzeń równoważą przytoczenia literackie. Słynne „*Non omnis moriar*” u Kijonki tłumaczy sens podążania po śladach autobiograficznych (*Z Horacego*). Twarz starego człowieka, takiego jak Sofokles, ucieleśnia abstrakcyjne pojęcie losu (*Porto Heli*). Parokrotnie przeczytamy o szczególnej „godzinie pytań”, a taką mobilizację ducha wiązać można z podziałem czasu w IV części *Dziadów*. Z kolei „wymarły dom” (czy z Dostojewskiego?) skonstruowany zostaje z „równaniem ostatecznym serca i rozumu” (*Do szpiku*), a w tym miejscu pojawia się parafraza wiersza Przybosa, przy czym kreację dynamicznej osobowości z pierwowzoru Kijonka zamienia na samotną kontemplację. I jeszcze: łąza i gwiazda, a także księżyc, który „stoczy się ze szczytu” (*W zapaści*), uruchamiają pamięć czytelnika o wierszu Norwida *W Weronie*. W szybkim przeglądzie ograniczyłem się do kilku przykładów. Tadeusz Kijonka mierzy się z tekstami klasyków, podobnego bowiem wsparcia nie udzieliliby mówiącemu poeci „rówieśni”.

W 44 sonetach brynowskich, w tej pięknie wydanej książce, ważny jest dialog poezji z metaforycznym i metafizycznym malarstwem Jerzego Dudy-Gracza.

Jak to zostało zaznaczone, w tomie Kijonki personifikowany sonet jest świadkiem przeżywanych zdarzeń, a zarazem jednym z głosów poety. Można powiedzieć, iż w tej niezwyklej postaci sonet uosabia sprawę życia i pisania, bądź „życiopisania”. Co prawda, mówi się o technice literackiej i o świadomości formy, ale z tych regionów słowo raz po raz przenosi się w obszar wiarygodnych świadectw doświadczenia spisanych „na bolesnej skórze” (*Spisać życie*). Ciekawa jest medykalizacja dyskursu metaliterackiego, w wierszach Kijonki bowiem, na przykład w *Konsylium*, *Co noc*, *Do końca*, sonetowi stawia się diagnozę; to właśnie sonet, tak jak pacjent, jest obiektem działań lekarskich.

W ostatnim wersie każdego z sonetów Tadeusza Kijonki, czyli w miejscu ogniskowania się przesłań, skraplania sensów, pojawiają się kolejne myśli o sonecie, tworząc serię fascynujących wariacji. I tak na przykład – w odróżnieniu od dramaturgii życia – sonet można poprawiać, rozpoczynać na nowo (*Bez świadków*) bądź przerwać zapis, ale z drugiej strony, forma trudna okazuje się więzieniem artysty (*W godzinie pytań*, *Szyf*). Imponująca jest w omawianym zbiorze wielość znaczeń przypisywanych sonetowi-osobie. Sonet ostrzega przed złudną wiarą w lepsze światy sztuki (*Idylla*), przechowuje drobiny pamięci (*W zaspie*), gromadzi głosy przeszłości (*Co echo*), współczuje, uczestniczy w żalu, powtarza wzruszenia, przypomina kojącą muzykę (*W letargu*), pyta o głębszy religijny sens tego, co się zjawia (*Młyny*), staje

się etyczną miarą pisania (*Na kolanach*), dzieli z twórcą nędzę istnienia.

Na gatunku poezji filozoficznej, wycofanej z liryzmu, w *44 sonetach...* Tadeusza Kijonki, które uznają za wydarzenie literackie dużej miary, wbrew wskazanej tendencji mocno odciska się osobiste *signum*. Tytuł cyklu pochodzi od miejsca (Brynów to dzielnica Katowic), a zatem wyznacznikiem całości staje się również obecność poety w konkretnej przestrzeni. Zbiór czytać można jako podsumowanie poetyckiej drogi Tadeusza Kijonki, kodę liryczną, w której zbiegają się linie wieloletnich poszukiwań. Dość wspomnieć o cyklu elegii z tomu *Rzeźba w czarnym drzewie* (1967), o eschatologicznych dociekaniach (ze zbioru *Kamień i dzwony*, 1975) czy o zimowych pejzażach i o refleksji poświęconej przemijaniu oraz wygnaniu egzystencjalnemu w innej jeszcze książce poetyckiej *Śnieg za śniegiem* (1981).

Każdy utwór z cyklu sonetów brynowskich jest mistrzowsko skonstruowany. Wiele fraz poetyckich (na przykład „Ważki na skrzydłach ważą migotliwy lazur” czy „Suną witraże nieba od świtu do zmroku”) potwierdza, że poeta znakomicie włada formą kusztowną, „najprecyzyjniejszą z precyzyjnych, najbardziej skończoną, najwykwintniej cyzelowaną” – jak niegdyś pisał Władysław Folkierski.

Czy sonet ocala? Chociaż używane przez Tadeusza Kijonkę określenia, takie jak sonet „ślepy”, „kruchy”, „bezradny”, „z trwogi oniemiały”, „zamierający w zgrzebnym rękopisie”, zalecają sceptycyzm w tej sprawie, to jednak poezja lokuje się po stronie istnienia, oddała rozpad i nicość, dochowuje wierności piszącym.

Wojciech Lięza

Mario Vargas Llosa – raz jeszcze

Tomasz Pindel

Mario Vargas Llosa. Biografia

Wydawnictwo Znak, Kraków 2014

Nobel literacki wpływa na wzrost popularności nagrodzonego, choć bywa czasami dla publiczności i krytyki zaskoczeniem. Nobel dla Vargasa Llosy zaskoczeniem nie był, wręcz przeciwnie – uznano, że wreszcie została doceniona przez Komitet Noblowski jego wieloletnia i bogata twórczość, a król hiszpański nadał mu za zasługi dla rozwoju literatury hiszpańskojęzycznej tytuł szlachecki (wcześniej, w 1994 roku, otrzymał Nagrodę Cervantesa, najwyższe trofeum w świecie literatury hiszpańskojęzycznej). I w pełni na te wyróżnienia zasłużył. Autor *Wojny końca świata* (1981), powieści niemal tak popularnej jak *Sto lat samotności* Márqueza, współtworzył razem ze starszymi od siebie, Juanem Rulfo, Alejo Carpentierem, Jorge Luisem Borgesem, Miguelem Asturiasem (Nobel 1967), Julio Cortázaem, Gabrielem Garcíą Márquezem (Nobel 1982), Octavio Pazem (Nobel 1990), nową literaturę iberoamerykańską, obfitującą w wiele dzieł na najwyższym światowym poziomie. Literatura ta kojarzona była często z ważnym dla niej nurtem, realizmem magicznym, ale Vargas Llosa rzadko stosował tę metodę pisarską. Jego twórczość najbliższa jest, zdaniem krytyki, dziełom Garcíi Márqueza, uważanego co prawda za najwybitniejszego przedstawiciela realizmu magicznego,

obaj jednak stale szukali nowych wyzwań literackich, skłaniając się ku prozie nacechowanej bardziej psychologicznie, zanurzonej w latynoskiej obyczajowości i przede wszystkim we własnej biografii. Jako pisarze znakomicie się uzupełniali – autor *Kroniki zapowiedzianej śmierci* (1981) bardziej zwrócony ku przeszłości, nawiązujący do tradycji hiszpańskiego renesansu i baroku, autor *Rozmowy w Katedrze* (1969) wychylony w przyszłość, łączący epicki rozmach rodem z Cervantesa z literackimi eksperymentami bliskimi poszukiwaniom Flauberta, Prousta, Joyce’a i Cortáзара.

Niedawno ukazała się biografia Vargasa Llosy pióra znanego tłumacza i znawcy literatury latynoamerykańskiej Tomasza Pindla, w trzy lata po równie obszernej i ciekawej biografii Urszuli Ługowskiej, wydanej przez PIW w cenionej serii „Biografie Sławnych Ludzi”. Autor najnowszej biografii przystąpił do zapisywania życia wybitnego pisarza z podziwem dla jego wielkości i niezwykłości, ale daleki od hagiografii. Omawiając na łamach „Dekady Literackiej” biografię Czesława Miłosza, napisaną przez Andrzeja Franaszka, zastanawiałem się, do jakiego typu biografii można by jego książkę zaliczyć, mając w pamięci rozważania Michaela Bentona, które przypominał Tomasz Cieślak-Sokołowski:

„Siła biograficznego uwodzenia jest bowiem, według Bentona, efektem napięcia pomiędzy umiejętną pracą empatycznej wyobraźni biografu a twardymi, sprawdzalnymi faktami z życia opisywanej postaci. Biografia jest więc nade wszystko sztuką, sztuką ciekawego opowiadania (skoro reprezentacja życia zawsze dla czy-

telnika okaże się retorycznie zapośredniczona – dodaje Benton)” – pisał kolega redakcyjny we wprowadzeniu do przetłumaczonego przez Annę Pekaniec tekstu *Biografia teraz i kiedyś* („Dekada Literacka” 2010, nr 4/5). I w takim kierunku zmierza biografia Pindla.

Oczywiście trudno nie porównać dwóch biografii tego samego twórcy, można też, a nawet trzeba, wskazać na wydaną w roku 2008 monumentalną, jeśli idzie o zamysł edytorski, biografię Garcíi Márqueza pióra Geralda Martina, amerykańskiego profesora, znawcy kultury i literatury latynoamerykańskiej (z roku 2008; przekład polski z angielskiego ukazał się już w roku 2009 nakładem wydawnictwa Świat Książki pod tytułem *Gabriel García Márquez: Życie*). Martin pracował nad biografią siedemnaście lat, napisał ponad dwa tysiące stron, uzupełniając sześcioma tysiącami przypisów – wydawało się, że nigdy jej nie skończy. Książka, która została wydana, to tylko, jak sam podkreśla, skrócona wersja o wiele dłuższej biografii. Biografie dwóch wybitnych latynoamerykańskich pisarzy powstawały w podobny sposób, z wykorzystaniem podobnego warsztatu: Martin przeprowadził rozmowy z ponad trzystu osobami (publicznymi, kolegami i przyjaciółmi Márqueza, pisarzami, liczną rodziną, z samym bohaterem), korzystał z całej masy książek, filmów i artykułów poświęconych biografii pisarza oraz jego twórczości. W centrum uwagi biografu pozostawały jednak zawsze teksty samego Márqueza, artykuły, wspomnienia, wywiady i przede wszystkim jego dzieła literackie. Zaprzeczał on jednak, że pisze biografię autoryzowaną, jak sądzili ci, co uważali, że biograf to

jedynie *copywriter*. Sam Martin nazwał swoją książkę „biografią tolerowaną” (w domyśle: przez pisarza, który miał przywilej dość długiego życia). Biografia Martina bliższa jest biografii Pindla. Książka PIW-u bowiem, notabene będącego już wtedy (w 2012 roku) „w likwidacji”, a nadal wydającego wartościowe dzieła, to bardziej opracowanie naukowe. Urszula Ługowska, absolwentka Instytutu Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, skupia się głównie na analizie twórczości Llosy, życie prywatne i publiczne traktując tylko jako jej tło. Tomasz Pindel biografię pisarza i polityka ujął całościowo, chciałoby się rzec – panoramicznie, choć zastosował kompozycję linearną, najczęstszą w biografiach. Ważne jednak, że napisana została językiem żywym, barwnym, zrozumiałym, bezpretensjonalnym.

Wędrując po śladach

„[...] Chodzenie po Limie śladami Vargas Llosy jest dość frustrujące. [...] Gołym okiem widać, że niewielka część budynków pochodzi z czasów opisywanych w powieściach – zwłaszcza zabudowań w Miraflores, gdzie wielkie przeszkłone wieżowce jakoś nie pasują do tamtych klimatów”.

Pisarz dość wcześnie opuścił ojczyźne miasto, wracając tylko czasem do niego i innych peruwiańskich miejscowości, jak wraca się do wspomnień dzieciństwa i młodości, choć był czas, gdy wiązał z Peru nadzieje polityczne. Pierwszym miastem, do którego wyjechał na dłużej, był Paryż. Fascynacja tą stolicą artystyczną przetrwała lata. Stała się dla niego i innych artystów i intelektualistów z Ameryki Łacińskiej mekką, ale w latach 60.

z Paryżem zaczęła konkurować Barcelona, w której Vargas Llosa wraz z żoną zamieszkał w roku 1970. Biograf przypomina, że wędrowali oni po całym świecie za uniwersyteckimi kontraktami, dość długo mieszkali w Londynie, którego uczelnie oferowały najlepsze warunki.

Znacznie ciekawsza jednak jest wędrowka śladami Vargas Llosy nie w przestrzeni, lecz w czasie. To zasadnicza treść tej biografii.

Tomasz Pindel nie utożsamia treści powieści o akcentach autobiograficznych z życiem autora, chociażby dlatego, że Vargas Llosa mieszał z coraz większą wirtuozerią fikcję z rzeczywistością, podkreśla natomiast silne związki kolejnych powieści z przeżyciami pisarza i wyrażeniami w jego bogatym, obfitującym w czasach młodości w obyczajowe skandale życiu. Mając dziewiętnaście lat, będąc zatem według peruwiańskiego prawa jeszcze niepełnoletni, bez zgody rodziców poślubił starszą od siebie ciotkę. Ten, wydawałoby się, lekkomyślny krok miał zasadniczy wpływ na drogę twórczą młodego adepta dziennikarstwa – pod wpływem Julii narodził się pisarz. Sama przypominała to wielokrotnie w wywiadach, ale i Mario temu nie zaprzeczał, o czym wymownie świadczy dedykacja z *Ciotki Julii i skryby*: „Julii Urquidí Illanes, której tyle zawdzięczamy – ja i ta powieść”. Tym dramatyczniejsze, i nie wolne od skandali z powodu zachowania byłej żony, było ich rozstanie. Choć trudno się dziwić, bo urażona została jej duma kobieca – gdy mąż związał się z dziewczyną młodszą od niej, i do tego autentyczną kuzynką (siostra Julii stała się teściową Maria – ten następny skandal obyczajowy,

jak pisze biograf, rodzina przełknęła już łatwiej). Patricia stała się podporą jego chaotycznego dotychczas życia, dając mu nie tylko dzieci, szczęście rodzinne, ale także **broniąc jego czasu**. Poświęcił jej długi akapit w mowie Noblowskiej, co zostało przyjęte ze zdumieniem, bo gdy mówił o swej żonie, załamał mu się ze wzruszenia głos.

Paryż to nie tylko miejsce zamieszkania, w którym zaczęły powstawać pierwsze jego utwory literackie i zawiązywały się przyjaźnie z artystami. To też, i przede wszystkim, ważna cezura czasowa w jego życiu – rozwinęła się jedna miłość i wypaliła, bo narodziła druga, i ostatnia tak wielka, właśnie do wspomnianej Patricii. O ile życie pierwszej żony można dość dokładnie ująć w fakty, o tyle wiele białych plam zawiera biografia drugiej żony, która żyje do tej pory w cieniu swego wielkiego męża. A jednocześnie nie opuszcza jej energia, to ona prowadziła, i prowadzi, dom Llosów. Dyskretna jest nie tylko ona, dyskretny w stosunku do drugiej żony jest też sam pisarz. Jeśli postać jej pojawia się w jakiejś powieści, to w sposób bardziej zawoalowany niż w przypadku Julii i innych znanych mu osób.

Vargas Llosa nie lubi opowiadać o swym życiu erotycznym, choć samej erotyki w swych powieściach, począwszy od *Zielonego domu*, nie unikał; w latach późniejszych pojawiała się w jego prozie erotyczna perwersja, np. w *Pochwale machochy* (1988) czy *Szelmostwach niegrzecznej dziewczynki* (2006). A przecież trudno uwierzyć, że mając takie powodzenie, jako niezwykle przystojny i sławny mężczyzna, zdołał oprzeć się urokom miłosnych przygód.

Nie erotyka jednak, wbrew opiniom niektórych, dominowała w jego twórczości. Treścią jej były: obrazy przemocy – psychicznej, wyniesionej z domu sterroryzowanego przez ojca – i fizycznej, doznawanej w szkole wojskowej (co znalazło wyraz w odważnej, atakowanej za destrukcyjny pacyfizm, debiutanckiej powieści *Miasto i psy* z 1963), pełna dramatyzmu i porażek historia Peru („dzieje Canudos od samego początku aż po dramatyczny kres”, opowiedziane mu w Paryżu jakby mimochodem przez świadka Jehowy, to geneza *Wojny końca świata* z 1981), bolesne sprawy społeczne, z pogranicza irracjonalnych wierzeń Indian i ich kryminalnych czynów, z czym zetknął się podczas udziału w komisji śledczej (i opowiedział w *Litumie w Andach*, 1993). W związku z tą powieścią, w której dowodził, że „głębokie” Peru jest nie tylko irracjonalne, ale i okrutne, pisarza atakowano bezpardonowo, zarzucając mu rasizm i antyidiańskość, niszczenie własnych korzeni. Niechęć Peruwiańczyków, nawet z intelektualnych kręgów, wzrosła po opublikowaniu książki eseistycznej, której ostatni rozdział pt. *Archaiczna utopia i nieformalne Peru*, jak zauważa biograf, dołał oliwy do ognia. Odwaga pisarza podcięła karierę polityczną.

Literatura i polityka

Czy literatura politycznie zaangażowana pozostaje jeszcze literaturą, czy pisarz, stając się politykiem, jest jeszcze pisarzem? Te niemal odwieczne dylematy przypomniało niedawno Wydawnictwo Krytyki Politycznej, wznawiając *Zdradę klerków*. 90 lat temu Julien Benda stawiał sprawę jasno: ideologia niszczy rozum, intelek-

tualista, angażując się politycznie, zdradza swoją misję. Teraz można powiedzieć skromniej: intelektualista, pisarz, artysta, opowiadając się za określoną opcją polityczną, zdradza swój zawód. Przykładów na to mamy niestety coraz więcej. Ale przykład Vargasa Llosy jest bardziej skomplikowany: nie można zarzucić mu zdrady misji czy zawodu intelektualisty, bez złej woli oczywiście, choć nie stronił od polityki, a nawet postanowił zostać prezydentem, by w demokratyczny sposób ucywilizować swój kraj.

Związek twórczości i polityki, karłowate kandydowanie na prezydenta Peru to temat szczególnej autobiografii, której tytuł polski brzmi *Jak ryba w wodzie* (1993). Posłużył się w tej książce konstrukcją czasem przez niego stosowaną w powieściach – przeplata z sobą rozdziały: w nieparzystych powraca do swoich wspomnień z dzieciństwa i z młodości, w parzystych opisuje swoje zmagania polityczne, rozterki moralne, zaangażowanie w obywatelski ruch odnowy zwany Ruchem Wolność. Nadaje to opowieści dramaturgii i buduje emocjonalne napięcie między autorem a czytelnikiem.

Czy było błędem zaangażowanie się w politykę? – zastanawia się na kartach autobiografii. Czy warto było przez kilka lat oddalić się od literatury, narazić się na uczestnictwo w nadzwyczaj brutalnej kampanii, w której ujawniły się wszystkie konflikty społeczne i kompleksy rasowe, w której oskarżano go o szerzenie pornografii, przytaczając co pikantniejsze, ale wyrwane z literackiego kontekstu fragmenty jego powieści, np. z *Pantaleona i wizytantek* (1973) i z *Pochwały macochy* (1988)? Czy wreszcie było warto ryzy-

kować przegranie z kimś, kto okazał się zwykłym hochsztaplerem, manipulatorem i oszustem (w 1990 roku w drugiej turze Llosa przegrał z Albertem Fujimorim)?

To fundamentalne pytanie o drogę wyboru: czy poprzestać na literaturze politycznie i społecznie zaangażowanej, czy też próbować czynnie wcielać głoszone przez siebie poglądy i idee w życie. Vargas Llosa uważał, że jeżeli jego słowa wywołały taką falę społecznego buntu (chodzi o ogłoszony w prasie artykuł o grożącym Peru totalitaryzmie, a potem o jego przemówienie, które zelektryzowało olbrzymi tłum słuchaczy), to niemoralne i niehonorowe byłoby wycofanie się w bezpieczną przestrzeń pisarskiego gabinetu. Poza tym przyznawał, że odbyte podczas kampanii podróże pozwoliły mu poznać Peru od nieznannej dotąd strony, zobaczyć wiele twarzy ojczyzny.

Autor *Miasta i psów* nie tylko przegrał wybory, ale także przez wiele lat był najbardziej nienawidzonym w peruwiańskim społeczeństwie pisarzem. Zapłacił więc wtedy wysoką cenę: zdradził „klerkizm” i – w oczach części społeczeństwa, otumanionego przez dyktatora Fujimoriego – zdradził ojczyznę: przez zapowiadane reformy i „ucieczkę”, jak to nazywano, z Peru. Owszem, wyjechał, ale nie przestał interesować się rodzinnym krajem i jego problemami. Zmiana nastąpiła w roku 2000, w czasie trzeciej kadencji rządów Fujimoriego, gdy dni prezydenta były już policzone. Llosa wydał wówczas *Święto kozła*, powieść w formie nawiązującą do *Wojny końca świata*, o mocnej wymowie antytotitarnej. Biograf zauważa: „Dzisiaj tłumy na spotkaniu z Vargasem Llosą wydają się czymś naturalnym, ale wtedy,

w roku 2000 w Peru, oznaczało to bardzo istotny przełom [...]”.

Vargas Llosa i García Márquez

W młodości obaj fascynowali się ideą socjalizmu, popierali rewolucję na Kubie, protestowali przeciw politycznej dyktaturze i gospodarce kapitalistycznej. Autor *Rozmowy w Katedrze* jednak szybko dojrzał ideologicznie, dostrzegając rysy i pęknięcia na propagandowym monolocie kubańskiego oraz radzieckiego komunizmu. Na arenie międzynarodowej wytykano mu nawet polityczną niestabilność poglądów. W jego stosunku do polityki jedno się jednak nie zmieniało: postulat wolności słowa. Gdy wolność ta była dławiona, cofał poparcie dla ustroju, rządu, grupy itp. To zapoczątkowało choćby jego krytycyzm wobec Fidela Castro, którego z kolei do końca popierał i wspierał oraz korzystał chętnie z jego towarzystwa García Márquez. Temu ostatniemu jakoś to wybaczano, po otrzymaniu Nobla to on był na fali popularności. Dopiero w latach 90., gdy komunizm zaczął się walić i do pełnego głosu doszła na świecie doktryna liberalizmu, która potrzebowała swojego intelektualisty – „[...] i wtedy wybiła godzina Vargas Llosy: stał się myślicielem, liberalnym ideałem”. Jednak taka popularność na pstrym koniu jeździ. Biograf przypomina, jak podczas otwarcia Muzeum Pamięci w Chile poświęconego ofiarom reżimu Pinocheta autor *Święta kozła* został wygwizdany.

Słusznie podkreśla Tomasz Pindel, że „wspólnym mianownikiem tych wszystkich krytyk jest jednak zawsze polityka i ideologia, nie ataki wymierzone w pisarza, tylko w publicystę czy ideologa [...]

Bo literatura Vargas Llosy wydaje się niezagrożona. Oczywiście napisał książki lepsze i gorsze [...], ale bez specjalnego ryzyka można stwierdzić, że przynajmniej kilka powieści Peruwianczyka weszło do dwudziestowiecznego kanonu i już nigdy z niego nie wyjdzie”.

Czy rozstanie dwóch przyjaciół, sąsiadujących nawet przez jakiś czas w Barcelonie, nastąpiło przede wszystkim z powodów ideologicznych, czy, jak sugeruje biograf Márqueza, osobistych? Policzek wymierzył autorowi *Złej godziny* (1962) zazdrosny mąż, ale złość na tego uparte go sympatyka komunizmu i lewicowych ruchów narastać musiała w Vargasie Llosie od dawna.

A jak García Márquez widział sam siebie? Można się tego trochę dowiedzieć z jego ograniczonej do lat młodości autobiografii *Życie jest opowieścią*, wydanej po raz pierwszy w roku 2002, a w Polsce dwukrotnie, w latach 2004 i 2005. Tytuł to kwintesencja jego stosunku do literatury: twierdził, że żyje tylko po to, by móc o tym opowiedzieć. Obaj uważali, że wieloma innymi twórcami, że literatura to sztuka pamięci, ale różnie to realizowali. Warto zwrócić uwagę – ten pogląd wyznawał też Vargas Llosa – że pisarz uważany za twórcę realizmu magicznego wielką wagę przykładał do reportażu: „[...] uwierzyłem raz na zawsze, i wierzę po dziś dzień – zaznaczał – że powieść i reportaż są dziećmi jednej matki”. Nam twierdzenie takie wydaje się oczywiste, dawniej jednak było ono rewolucyjne. Różnica między reportażem a powieścią polegała jego zdaniem na tym, że w reportażu nie można ulegać fikcji, liczy się tylko prawda. Też niby oczywiste, a prze-

cież ilu, nawet renomowanych autorów, nie potrafi temu sprostać. Posądzano o to największych, choćby Ryszarda Kapuścińskiego, za mieszanie prawdy z fikcją odbierano nagrody.

Skąd u tego Kolumbijczyka taka słabość do wysokich przedstawicieli komunistycznych? Gdy pracował w latach 50. w „El Espectadorze”, poznał i zaprzyjaźnił się z Gilbertem Vieirą, jak go określał, „najwybitniejszym założycielem partii komunistycznej”. A Fidela Castro poznał w czasie, gdy ten jako delegat Uniwersytetu Hawańskiego przybył na zjazd studentów, zwołany jako demokratyczna odpowiedź na Konferencję Państw Amerykańskich. Może stąd ten sentyment do późniejszego dyktatora, walczącego rękoma o równość i sprawiedliwość?

Literaturę Márqueza można uznać za zaangażowaną, ale społecznie i moralnie, nie politycznie. Trudno go też uznać za polityka, choć komplementowany ideologicznie był przez polityków jednej opcji. A na Kubie znajdował wspańiałe przyjęcie. Przynajmniej tego nie ukrywał, i na pewno nie mógł oglądać obrazu kraju dławionego przez komunistyczny terror i pogrążającego się w gospodarczym kryzysie, choć trudno przypuścić, że nie czytał o tym w prasie zachodniej. Obciąża to niewątpliwie jego sumienie jako człowieka, ale te życiowe niuanse nie odbiły się na jego znakomitej twórczości (przypominam, że pisarz zmarł ponad rok temu, 17 kwietnia 2014 roku). Jak by to zinterpretował Benda, który po wojnie sam zaangażował się politycznie, i to po stronie komunizmu?

Jak widać, na poruszony wcześniej dyktemat nie ma prostych odpowiedzi i pro-

stych rozwiązań. García Márquez, podobnie jak Vargas Llosa i inni wielcy pisarze, chronił twórczość od doraźnych zawirowań politycznych. I to jest najważniejsze! Przy swoim antyamerykanizmie, właściwym dla wielu intelektualistów latynoskich, inspirował się amerykańską prozą. Znamienne w kontekście życia i twórczości wybitnych artystów było stwierdzenie Vargasa Llosy, gdy omawiał biografię bożyszcza tamtej epoki, Hemingwaya: „Tym, co nadaje spójności i żywotności pisarzowi już po śmierci, kiedy dręczące go dziennikarskie plotkarstwo, mity i złośliwości nie mają się czym karmić, są wiersze i historie, które napisał, ów świat słów, jaki pozostał i powinien stać się jedynym powodem zainteresowania jego biograficznymi przeżyciami”. Jakże to aktualny dzisiaj postulat!

Inspiracje

Autor *Święta kozła* też wysoko cenił pisarzy z Ameryki, przede wszystkim Faulknera, również Hemingwaya, Dos Passosa, Caldwell. Większy wpływ wywarła na jego twórczość, późniejszą, literatura europejska, szczególnie francuska. Czytane go po latach Sartre’a odrzucił, natomiast zakochał się w prozie Flauberta, a jego książka eseistyczna, którą przypomina biograf – pierwotnie tekst ten miał być przedmową do *Madame Bovary*, ale się rozrósł – *La orgía perpetua* [Wieczna orgia], dowodzi, że powieść francuskiego pisarza, wówczas niedocenianego, „[...] zawiera w sobie wszystko to, co Vargas Llosa w literaturze uwielbiał: to powieść o doskonałej konstrukcji i precyzji wykonania, a zarazem frapująca historia kobiety walczącej o prawo do życiowego

spełnienia”. *La orgía perpetua* to nie seksualne spełnienia, lecz satysfakcja z ustawicznej pracy twórczej, w której seks może wręcz przeszkadzać. Peruwiańczykowi chyba jednak nie przeszkadzał, ale miał on niezwykle precyzyjnie zaplanowany dzień, gdy pisał przez kilka godzin, odcinał się niemal dosłownie od świata. A przecież nie był odludkiem, prowadził bujne życie towarzyskie, które dzięki żelaznej dyscyplinie łączył z twórczymi zmaganiem, czy raczej wyrażnie od nich oddzielał. Tę harmonię burzyły wyjazdy, podróże, nie mówiąc o kampanii prezydenckiej. Skądinąd, pisał też Vargas Llosa o fascynacji prozą Bataille’a, który kilkadziesiąt lat temu nie był tak popularny w kręgu intelektualistów jak obecnie. Autorstwa Peruwianczyka jest wstęp do *Historii oka*.

Z większością pisarzy latynoamerykańskich, z małymi wyjątkami, nie czuł związków twórczych, a tym bardziej ideologicznych. Natomiast młodsze pokolenie pisarzy iberoamerykańskich, zbuntowane przeciw „ojcom”, odchodzące od realizmu magicznego, pokazujące mięską, jak zauważa biograf, Amerykę Łacińską, próbujące literackich eksperymentów, inspirowane się prozą autora *Dyskretnego bohatera* (2014). Tomasz Pindel wymienia tylko tych, których przekłady znane są w Polsce: Alberto Fuguet, Juan Gabriel Vásquez, Edmundo Paz Soldán, Santiago Roncagliolo.

*

Od lat polskim wydawcą dzieł Maria Vargas Llosy jest Znak. Biografia pióra Tomasza Pindla w udany i zajmujący sposób ujmując to ambitne i niezwykle cenne zadanie edytorskie w literackie ramy.

Bogdan Rogatko



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, *L'Anglais au Moulin Rouge – Flirt* / Anglik w Moulin Rouge – Flirt, 1892, litografia barwna pędzlem i prószem, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK





HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864–1901), *Divan Japonais*, 1892, plakat, litografia barwna pędzlem i prószem, papier japoński, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

JULES CHÉRET, *Yvette Guilbert au Concert Parisien*, 1891, plakat, litografia barwna kredką, pędzlem i prószem, papier, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK, s. 126

Iwona
Boruszkowska
Eliza Kącka
Malwina Mus
Anna Pekaniec
Anna Pochłódka
Olga Szmidt

Z daleka widok jest piękny

Julia Fiedorczuk
Nieważkość

Wydawnictwo Marginesy,
Warszawa 2015

Po powieści *Biała Ofelia* i zbiorze *Po-ranek Marii i inne opowiadania*, *Nieważkość* jest trzecią prozatorską książką Julii Fiedorczuk, choć część czytelników zapewne kojarzy autorkę z poezją. Nie bez znaczenia pozostają poetyckie szlify autorki *tuż-tuż*, ponieważ w tym przypadku mamy do czynienia z momentami poetycką, ale i momentami wręcz naturalistyczną prozą. Trzy ludzkie losy, trzy kobiety w stanie nieważkości, na których życiu zaważyła śmierć szkolnego kolegi. Łączą je wspomnienia, pierwsza przyjaźń, ale też mroczny sekret i pierwsza śmierć. Z jednego podwórka, z małego podwarszawskiego miasteczka wyruszają w życiową odyseję – Helena najbliżej – do roli matki, do pobliskiego domu i niedalekiego centrum kongresowego, w którym pracuje; Ewka do stolicy, w której każda parkowa ławka może być jej tymczasowym domem, ale też do codziennej tułaczki i inności; Zuzanna na wysokie piętra wieżowca, gdzie znajduje się jej agencja reklamowa, i w długie dźwięki samotności. *Nieważkość* to powieść o trzech odrębnych, ale połączonych z sobą losach kobiecych, powieść o dzieciństwie w PRL-u (prolog cofa nas do 1971 roku) i dorastaniu w cieniu tragedii.

Julia Fiedorczuk to przede wszystkim poetka (ale też tłumaczka i krytyczka), która po *Listopadzie nad Narwią* (2000) wydała cztery tomy poetyckie. I choć język jej nowej powieści nie jest hermetyczny ani nadto poetyzowany, to nadal (jak w poprzednich tytułach) subtelny i operujący niedopowiedzeniem. Zbyt dużo jednak lirycznych opisów emocji i codzienności, roztrząsania i oświeclania rozterek ze wszystkich możliwych stron. W efekcie powstaje lekko nierówna proza, autorce nie udaje się utrzymać wysokiego poziomu pisania. Zbyt wiele metafor i synestezji, choć świadczy to o poetyckiej proveniencji głosu Fiedorczuk. Proza realistyczna w konwencji, acz nie do końca autentyczna – niekiedy oderwana zupełnie od rzeczywistości i doświadczeń, duszna od grawitacji, erotyzmu i obrzędów przejścia.

Fragmentaryczna i achronologiczna fabuła uniemożliwia nam zadowalające poznanie bohaterek, pozostajemy na dystans, a z takiej odległości trudno być pewnym czegokolwiek. A zatem powieść Fiedorczuk to domysły, niedopowiedzenia i losy trzech kobiet. Opowieść ta jest utkana ze złowieszczych znaków, pełnych nadziei sygnałów, mówi o dziewczęcej inicjacji w dorosłość. A wszystko poddane montażowi – łączą się z sobą epizody dzieciństwa i dorosłości, momenty dojrzwania, wspomnienia, teraźniejszość bohaterek. Narracja podzielona na przedziały czasowe oddaje schemat działania pamięci – niektóre rzeczy się mieszają, inne powracają w zmienionej nieco formie, czegoś nie wiemy, nie możemy wydobyć z przeszłości, teraźniejszość jest przeżywana nieświadomie, przyszłość jest nie do wyobrażenia.

Trzy panie w łódce, nie licząc psa

Przeplatają się trzy kobiece losy: Zuzanny, mającej spełnić marzenia ambitnej matki, upośledzonej umysłowo Ewy oraz Heleny, której każdy dzień wygląda tak samo. Poznajemy epizody ich dzieciństwa, grzęźniemy w mrokach przeszłości i nudzie codzienności. Od początku można odnieść wrażenie, że na tym samym krośnie utkane zostały trzy różne tkaniny. Jakby każda bohaterka posiadała własną Mojrę rodem z greckiej mitologii – boginię losu, określającą długość życia, wpłatającą w los szczęścia i nieszczęścia. Razi jednak nieco przewidywalność losów trzech bohaterek – здаwać by się mogło, że noszą one znaczące imiona i w znane role zostały wtłoczone – bezdomnej wariatki (Ewa), „matki Polki” (Helena) i niespełnionej artystki/młodej karierowiczki, której kariera nie wystarcza (Zuzanna).

Młoda Zuzanna spotyka swojego „starca”, który uczy ją sztuki miłości. Dziecko rodziców z aspiracjami, którzy przenoszą się do stolicy, żeby zapewnić jedy-naczce „lepszy start”. Wątpliwego talentu malarskiego nie rozwija na korepetycjach z profesorem, ponieważ zamiast szkicować, rysować, rozmawiać o sztuce, piją wino i uprawiają seks (mniej lub bardziej wymuszony – Zuzanna na samym początku powieści mówi: „nie chcę”, by zaraz oddać się swojemu kochankowi). A kiedy nie dostaje się na ASP, wyprowadza się od rodziców i zatrudnia się w knajpie. Następnie zaczyna pracować w międzynarodowej korporacji, świetnie zarabia, bawiąc się w specja od reklamy (choć nie reklamuje towarów, a idee), ale wieczory spędza samotnie, pijąc wino w apartamencie

z widokiem na miasto i powidokiem na przeszłość.

Zuzanna dziedziczy niespełnione ambicje matki. Nawiedzają ją powidoki, z różnych zakamarków jej pamięci wypływają wspomnienia – chaotyczne, nieuporządkowane, nie wiadomo czy prawdziwe. Próbuje sobie z nimi poradzić, rysując kamienie, spędzając czas we własnym towarzystwie. Jedyne bliższe więzi udało jej się nawiązać z koleżankami w dzieciństwie. Nie dopuszcza nikogo do siebie, nawet samej sobie zabrania świadomego wglądu do wewnątrz. Dni wypełnia prozaicznymi sprawami, pracą i zajmowaniem się sobą, aż do momentu służbowej podróży do Grecji, gdzie doznaje olśnienia. Różne impulsy przedzierają się do jej wnętrza przez konsekwentnie budowaną latami skorupę i pozwalają przemówić małej dziewczynce.

Helena zakochuje się w spokojnym, pracowitym chłopcu, który zostaje jej mężem i ojcem jej dzieci. Po swojej matce dziedziczy pracowitość, zamykając ją w formule losu robotniczego – staje się „zacinającym się automatem do sprzątania”. Pracuje jako sprzątaczką w pobliskim hotelu, gdzie wymazuje ślady czyjejś obecności i walczy ze swoimi myślami. Codziennie planuje dokładnie każdą minutę, tak żeby nie zostać sam na sam ze swoimi myślami. Przyjemność daje jej tylko palenie papierosów. Z listy rzeczy do zrobienia konsekwentnie skreśla najbardziej prozaiczne czynności, jednak nie pozwala to zapanować nad myślami ani uporządkować chaosu – nadal coś nakażuje jej budzić się przed świtem. Żyje tu i teraz – w pozornie bezpiecznej enklawie małego miasteczka, które pozwala jej co-

dziennie rozbijać się na tysiąc kawałków. Monotonne życie bohaterki naznaczone jest śmiercią, wszyscy wokół umierają – jej szkolny kolega i sąsiad Mirek, matka Mirka, rodzice. Z nadzieją i skrywanym lękiem patrzy na swoje dzieci – nastoletniego syna i małą córeczkę.

Trzecią bohaterką jest upośledzona Ewa – dziewczynka z bardzo biednej rodziny, wychowywana przez matkę, Łysą Marię, miejscową wariatkę, która codziennie przemierza miasteczko w poszukiwaniu złomu i nadających się do użycia śmieci. Ewka dziedziczy biedę. Nawet kiedy zostaje wysłana do specjalnej szkoły w stolicy i jest już „miastowa”, nie przekłada się to na polepszenie jej sytuacji. Choć myśli i czuje dużo, zupełnie nie ma kontaktu z rzeczywistością, nie odnajduje się w wielkim mieście, pozorną wolność osiąga jako bezdomna alkoholiczka. Bohaterka wypiera traumatyczne wspomnienia z dzieciństwa – była wykorzystywana seksualnie, zgwałcona przez jednego z gości jej matki. Jej jawne okrucieństwo wobec bezbronного bardziej niż ona psa jest porażające – to tylko jeden z przykładów dziecięcej brutalności.

Z małego miasteczka na północ od stolicy wyruszyły w świat obarczone tragedią – ich dzieciństwo skończyło się w dniu zaginięcia w nieznanych okolicznościach szkolnego kolegi, Mirka. Jest on cieniem przeszłości – to nadwrażliwy, wyśmiewany przez rówieśników chłopiec, który darzy uczuciem dziewczynkę z sąsiedztwa, odrzucony przez Zuzannę i Helenę, samobójca. Każdą z bohaterek łączyła z nim jakaś relacja, której nie da się już naprawić, zmienić ani o nią zadbać, i każda z sobie znanych powodów

czuje się za tę śmierć w pewien sposób odpowiedzialna.

Wszystkie trzy wyrosły z jednego pnia, spotkały się jako dzieci, ale ich dzieciństwo nie wyglądało podobnie. Zuzę uczono, że jest stworzona do wyższych celów niż bieganie po błocie z dziećmiakami z miasteczka. Helena, przyzwyczajona do codzienności, zwyczajności i przeciętności, nawet nie pomyślała, że mogłaby wykorzystać swój talent krawiecki i spróbować zrobić karierę, zarobić pieniądze, wyjechać z prowincji. Z kolei Ewka była klasowym „przygłupem”, miała zdiagnozowane upośledzenie umysłowe. Postaci trzech dziewczynek/kobiet wydają się dość stereotypowe i mocno ze sobą skonstrastowane – owszem, chodziło o pokazanie różnych wariantów losu, ale niestety powoduje to banalizację i spłykanie kobiecego doświadczenia, a w efekcie „smakujemy życie” w czarno-białych barwach.

Kobiece postaci wykreowane przez Fiedorczyk starają się zrozumieć, jak to się stało, że są tym, kim są, że są w takim, a nie innym miejscu czasoprzestrzeni. Każda z nich wyrzekła się znajomości, zapomniała o więzi, jaka je łączyła – być może straszne byłoby dojście do wniosku, że nie łączyło ich nic szczególnego? Życia trzech bohaterki to powidoki dzieciństwa. Wspomnienia przeszłości nachodzą jak cień w różnych momentach refleksji i podczas codziennych czynności.

Co decyduje o naszym życiu? Czy sami możemy decydować o naszym losie? Czy przypadek może mieć aż tak duże znaczenie? Wierzyć w karmę albo fatum? Czy nasz los zapisany jest w gwiazdach? To tylko kilka spośród pytań, jakie towarzyszą nam podczas lektury książki.

To mógł być początek wspianiałej przyjaźni...

Dziewczęca przyjaźń szybko się rozpadła, kończy – bohaterki nie potrafią docenić jej znaczenia, nie rozumieją chyba też następstw jej braku i tęsknoty za nią. Czy to miłości i przyjaźni wypatruje tak w wieczornym zmroku Helena w swoim ogrodzie albo Zuzanna przed świtem, paląc papierosa w oknie z widokiem na Warszawę? Niedopowiedzeń i wątpliwości jest więcej. Nie będą musiały się mierzyć z tym, co było, ani z tym, co mogło być – nie będzie konfrontacji, nie spotkają się – mimo że okazji w samej fabule było kilka. Helena przyjeżdża do Warszawy, żeby kupić wózek dla dziecka, a resztę pieniędzy wydaje w kawiarni na Nowym Świecie (czy ta naburmuszona kelnerka, która przynosi jej kawę, to Zuzanna?). Los mógł zetknąć Zuzannę z Heleną, kiedy ta pierwsza w przypływie nostalgii wsiadła w autobus i z Warszawy pojechała do małego miasteczka (które okazało się nie tak odległe, jak myślała) odwiedzić grób szkolnego kolegi Mirka i posiedzieć w słońcu na ryneczku. Przestrzeń małomiasteczkowego widma świetnie nadawałaby się do spotkania po latach, symbolicznego pojednania czy wybaczenia. Ile razy utalentowana pracowniczka korporacji przechodziła obok zebranych bezdomnych kobiet, tyle razy miała swoją koleżankę z podstawówki – Ewę. Spotkania ani pojednania jednak nie ma – bohaterki żyją oddzielnie, zastanawiając się jedynie, dlaczego „każdemu przypada tylko jeden los i że kiedy już się ma ten jeden los, to nie można mieć żadnego innego. [...] zawsze trzeba być jedną i tą samą osobą”.

Nieważkość

Pustka, która udaje niezależność. Pozorna niezależność, którą myli się z wolnością. Ucieczka nie jest możliwa, ponieważ trzyma nas ciężar przeszłości – można jedynie lewitować, dryfować jak w stanie nieważkości, z bliska przyglądając się sobie. Najistotniejsze w powieści jest to, czego nie ma, to, co niewypowiedziane, pozostające w sferze domysłów. Coś jednak przeszkadza zupełnie oderwać się od ziemi, coś nas ogranicza, ciągnie w dół. Przekroczenie swojego losu jest trudniejsze, niż myślimy – każda z bohatererek zdaje się realizować otrzymany w dzieciństwie „skrypt życiowy”, powieść wyniesione z domu role.

„...je ne regrette rien”

Nieuświadomione krzywdy nadal wiszą nad codziennością bohatererek, demony nie otrzymają swoich imion, traumy nie zostaną przepracowane. A zmierzch majowego dnia nie przynosi niczego poza życiem i śmiercią.

Po raz kolejny literatura udowadnia, jak wielkim dramatem może być spokojne rodzinne życie, jak silna jest wiara, że gdzieś indziej może nam być lepiej, jak często marzymy o tym, by nie być sobą. Melancholijna tęsknota za czymś, co (nie) mogłoby się wydarzyć. Może czasem wystarczy spróbować wziąć los w swoje ręce? Fiedorczuk pokazuje oczywistą prawdę o życiu – czasu nie da się cofnąć, a błędów naprawić, i w rzeczywistości na nic nie mamy wpływu. Jednak ból tego dramatu nie wybrzmiewa z należytą siłą. *Nieważkość* pozostawia nas w rozgoryczeniu i bez odpowiedzi, a nawet bez pytań.

Iwona Boruszkowska

Wnikliwość pożaru, dyskrecja słowa

Piotr Matywiecki

Którędy na zawsze

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015

Był jednym z tych poetów spłoszonych powszechnym nadużywaniem słów, którzy najpierw chcą dobrze zrozumieć sens samej czynności nazywania, aby później wiarygodnie nazwać człowieczeństwo. Szukał znamion ludzkich tam, gdzie były one nieoczywiste, rozpraszające się w poznawaniu kosmosu. Chcąc w człowieku wypełnić ubytki człowieczeństwa, szukał wyrazu ludzkiej twarzy na żyłkach liści, w splekaniach gleby – a miałyby to być twarz poważna, bez mizdrzącego się grymasu”. Tak pisał Piotr Matywiecki w posłowie do wyboru wierszy Jana Śpiewaka. I jednocześnie: pisał tak, jakby zwierzał się z własnej twórczości i to ją właśnie problematyzował. „Poszukiwanie znamion ludzkich” w „nieoczywistym”, ostrożność słowa, dziwna symbioza kameralności i kosmosu, powściągliwości i pasji poznawczej, znamionują także jego własne pisarstwo.

Tomik *Którędy na zawsze* jest trzynastą publikacją poetycką autora *Twarzy Tuwima*. Matywiecki debiutował dość późno, w wieku trzydziestu dwóch lat, zbiorem *Podróż*. Tytuły obu tych książek poetyckich pozostają z sobą w ciekawym i wiele mówiącym związku. Wiele mówiącym nie tylko o wyborach tematycznych tej poezji, lecz także o zawiadującej nią wrażliwości. Jest to bowiem w szczególnym

sensie poezja wędrówki – egzystencjalnej podróży, wcale nie oszałamiającej jednak nadmiarem możliwości. „Niedawno przyśniło mi się, że jestem literą w kratce,/ czułem ulgę, nie musiałem zwabiać do siebie sensu,/ nie musiałem siebie czytać!” (Szyfr) – ten znakomity fragment (nasuwający skojarzenie choćby z Kawafisowym *Pionkiem* – a niejedyne to skojarzenie z poezją Kawafisa) jest dla ostatniego tomiku emblematyczny. Ulga, o której tam mowa, nie jest stowarzyszona z niechęcią do świata, z negacją istnienia. Jest natomiast pochodną szczególnej skłonności do usuwania się w cień, nieprzegadania, nienadwerężania sensu, niecelebrowania siebie. „Szukam losów najbardziej przypadkowych” – taką nieoczywistą deklarację, delikatnie sprzeciwiającą się rozpanoszonej racji bytu i potrzebie uzasadniania wszystkiego, znajdziemy w tomiku z 1981 roku. Ta poetycka deklaracja okazała się wyjątkowo konsekwentna.

„Ja” tej poezji nie jest aktywnym eksploratorem, przeciwnie. Mówi tu do nas skupiony *homo viator*, trwający w delikatnym przyzwoleniu na to, co go spotyka, i w nienarzucającym się zaciekawieniu światem. Matywiecki zapisuje w *Którędy na zawsze* wiele drobnych olśnień, małych epifanii, wzruszeń: „dziewczyna wdzięcznie przyklęka,/ szybko zniża się do starej twarzy/ i fotografuje./ To wyglądało, jakby się przedtem nie znały. Może dlatego wyglądało tak pięknie! [...]”. W cytowanych wersach da się odnaleźć niegasnące wzruszenie światem, da się jednak wskazać na coś jeszcze. Mikrodrاما gestów okazuje się piękna właśnie dlatego, że nie jest dociążona oczywistymi znamionami bliskości. Nie jest zakładniczką historii, której

musi spłacić myto uwagi, zainteresowania innym. Podobnie w cytowanym wierszu Szyfr: status litery jest dobry, gdyż nie musi czytać siebie. Tak, „ja” wiersza woli czytać świat, nie siebie. „Jestem – i nie muszę być sobą,/ nie muszę być widoczny, datowany” – tak kończy się wiersz *Samoniewiedza*. Zauważmy: bycie sobą uniemożliwia wystarczającą istnieniową transparencję, zatrzymuje uwagę, skupia na sobie. Samo istnienie za to odsyła do świata. Świata, któremu się świadczy, którego nie zakrywa się swoją obecnością i słowami. „Mówienie to jest takie mijanie” – zapewnia się nas w wierszu o miejscowości (sic!) Cienin. W przeciwieństwie do nazywania spoglądanie jest mniej intruzyjne, bardziej świadkujące: „I to, co będzie zobaczone, już będzie” – wynika z wiersza *Uprzejmość*, a konstatacja ta mogłaby przypomnieć czytelnikom Mirona Białoszewskiego o zakończeniu *Romansu z konkretem*: „zdradzona/ reszta świata/ wygląda/ wygląda nie dla mnie”. Pomińcie wzrokiem nie jest czymś neutralnym, tak jak nie jest czymś neutralnym dotknięcie kłamki (w [To bym poradził podróżnikowi: oszczędzaj przestrzeń...] czytamy: „A kiedy idziesz z kuchni do pokoju,/ zaoszczędź to ciepłe miejsce na kłamce, po dotknięciu”). Dotykem i spojrzeniem obmapujemy świat: ocalamy, anektujemy, doceniamy, skazujemy na zapomnienie. Poezji Matywieckiego i Białoszewskiego towarzyszy niewątpliwie wyostrzona świadomość uczestnictwa (bądź intruzji) przez samą obecność wśród rzeczy.

Wiersze z *Którędy na zawsze* dałoby się czytać również jako subtelny rejestr zetknięć z ludźmi i zobaczeń zjawisk,

przedmiotów. One są ważniejsze od patrzącego, co więcej, krążenie wokół nich jest znacznie ciekawsze niż orbitowanie wokół siebie samego. Wzruszenie światem sprawia, że imperatyw milczącej obecności przegrywa z imperatywem „odezwania się”, wypowiedzenia. Milcząca obecność dobiera się do słów, żeby dać świadectwo o Innym – choćby o Marii Ajzensztadt, chociaż samo to świadectwo siebie nie przecenia, pewne zacierania się wszystkiego. „Marysia./ Czułość? Nieczułość?/ – Nie ma różnicy” (*Maria Ajzensztadt*). Puentujące „Nie ma różnicy” w kontekście całego tomu – paradoksalnie – brzmi wyciszająco. „Nic”, „nikomu”, „niczego” – wiele takich słów znajdziemy w wygłosie wierszy z ostatniej książki poetyckiej Matywieckiego. Te słowa są sygnałem zawieszenia istnieniowych roszczeń, znużenia narzucaniem światu interpretacji, domaganiem się odeń sensu, uwagi. Nie znaczy to, że istnienie traci swoją wagę (i powagę), przeciwnie: zostaje samo istnienie, sam czysty akt uważnego bycia w świecie. Konstruowane przez Matywieckiego wiersze-portrety, ascetyczne w wyrazie, zogniskowane są wokół tego, co zarazem najbardziej skomplikowane i najbardziej elementarne: tak skomplikowane, że da się wypowiedzieć tylko lakonicznie i prosto. Powstają w ten sposób skupione, niepatetyczne wizerunki ludzkiego doświadczenia, odciski linii losu bądź wzruszającej cechy szczególnej. Choćby taki:

J.L.

Intelektualista, rozkładał i składał

myśli,

ale naprawdę wciągały go własne

ręce

w materię, znajomość rzemiosł.

Rysował,

choćby bardziej interesowały go

rodzaje papieru, tuszów –

szorstkość, płynność.

Kilka miesięcy przed śmiercią zaczął

ćwiczyć karate.

Ciosy w powietrze, w nic.

Miłość do faktury, do plastycznego konkretnie dobrze wpisuje się w poetykę rezygnacji z posiadania władzy interpretowania, objaśniania. Konkretnie stanowi azyl nie tyle przed przemijaniem, bo przed nim nie ma ucieczki (i wcale się jej w tym tomiku nie szuka), lecz przed antypatycznością znaczeń, wielością bytów. Cofnięcie się do materii, powrót do początku, ubywanie – z taką dynamiką się tutaj stykamy. Dynamika ta – powtórzę sformułowane już wcześniej spostrzeżenie – nie służy wydziedziczeniu z istnienia. Ostatni wiersz z tomu kończy się stwierdzeniem: „A my, tutaj, na Ziemi, pożyjmy sobie/ wreszcie bez siebie” – a to stwierdzenie skłania ku kapitulacji nie z życia samego, ale z zasłaniania sobą całego horyzontu. W pewnym sensie zachęca zatem do powrotu do dziecięcego zanurzenia w świecie: bez utopijnych założeń o możliwości oczyszczenia horyzontu, uśpienia pamięci, zapoznania traum, o których w wierszach Matywieckiego więcej się milczy, niż mówi. Dziecięcość nie jest tu zatem utopijnym projektem, lecz sygnałem otwarcia wrażliwości, zaciekawienia światem.

Ciekawość świata w tej poezji jest tak naturalna jak ciekawość dziecka – dziecka, które nie zostałoby wodzem podwórkowego plemienia, przewodnikiem grupy,

zdobywcą. To dziecko najpewniej zgubiłoby się po drodze, nie dotrzymałoby kroku, usunęłoby się z łagodnym uśmiechem, zażenowane swoją nieporadnością. Dziecięćcość ma jednak jeszcze jedną implikację: „Jak dziecko/ wiem, że baśń nie należy do prawdy –/ prawda o mnie należy do baśni”. Dziecięctwo w tym wierszu nie jest stanem naiwności – utożsamienie prawdy z baśnią, tak często przypisywane dziecięcej „niedowiedzy”, zostaje tu zakwestionowane. Co więcej: bardziej ufa się baśni jako depozytariuszce prawdy o nas niż samej rzeczywistości. W tym akcesie do baśni widzę osobiste opowiedzenie się Matywieckiego po stronie świata bez roszczeń do wejścia w posiadanie pełni prawdy, świata delikatniejszego, godzącego się na rolę pomniejszą, na podanie w wątpliwość, umniejszenie.

Jak godzi Matywiecki perspektywę Znikomka literatury, nieintruzyjnego świadka, z szerokim horyzontem podróży, wędrowniki? Innymi słowy: co sprawia, że w tej liryce udatnie współistnieją delikatność i wycofanie z dojrzałą stabilnością doświadczenia więcej niż jednoosobowego, tak bardzo wspólnego, że człowieczego po prostu? Do odpowiedzi na tak postawione pytanie przybliży wiersz:

Nie przedstawiam się nawet sobie –
nazwisko zajmuje za wiele miejsca,
a mam go tak mało...

I nie mówię do siebie,
żeby zachować szacunek dla tej
wędrowniej istoty,
która we mnie potrzebuje
ciszy i odpoczynku.

Poruszająca jest w tej poezji ontyczna nieśmiałość, niechęć do rozpychania się w istnieniu. Miejscem bytowym się tu nie szafuje, przeciwnie, miejsce się oszczędza, nie anektuje się go sobą, ponieważ jest go „tak mało”. W wierszu *Kohélet* z tomu *Powietrze i czerni* pisał Matywiecki: „Będę miał przy sobie to nie ukradną./ Wcale nie. Bo jak będę miał przy sobie to zobacz./ I zabiorą./ Bo mnie się nie boją./ Nie będę się ruszał to mnie zostawią./ Wcale nie. Bo jak nie będę się ruszał to mnie przesuną./ Bo mnie mają za rzecz./ Ale się odzywam. To ja jestem a nie jakaś rzecz./ Trzeba odezwać się. Ale błagać nie będę [...]”. „Prawda jest we mnie. Niewarta jest szeptu” – pisała w tomiku *Spoza granic mowy* ceniona przez Matywieckiego poetka i malarka Erna Rosenstein, posługując się podobną logiką niedopowiedzenia, wycofania siebie. Oczywiście, można takie odmierzanie sobie samemu miejsca, tracenie, wycofanie wiązać z doświadczeniem Zagłady – w perspektywie rodzinno-prywatnej i w znacznie szerszym horyzoncie. W to doświadczenie wpisana jest kruchość obecności, a także ambiwalencja słowa poetyckiego, samego aktu nazywania. Wpisane jest w nie jednak także szczególne wezwanie do pielgrzymowania, do peregrynacji. Matywiecki podsuwa nam w cytowanym wierszu figurę kogoś niosącego w sobie istnienie, przenoszącego je sobą, strażnika spokoju – a jest to figura znakomicie godząca z sobą postulat rezygnacji ze skupienia na sobie z czułą miłością do istnienia. Poezja z *Którędy na zawsze* to poezja otwarta na los i w tym losie zamknięta, peregrynująca w nim i przez niego. Krystyna Dąbrowska po

lekturze poprzedniego tomu (*Powietrza i czerni*) pisała: „Człowiek ukazany w tej poezji to ktoś nieodwołalnie zamknięty w swoim losie, a mimo wszystko ekstatycznie wolny, jak pasażer pociągu, który z ciasnego przedziału ma widok na nieogarnioną różnorodność rzeczywistości”.

Eliza Kącka

„Byle jakie słowa, to byle jaki człowiek”¹, czyli o poczywości krytyki

MARCEL DUCHAMP, *Dyski z zapisem kalamburów*, 1926, białe litery na czarnych kartonach, Ø 30 cm



Janusz Drzewucki

Stan skupienia. Teksty o prozie

Wydawnictwo Forma i Fundacja
im. Henryka Berezzy, Szczecin 2014

Formułowanie refleksji krytycznej nad zbiorem *Stan skupienia. Teksty o prozie* Janusza Drzewuckiego to zajęcie co najmniej niezręczne. Trudno bowiem wejść w rolę krytyka wobec – jak czytamy w blurbie – „jednego z grupy ostatnich aktywnych w Polsce prawdziwych krytyków literackich”. Trudno tym bardziej, że lektura *Stanu skupienia* jedynie potwierdza wyrażoną przez Leszka Bugajskiego opinię na temat autora. Gdyby istniało krytycznoliterackie Sèvres, niewykluczone, że przechowywano by w nim właśnie teksty Drzewuckiego. Reprezentują one ściśle określoną tradycję, która może stanowić punkt odniesienia dla adeptów sztuki krytycznej. Tradycję, która, jak wielokrotnie podkreśla sam autor, odchodzi w przeszłość wraz z coraz bardziej agresywnym PR-em wydawnictw oraz z zacieraniem się granicy między kompetencjami krytyka a dziennikarza. Pisząca te słowa, siłą rzeczy, należy do drugiego świata. A zatem: krytyk nie-prawdziwy, uprawiający „wszystkoizm”, na dodatek

akademik. Ładna wiązanka! Jedno pocieszenie, że jest nas tu, postawionych pod ścianą, całkiem sporo – recenzentów, czytelników, osób związanych z „branżą”. A Drzewucki przewodzi naszemu rachunkowi sumienia.

Stan skupienia to kolejna odsłona serii wydawniczej „wokół literatury”, poświęconej prezentowaniu wyrazistych głosów krytycznych. Wyrazistych to znaczy w tym przypadku niezależnych, mocno subiektywnych, emfatycznych, atrakcyjnych retorycznie, osadzonych w szerokim kontekście kulturowym, ale nadto – w osobowości samego autora. Zbiór składa się głównie z recenzji, te zaś poświęcone są twórczości: Jarosława Iwaszkiewicza, Witolda Gombrowicza, Mirolna Białoszewskiego, Edwarda Stachury, Wiesława Myślińskiego, Edwarda Redlińskiego, Jana Drzeżdżona, Dariusza Bitnera, Janusza Rudnickiego, Jerzego Pilcha oraz Adama Wagi i Mariana Pilota. Nie pisarze i nie ich książki stanowią jednak główny przedmiot publikacji. Ważniejsza jest wyzierająca z poszczególnych tekstów figura krytyka spełniającego wszystkie wyżej wymienione kryteria. Krytyk ten nie moralizuje i z reguły nie wikła się w metarefleksje. Robi swoje, w sposób uczciwy i porywający, a efekty jego działań budzą podziw i onieśmienie.

Piszę „krytyk”, bo w przypadku *Stanu skupienia* bezpieczniej mówić o figurze tekstowej (wielorodnej, skomplikowanej wewnętrznie) niż o czystym głosie Drzewuckiego. Książka jest poświęcona pamięci Henryka Berezy. Gesty wobec zmarłego trzy lata temu krytyka przejawiają się w tak wielu płaszczyznach (od jawnej dedykacji i zarysu postaci, przez

dobór tematów i konstrukcję zbioru, aż po sposób obcowania z tekstami), że należy go potraktować całkiem poważnie jako współtwórcę książki. Drzewucki pisze o twórcach ważnych dla Berezy (a skoro dla Berezy, to również dla siebie samego), a w swojej praktyce stosuje się do zaleceń mistrza. Wpływy i zależności są demonstrowane wprost, nie mogą ująć uwagi czytelnika. W pierwszym tekście zbioru, zatytułowanym *Henryk Bereza między życiopisaniem a życioczytaniem*, autor wspomina swego nauczyciela, wyłuszczając jego poglądy na temat praktyki krytycznoliterackiej. Następujące dalej recenzje, rdzeń książki, są *de facto* realizacją postulatów jej patrona. Ostatecznie nawet tytuł zbioru określa postawę Berezy wobec świata i literatury. Postawę, co proste do wywnioskowania, właściwą także Drzewuckiemu.

Stan skupienia jest więc udziałem dwóch (nie)zależnych od siebie podmiotowości, które w książce spajają się w jedną figurę krytyka. Jest to krytyk przede wszystkim szczery, niezależny, otwarty i prostolinijny. Snuje opowieści bardzo przystępnym językiem, „wali prosto z mostu”, argumentów wartościujących poszczególne propozycje literackie szuka w prywatnych wrażeniach lekturowych. Wypowiada się ze swadą i lekkością, w czym realizuje dwa spośród wielu wymienionych przez autora postulatów krytycznych, które wydają mi się szczególnie nośne. Pierwszy wskazuje na językowy charakter praktyki recenzyckiej i zachęca: „[...] nie ma co pisać tak, jak się pisze, jak wolno pisać, a nawet jak pisać należy pod groźbą wykluczenia, lecz wbrew temu wszystkiemu trzeba pisać tak, jak się

mówi. Językiem literatury jest wszak żywioł mowy, żywioł polszczyzny wyzwolonej z reguł i zasad” (s. 20). Postulat drugi zakłada pisanie takich recenzji, które mogą zastępować czytelnikowi lekturę omawianej książki. I nie o streszczenie tu chodzi, ale o wysoką jakość artystyczną/literacką tekstów krytycznych. Drzewucki, za Berezę, stawia krytyce bardzo wysokie wymagania i w ten sposób przywraca jej rangę, która w dobie recenzji prasowych rzeczywiście ulega dewaluacji. Wielką zaletą książki jest, że opowieść o życiu i działalności Berezę, która przekształca się w gruncie rzeczy w esej o powinnościach krytyki i ma charakter normatywny, nie paraliżuje, a krzepi kolegów po fachu. Prezentuje wizję krytyki, jaką w dzisiejszych czasach zwykliśmy wkładać między bajki, a do której wszyscy skrycie tęsknimy. Krytyka w ujęciu Drzewuckiego jest praktyką społecznie potrzebną, płynnie wynikającą z przyjęcia określonej postawy życiowej. Postawy powszechnie szanowanej, bo skoncentrowanej na kwestiach kluczowych – humanistycznych, duchowych, a nie teoretycznoliterackich. Za takim krytykiem stoją określony program i wizja światopoglądowa. Właśnie ów „kręgosłup etyczno-literacki” (niech wolno mi będzie użyć takiego określenia), a nie moda czy mechanizmy rynku wydawniczego, determinuje dobór omawianych przez niego tekstów. W myśl zasady, że: „wybór książki, wybór pisarza jest już pierwszą próbą interpretacyjną” (s. 22). Czyli można, da się! Zatem – róbmy!

Recenzje ze zbioru *Stan skupienia* dowodzą, że postulowany w pierwszym rozdziale krytyk to nie bohater przeszłości, ale perspektywa realna dla dzisiejszych

czasów i czytelników oraz współczesnych propozycji literackich. To perspektywa łącząca merytoryczną podbudowę z medialną atrakcyjnością. Styl Drzewuckiego cechują bowiem lekkość i bezpretensjonalność, które skracają dystans, doprowadzają do spoufalenia czytelnika z krytykiem, aranżują między nimi niemal koleżeńską sytuację. Autor prawdziwie zachęca do rozmowy, a nawet niezgody, podkreślając subiektywność własnych sądów. W tej pocziwości i skromności czai się jednak niezwykła odwaga i pewność siebie. To postawa przeciwna do tępiącej przez Berezę „akademickości”. W kontrze do krytyka ze *Stanu skupienia*, krytyk akademicki przemawiałby *ex cathedra*, zaślaniając się i asekurując autorytetem, wyszukаныmi pojęciami i oderwanymi od rzeczywistości teoriami. Drzewucki nie boi się bezpośredniej konfrontacji. Za przystępnym językiem i często prostoduszną argumentacją kryją się potężna wiedza, błyskotliwość i niezwykła przenikliwość. To nie krytyk „z doskoku”, ale postać, dla której krytyka literacka jest funkcją życiową. Jak wszyscy nie krępiemy się oddychać, tak Drzewucki nie krępi się myśleć krytycznie w trybie permanentnym.

Drzewucki recenzuje autorów, z którymi żyje. Całkiem dosłownie – jako członek środowiska literackiego zna wielu twórców, ale też przenosi – większość tekstów w *Stanie skupienia* poświęcona jest serii utworów konkretnego autora. Oznacza to, że krytyk wybiera pewną literacką jakość, która jest mu z pewnych względów bliska, i pozostaje jej wierny, przygląda się jej ewolucji na przestrzeni kilkunastu, czasem kilkudziesięciu lat. Między podmiotem a przedmiotem krytycznej wy-

powiedzi wytwarza się ścisła zażyłość. Na jej podstawie w recenzjach Drzewuckiego swoje miejsce znajdują wspomnienia z życia krytyka, które kojarzą mu się z omawianą twórczością. Potoczysta dygresyjność sprawia, że krytyk raz po raz łapie się na momentach takich, jak ten: „Mam pisać o dziennikach Jerzego Pilcha, tymczasem nie dość, że piszę o »Twórczości« i Henryku Berezie, to jeszcze na dodatek o sobie” (s. 181). Anegdoty Drzewuckiego zawsze zmierzają jednak do mocnej puenty i – opublikowane – zasilają, uzupełniają historię literatury współczesnej. W tej dziedzinie z kolei krytyk jest niesłychanie mocny, jego wiedza obejmuje fakty mało znane lub uchodzące za niezbyt istotne. Przywołane przez Drzewuckiego, tworzą ludzką twarz historii literatury. Krytyk z lubością pisze o tych, dla których nie ma miejsca w ogólnym dyskursie historycznym. Chętnie wymienia nazwiska twórców, których wartość została zwerfifikowana przez upływ czasu: „Na kartach dziennika cieńszą lub grubsza kreską sportretowani zostali ludzie pióra, niektórzy z nich mocno dzisiaj zapomniani: Ryszard Milczewski-Bruno i Włodzimierz Antkowiak, Andrzej Babiński i Wincenty Różański, Janusz Żernicki i Jan Czopik [...]” – litania jest długa. Drzewuckiego w praktyce pisarskiej interesuje to, co ogólnoludzkie; bardziej męczarnia braku weny niż chwała *operis magni*. Jednym z najbardziej poruszającym fragmentów *Stanu skupienia* jest pełen empatii passus dotyczący niemocy twórczej Wincetego Burka. Analizując korespondencję sandomierskiego pisarza z Jarosławem Iwaszkiewiczem, Drzewucki szuka raczej przyczyn nieobecności Burka w kanonie

polskiej literatury niż dowodów na wielkość jego rozmówcy. W końcu niemoc przydarza się każdemu, a *Panny z Wilka* tylko Iwaszkiewiczowi.

Jeśli ideałem krytyki jest tworzenie tekstów, które nie będą podrzędne względem omawianych w nich książek, to *Stan skupienia* jest zbiorem takich właśnie modelowych recenzji. Drzewucki krzepi, po lekturze jego zbioru każdy zgorzkniały krytyk z nadzieją spojrzy w stronę kławiatury. Myślę, że wspomniany efekt jest silnie zdeterminowany kontekstem publikacji. Jeszcze kilkanaście lat temu książka nie miałaby tej wyrazistości, zaś wydana dziesięć, dwadzieścia lat później – kto wie! – może operowałaby już tylko abstrakcjami. Lata 10. XXI wieku i zachodząca w ich czasie „zmiana warty” w środowisku krytycznoliterackim to dobry moment, by złapać pion, zanim „wszystko, co stałe, rozpłynie się w powietrzu”.

Malwina Mus

PRZYPISY

- 1 Przytoczony przez Drzewuckiego cytat pochodzi z *Traktatu o łuskaniu fasoli* Wiesława Myślińskiego.

MARCEL DUCHAMP, *Dysk z zapisem kalamburów*, 1926, białe litery na czarnych kartonach, Ø 30 cm



Poezja (re)aktywacja

Anna Piwkowska
Franciszka

Ilustrowała Emilka Bojańczuk
Fundacja Zeszytów Literackich,
Warszawa 2014

W krótkiej, acz przychylniej notce prasowej Juliusz Kurkiewicz nazwał *Franciszkę* Anny Piwkowskiej „uroczo staroświecką opowieścią”¹, Wojciech Stanisławski w entuzjastycznej recenzji także obdarza ją mianem „staroświeckiej”², akcentując wyjątkowość, a może jedynie pociągającą nieszablonowość fabuły – realistycznej, klarownej, spokojnie omijającej meandry nowoczesności, sytuującej bohaterów w specyficznej codzienności, jednocześnie typowej i niepospolitej. Dla kolejnego z recenzentów, Macieja Skowery, „staroświeckość” przekłada się przede wszystkim na nieśpieszne, wręcz wolne tempo narracji oraz „całkiem uroczą niedzisiejszość”³, przy czym owe pozytywne wartościowane cechy pojawiają się dopiero w podsumowaniu omówienia o niekoniecznie aprobatywnej wymowie. Przywołane przykłady są wyraźnymi sygnałami, iż mimo, zrozumiałej przecież, rozbieżności ocen, *Franciszka* to zajmująca lektura, sprawiająca pewien kłopot recenzentom swoją sympatyczną archaicznością; jest godna uwagi głównie ze względu na nietypową (choć przecież tak zwyczajną) tytułową bohaterkę – niepozorna, nieco pogubiona w mierzeniu się

z życiem i samą sobą gimnazjalistka chce zostać poetką – oraz wyrazne trudności, jakie pojawiają się przy próbach opisu tej zaskakującej przejrzystości prozy. Franciszka jest nieprzeciętna nie tylko ze względu na swoje liryczne inklinacje. Sprawia wrażenie osoby nieprzystającej do realiów, w których żyje. Nie ma konta na Facebooku, niechętnie korzysta z Internetu, z trudem docenia zalety telefonów komórkowych, nie podziela fascynacji Harrym Potterem. Swoista niechęć do nowoczesności jest jej znakiem rozpoznawczym, zdecydowanie lepiej czuje się w świecie analogowym.

Powieść, na pierwszy rzut oka, na mapie literackiej lokuje się po stronie prozy dla dziewcząt, co potwierdzać mogą między innymi kreacja głównej bohaterki, zestaw poruszanych tematów lub czytelne odnośnienie się do konwencji zaczerpniętych z literatury popularnej. Zaproponowana klasyfikacja nie jest mylna, niemniej sama Piwkowska podczas rozmowy, odbywającej się na Festiwalu Literatury dla Dzieci (który był jednym z wydarzeń towarzyszących majowemu Festiwalowi Miłosa), wyraźnie zaznaczyła, iż woli myśleć o *Franciszce* jako „książce bez konkretnego odbiorcy”, ponieważ czytana jest ona zarówno przez dziewczęta, jak i chłopców, dzieci/młodzież oraz osoby dojrzałe. Zróżnicowanie adresów czytelnicznych poetka wytłumaczyła właściwościami fabuły, a w szczególności jej koncentracją na przełomowym momencie życia bohaterki, momencie „pomiędzy” byciem dzieckiem a nieśmiało wykluwającą się dorosłością. Czas przejścia bywa niebezpieczny, odsłania słabe punkty, zwiększa ryzyko błędów, mniej lub bardziej zawi-

nionych, jednak zawsze takich, których konsekwencje trzeba ponieść, a negatywne skutki załagodzić, nawet jeśli to pociąga za sobą poważne koszty emocjonalne, zmusza do weryfikacji sądów na własny temat. Franciszka, czternastoletnia poetka *in spe*, dzielnie, choć nie unikając nierzadko spektakularnych potknięć, mierzy się z narastającymi problemami. Mając plan działań, przestaje się bać, co nie znaczy, że czuje się pewnie.

Nie można się nie zgodzić, że *Franciszka* jest zarówno „uroczą”, jak i „staroświecką”. To pełna wdzięku opowieść o nie-wyjątkowej dziewczynce, grupie jej przyjaciół, babce Ewie, mamie Nataszy (warto zauważyć ewidentną matrylinearność rodzinnej, nieschematycznej, o czym za chwilę, historii), rozgrywająca się w całkiem współczesnych realiach warszawskich, które dzięki liryczności opisów nabierają znamion niezwykłości, cechującej też samą Franciszkę, nietypową nastolatkę, specyficznie wrażliwą, szukającą w poezji pocieszenia i niełatwych odpowiedzi na zadawane sobie samej pytania o to, kim jest/jak jest/jaka być powinna/jaka może być. Niewykluczone, że dla nastolatki ważniejsze od jednoznacznego określenia cech własnej osobowości jest wskazanie, kim na pewno być nie chce. Dlatego też, dobrowolnie albo będąc przymuszona przez okoliczności zewnętrzne, dziewczynka przymierza kolejne identyfikacje. Bywa nimi zaskakiwana, przerażona, zdenerwowana, lecz także szczerze uradowana – choć jej radość jest podszyta troską o chorą na białaczkę mamę. Choćroba tak bliskiej osoby uczy gimnazjalistkę pokory wobec życia, jednocześnie uświadamiając jej, jak bardzo jest silna,

choć siła nie oznacza tu brawurowego mierzenia się z trudnościami. Przeciwnie, to możliwość popełniania błędów, chwilowego odklejania się od dojmującej rzeczywistości. Franciszka Piwkowskiej czasami postępuje nieuczciwie, bywa wyrachowana, krzywdzi, a równocześnie pozostaje wrażliwą, empatyczną, gotową do pomocy koleżanką/przyjaciółką. Mariaż jej niebagatelnych zalet, poetyckiego talentu i ewidentnych przywar czyni ją bliską czytelnikom oraz czytelniczkom. Zwyczajnie niezwykajna, staje w szeregu bohaterek powieści Haliny Snopkiewicz, Krystyny Siesickiej, Małgorzaty Musierowicz, Marty Fox.

Jedną z najciekawszych postaci w powieści Anny Piwkowskiej jest Ewa, przez długi czas nazywana przez Franciszkę „Babskiem”. Związana z teatrem scenografka, wykładowczyni w Szkole Teatralnej, piękna (zwracają uwagę opisy jej wyglądu – elegancka, zgrabna, wyrazista, w niczym nie przypomina „typowych” babć z dziewczęcych opowieści), niezależna, samodzielnie wychowała córkę Nataszę (owoc jej związku z rosyjskim reżyserem), która mając dwadzieścia lat, zakochała się w sporo starszym od siebie chirurgu, dla niego zrezygnowała z projektowanej przez matkę kariery teatralnej i przeniosła się na studia medyczne. Dwa rozdziały powieści, a właściwie „sceny” – ponieważ *Franciszka* składa się z trzydziestu trzech scen, o rozbudowanych podtytułach, zdradzających przebiegi fabularne, ale i akcentujących ich punkty węzłowe – w których narracja prowadzona jest z uwzględnieniem perspektywy Ewy, są wyjątkowe. Nie tylko dlatego, że ujawniają kulisy historii rodzinnych, lecz także dzięki zmianie

rozłożenia akcentów. Umożliwiają one lepsze zrozumienie motywacji, jakie kierowały niezależną, niepokorną, a przy tym konsekwentną w buncie aż do podziwu, Nataszą. Tłumaczą także meandry osobowości dorastającej Franciszki, która choćby chciała, nie może wyprzeć się duchowego powinowactwa z dzielną, zdecydowaną babką czy emocjonalną, lecz także zaradną, akceptującą wszelkie następstwa swoich czynów matką.

Babka, matka, wnuczka często bywają uparte, obstają przy swoich racjach, lecz gdy przychodzi decydujący moment, potrafią skutecznie działać, umieją przyznać się do błędów, proszą o pomoc, uczą się ufać sobie nawzajem. Mocnym sygnałem rodzącego się sojuszu pomiędzy wnuczką a babką jest scena, w której Ewa w bożonarodzeniowy czas „odnajduje” Franciszkę samotnie siedzącą w mieszkaniu – jeszcze niedawno dzielonym z mamą: „– Chodź, Franciszko, wracajmy do domu. – Wiedziałam, że mnie znajdziesz, babciu – odpowiedziała Franciszka”⁴. Budowanie porozumienia między trzema pokoleniami kobiet z jednej rodziny odbywa się bez zbędnego kajania się, jest swoistym aktem zawierzenia.

Koncentracja fabuły wokół zawirowań rodzinnych umożliwia spojrzenie na *Franciszkę* jako na kolejną odsłonę współczesnej (nie)możliwej sagi rodzinnej. Znaczący jest w niej brak wyrazistych postaci męskich. Ojcowie Nataszy i Franciszki to wielcy nieobecni, zajęci swoimi sprawami, innymi rodzinami, przychodzą i zostają na krótko, jak Piotr, wieloletni przyjaciel i kochanek Ewy, sporo od niej młodszy. Jedyne Marek, partner Nataszy, sprawia wrażenie wiarygodnego i troskliwego, ale

i on znika, gdy ta trafia na oddział onkologiczny. Rodziny w powieści Piwkowskiej albo są niepełne, albo niestandardowe, albo dysfunkcyjne (*vide* rodzice zastępczy Sorai – alkoholicy, skłonni do stosowania przemocy słownej, czy matka Lidki, dziewczynki zmagającej się z zaburzeniami łaknienia). Wyjątek stanowi tu rodzina Maćka Wolskiego, przyjaciela Franciszki – adoptują Sorayę, która dzięki temu może opuścić dom nieprzyjaznych rodziców zastępczych. Warto podkreślić, iż Piwkowska, opowiadając o rozmaitych problemach Franciszki, bliskich jej kobiet, kolegów i koleżanek z klasy, nie moralizuje, całkiem zręcznie manewrując między Scyllą natrętnego dydaktyzmu i Charybdą jednoznacznego oceniania.

Nie do pominięcia jest krytycznofeministyczny aspekt *Franciszki*, udatnie włączającej się w ciągle żywo toczącą się dyskusję o konieczności odzyskania zapoznanej historii literatury kobiet. Bohaterka powieści Piwkowskiej chce być poetką (ma za sobą pierwsze próby liryczne, wygra też nagrodę specjalną w turnieju jednego wiersza, recytując napisany dla Sorai wiersz o czarnoskórej wojownicze), szuka „poprzedniczek”. I tak zaczyna od Safony, świętej Hildegardy z Bingen, z namaszczeniem czyta wiersze Sylvii Plath, Haliny Poświatowskiej, Anny Achmatowej, Emily Dickinson, Wisławy Szymborskiej (w spotkaniu z którą uczestniczy wraz z całą klasą); z ulgą stwierdza, że nie będzie „jak ta siostra Szekspira”⁵, przywołując emblematyczną, fikcyjną postać z *Własnego pokoju* Virginii Woolf. Poezja dla młodej adeptki to świetny sposób na komunikowanie własnych uczuć, rozliczanie się z lękami; to dar, który można

przekazać bliskiej osobie (np. wiersz dla Ewy – wigilijny prezent), by dzięki niemu móc odsłonić się całkowicie, bez konieczności zbędnych tłumaczeń.

Napisana przez poetkę (Piwowska debiutowała w roku 1989 tomikiem pt. *Szki-cownik*. Po nim powstało jeszcze osiem tomików, w tym *Po* [2002, wyróżnienie Fundacji im. Kościelskich], czy *Farbiarka* z roku 2009 [uhonorowana Nagrodą Literacką miasta stołecznego Warszawy]) powieść jest zatem próbą przybliżenia wrastania poezji w tkankę codzienności. Zjawisko to rzadkie, a więc tym cenniejsze. Narracja okazuje się idealnym narzędziem do opisanego „narodzin poetki”, do uwypuklenia mechanizmów sterujących odbudowywaniem historii kobiecej liryki, jak również do przypomnienia, że dziś także jest miejsce dla poezji. (Re)aktywacja lirycznego wymiaru rzeczywistości to jedna z niebagatelnych zalet *Franciszki*, powieści wyrastającej z nauczycielskich doświadczeń Piwowskiej (polonistki, pracującej w szkole społecznej, na co dzień mierzącej się z niełatwym zadaniem, jakim jest uczenie o poezji w gimnazjum). W rozmowie z Jerzym Illgiem, przedrukowanej w „Nowych Książkach”, autorka *Lustrzanki* powiedziała: „*Franciszka* przyszła do mnie trochę jak wiersz. Pojawiła się dziewczynka i domagała się, żebym napisała o niej opowieść. Jest to oczywiście w dużym stopniu proza, autobiograficzna, bo mówi o trzynastolatce, która pisze swój pierwszy wiersz i odkrywa pierwsze poetki. Odkrywa, że w poezji jest magia [...]. To powieść dedykowana moim rodzicom, bo bardzo dużo tam jest mnie trzynastoletniej. A z drugiej strony są tam oczywiście moje uczennice, które

zaczynają pisać swoje pierwsze wiersze i czasami do mnie z nimi przychodzą. Są to czasami bardzo proste utwory, tak jak pierwszy wiersz Franciszki, która, gdy zachorowała jej mama, pisze wiersz *Zakłęcie*: «Kocham Cię tak bardzo,/ że mogłabym dla Ciebie/ przez całe życie pić tran./ Tylko nie chcę, żebyś umarła». Jest to autentyczny wiersz mojej uczennicy [...]»⁶.

W przytoczonym cytacie pojawiają się dwa słowa-klucze: autobiografia i autentyk. Znajdowanie we *Franciszce* autobiograficznych nawiązań to nie tylko interesujące wyzwanie rzucone czytelnikom. Autorka i wykreowana przez nią bohaterka naprawdę mają z sobą wiele wspólnego – dzielą sympatię do poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Adama Asnyka, uwielbienie dla Anny Achmatowej, poglądy na źródła poetyckiego natchnienia, przekonanie o immanentnym autobiografizmie liryki. Obie świetnie czują się w Nieborowie (ojciec Piwowskiej pracował jako kurator w pałacu kiedyś należącym do Radziwiłłów). Dodatkowo pewne rysy poetki nosi postać polonistki, pani Magdy. *Franciszkę* z powodzeniem można nazwać biografią emocjonalną⁷, w której liczy się nie tylko bezpośrednie przełożenie faktów z życia Piwowskiej na powieściową narrację. Równie ważne, a może nawet ważniejsze, jest dostrzeżenie podobieństwa mentalnego, wspólnoty dziewczęcych doświadczeń poetek, dorosłej i dorastającej.

Przebojowe i radosne bohaterki z powieści Kornela Makuszyńskiego, inteligentne i czytane Borejkwony z *Jeźycjady* Małgorzaty Musierowicz, skomplikowane, zawsze nieco melancholijne dziewczęta z książek Krystyny Siesickiej, mierzące się

z poważnymi problemami postacie wykreowane przez Martę Fox zyskały fascynującą siostrę. Franciszka, tak zwyczajna, aż niemalże nierealna, czytana, inteligentna, niepokorna, dzielna, a jednocześnie krucha, jest uważną obserwatorką. Stawiając w pewnej mierze *porte-parole* samej Piwkowskiej, zyskuje autonomię, dzięki wyjątkowej wrażliwości, trafnemu łączeniu abstrakcji z konkretem. Z owego połączenia powstaje poezja⁸.

Anna Pekaniec

PRZYPISY

- 1 Juliusz Kurkiewicz, *Babsko dla dzieci*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 3 lipca 2014 r. *Franciszka* została uznana przez polską sekcję IBBY najlepszą książką dla młodzieży w roku 2014.
- 2 „[...] wydaje się staroświecka przez to właśnie, że pisana jest z pogodą, lecz na serio”. Wojciech Stanisławski, *Panna Franciszka*, „Rzeczpospolita”, dodatek „Plus Minus”; recenzja przybliża *Franciszkę* jako jedną z książek nominowanych do Nagrody Literackiej miasta stołecznego Warszawy. <http://www.rp.pl/artykul/9131,1189047-Nagroda-Literacka-M-St--Warszawy---nominacje.html?p=2> [data dostępu: 6.06.2015].
- 3 Por. Wojciech Skowera, *Koniec z Potterem, czas na Gombrowicza! O „Franciszce” Anny Piwkowskiej*. Link do tekstu: <http://kulturaliberalna.pl/2014/09/30/franciszka-anna-piwkowska-recenzja/> [data dostępu 6.06.2015].
- 4 Anna Piwkowska, *Franciszka*, ilustr. Emilka Bojańczyk, Warszawa 2014, s. 137.
- 5 Anna Piwkowska, dz. cyt., s. 22.
- 6 *Jestem trochę taką bajczarką. Z Anną Piwkowską rozmawia Jerzy Illg*, „Nowe Książki” 2015, nr 3, s. 8–9.
- 7 Zob. tamże, s. 5.
- 8 Zob. tamże, s. 9.

Odczernianie wizerunku

Elizabeth Winder
**Sylvia Plath w Nowym Jorku,
lato 1953,**

przeł. Magdalena Zielińska
Wydawnictwo Marginesy,
Warszawa 2015

Lato roku 1953 było w Nowym Jorku Lupalne. Wielkie Jabłko tętniło kanikula i pulsowało gorączkowym życiem miasta. W rozgrzanych słońcem murach Barbizonu 63 – „hotelu dla kobiet” – na miesiąc zamieszkało dwadzieścia dziewcząt z różnych stron Stanów Zjednoczonych, które ściągnęły do metropolii, stojąc przed wielką szansą: w corocznym konkursie wygrały miesięczny staż w redakcji popularnego czasopisma dla młodych, nowoczesnych kobiet „Mademoiselle”. Wśród nich – Sylvia Plath.

Wówczas studentka prestiżowego Smith College, młoda dama dbająca o swoją powierzchowność, o silnych przekonaniach na temat stylu i ustach zawsze starannie pomalowanych wiśniową szminką. Młoda, uśmiechnięta, przyjazna, przebojowa, zdeterminowana, by otworzyć się na nowe znajomości i zawrzeć w Nowym Jorku przyjaźnie. Czytana, zdobywająca uznanie jako autorka – zresztą jej opowiadanie zwyciężyło w konkursie na publikację w „Mademoiselle”. W tle – plejada innych dziewcząt. Prostolinijna Janet Wagner, Laurie Totten pochodząca z prowincji, atrakcyjna Nedra Anderwert. Koleżanki i rywalki, bywal-

czynię i aspirantki, o różnych życiorysach i wspólnym doświadczeniu stażu oraz morderczego tempa pracy w opiniotwórczym miesięczniku.

„Mademoiselle” był zasadniczo magazynem o modzie, lecz drukowano tam także literaturę, i to z ambicjami. Na łamach gościli Tennessee Williams, Truman Capote, William S. Burroughs, ulubiony przez Sylwię Plath Dylan Thomas (kiedy w czasie stażu Sylwię ominęło oficjalne spotkanie z poetą, Plath wraz z koleżankami spędziła noc, koczując pod jego pokojem hotelowym, w nadziei, że jednak go zobaczy), Flannery O'Connor (która w polskim wydaniu książki Winder została Flannerym O'Connorem), William Faulkner. „Mademoiselle” stopniowo lansował styl życia coraz bardziej nowoczesnej, samoświadomej kobiety, stosującej kosmetyki i dbającej o twarzowy ubiór, ale również podejmującej karierę zawodową – przynajmniej do czasu zamążpójścia... Jak zauważyła jedna z gościnych redaktorek-koleżanek Sylwii, Gloria Kirshner: „Byłyśmy pierwszym pokoleniem kobiet po wojnie i ostatnim przed wynalezieniem pigułki” (s. 191). Winder pokazuje ambiwalentny charakter Nowego Jorku lat 50., rozszczepienie wizerunku kobiety między dwoma modelami budowania życia. W konserwatywnych Stanach Zjednoczonych artykuły o literaturze, sporcie oraz ciuszkach stanowiły narzędzia emancypacji i manifestacje wolności, a „Mademoiselle” proponował panienkom wzory zachowań. Cytowana już Gloria wspomina: „Gdy wypełniałam zgłoszenie do »Mademoiselle«, mój mąż zajrzał mi przez ramię i powiedział: »Po co rywalizujesz z najtęższymi umysła-

mi w kraju? Lepiej pozmywaj«” (s. 209). Młode kobiety mieszkające samodzielnie w wielkim mieście? Dziewczyny z różnych stron, z różnych sfer, klas? Barbizon dosłownie, a szpalty „Mademoiselle” metaforycznie oferowały miejsce spotkania.

„Słońce topnieje na tej ścianie, krwawiąc światłem”¹

Elizabeth Winder wybrała lato 1953 roku jako punkt wyjścia swojej nietypowej opowieści biograficznej. Szczegółowo, tydzień po tygodniu przedstawia czerwiec, w którym dziewczęta uczestniczyły w stażu. Wcześniejsze oraz późniejsze wydarzenia z życia Plath są zarysowane jako kontekst, lecz nie stanowią odrębnego tematu. Winder buduje swoją narrację z wywiadów z pozostałymi stażystkami, z dzienników oraz listów Sylwii, z publikowanych wspomnień innych ludzi, bogactwa kultury materialnej tamtego czasu, którą z uwagą i znawstwem przedstawia. O Sylwii Plath pisze sylwicznie, meandrując wśród strzępków pamięci, cytatów z autobiograficznych pism poetki, przytaczanych wypowiedzi, opisów strojów oraz wnętrza, analiz treści reklam.

Cytowane przez Winder koleżanki wspominają Sylwię z mniejszą lub większą życzliwością, w różnym stopniu przenikliwie. Opisują osobę elegancką, akuratną, lecz żywiołową, wrażliwą i spontaniczną; podkreślają jej nienaganne maniery, ale również przyjazne usposobienie. Tłumacząc dalsze losy poetki presją ciężkiej pracy, nawałem obowiązków, brakiem empatii wśród otoczenia. Winder w swoich diagnozach posuwa się dalej, czyni bardziej jednoznaczne, acz trudne do zweryfikowania obserwacje: Sylvia uwielbia to czy

tamto, brzydzi się tym czy owym; pisze na przykład: „Kochała słowa, kochała je w taki sam sposób, jak kochała mleko czy latem owoce – czarne jagody polane śmietanką” (s. 126). W ten sposób Winder popada w niejaką egzaltację, która, jak mi się wydaje, rozszyfrowuje popularny adres tej książki.

„Nawet osłonecznione chmury nie mogą ujarzmić tych spódnic”²

Sylvia Plath jest od dawna poetką poczytną, choć może znaną nawet bardziej jako autorka autobiograficznej powieści *Szklany klosz*. Każda młoda miłośniczka poezji prędzej czy później z przejęciem przeczyta jej przerażające wiersze. Sylvia Plath jest otoczona nimbem tajemniczości i tragedii. Poetka o wyrazistym głosie, poetka, której kobiecość się podkreśla. Narzuca się nieuprawiona pokusa, by czytać *Sywię Plath w Nowym Jorku, lato 1953* równolegle do *Szklanego klosza*, zwłaszcza że sama Winder do tego zachęca, w ostatnim rozdziale swojej książki pisząc właśnie o wydanej w 1963 roku powieści. Mimo popularności i rozpoznawalności taka Sylvia, jaką pokazała Elizabeth Winder, jest stosunkowo mało znana. Sylvia Plath lubiła kawior i karmelki Sugar Babies, lecz jej literacka legenda jest mroczna i stylowa, podmalowana czerwoną szminką jak paleta komiksu *Sin City*. Winder próbuje ją przeświecić jaskrawym nowojorskim słońcem lata 1953 – pokazać letnie sukienki, odpowiednie pantofle, damskie fatałaszki. Ukazuje Sywię w splendorze kobiecości, na tle stereotypowo, sztamponowo damskiego repozytorium – akcesoriów związanych z urodą, flirtowaniem, kobiecością, wśród częstych randek z Rayami,

Dickami, Myronami, oznaczanych w kalendarzu na czerwono. Winder narusza pociemniały werniks smutku i samobójczej legendy, a ukazujący się portret koloruje wiśniową szminką, błękitem i białą letniej sukienki, białą wstążką w talii. Konserwuje przy tym wizerunek Plath jako poetki-kobiety, Lady Łazarz, ale znowuż – w kontekście Stanów Zjednoczonych lat 50. XX wieku styl życia Sylvii Plath był stylem życia kobiety wolnej i niezależnej.

„Czyż całe życie nie jest materialne – oparte na materii – przesiąknięte materią?”³

Największym atutem książki jest dla mnie pieczołowitość, z jaką Winder przedstawia świat rzeczy, które budowały wówczas życie codzienne. Dużo w tekście wyliczeń, detalicznych opisów. „Zapałki ze Stork Club, buty od Ferragamo i kapelusze ozdobione sztucznymi jagodami” (s. 53) to nie przypadkowe przedmioty, lecz świadectwa, które odciskają piętno na kształcie narracji. Najwięcej mówi Winder o strojach – co zrozumiałe, wszak w tle opowieści nieustannie jawi się magazyn o modzie. Sylvia więc: „Nosila obcisłe sweterki, tenisowe biele, szerokie paski i mnóstwo jedwabnych apaszek w herby. Spodnie cygaretki z manszetami, opaski w stylu Brigitte Bardot, obcisłe czarne bluzki albo skurczone czarne kardigany zakładane na białe bluzki z dekoltem w łódkę. Latem białe bikini wiązane na szyi i czarne bawełniane sukienki na cienkich ramiączkach — obsuniętych, by się lepiej opalić. Poza wzorem w pasy rzadko nosiła wzorzyste ubrania. Swoją garderobę stworzyła na bazie bieli, czerni i wiśni-

wej czerwieni. Taliowane czarne płaszcze do czerwonych butów i czerwonych rękawiczek, czerwona skórkowa torebka, czerwone balerinki, kilka czerwonych opasek do włosów i niezliczone szminki w kolorze czerwonym” (s. 110–111). Plath miała własny styl, nad którym świadomie pracowała. Przygotowując się z entuzjazmem do wyjazdu do Nowego Jorku, starannie kompletowała garderobę i dodatki.

Ostatniego wieczoru przed końcem stażu dziewczęta zorganizowały sobie imprezę w jednym z pokoi Barbizonu. Śmiały się, piły, rozmawiały. Sylvia wraz z Carol LeVarn poszły na dach, skąd Plath po kolei rozrzuciła swoje ubrania. Następnego dnia musiała pożyczyć spódnice i bluzkę od Janet Wagner. W kontekście jej wyczerpania, rozczarowania pracą w „Mademoiselle”, załamującego się poczucia własnej wartości ten gest odrzucenia strojów nabiera klarownego, symbolicznego sensu.

MARCEL DUCHAMP, *Dysk z zapisem kalamburów*, 1926, białe litery na czarnych kartonach, Ø 30 cm

„Do czerwonego / oka, kotła poranku”²⁴

Staż dobiega końca 29 czerwca, młode redaktorki rozjeżdżają się do domów. Sylvia wraca do Massachusetts. Plany i marzenia o wypoczynku, opalaniu się, czytaniu, pisaniu pracy dyplomowej o Joysie ulegają zawieszeniu wobec psychicznego rozbicia. Samookaleczanie, elektrowstrząsy, dwadzieścia jeden bezsennych nocy, szczelina w piwnicy i próba samobójcza.

Lato roku 1953 było gorące, żmudne, wyniszczające upałem i ciężką pracą. Już poza tekstem rysuje się kontrast między zimą 1963 roku, kiedy Plath popełniła samobójstwo, a gorącym latem 1953 – mimo wszystko latem życia.

Anna Pochłódka

PRZYPISY

- 1 Sylvia Plath, *Obawa*, przeł. Teresa Truszkowska.
- 2 Sylvia Plath, *Maki w październiku*, przeł. Teresa Truszkowska.
- 3 Sylvia Plath, *Dzienniki 1950–1962*, 7 lipca 1952, s. 110; cyt. za: Elizabeth Winder, *Sylvia Plath w Nowym Jorku, lato 1953*, przeł. Magdalena Zielińska, Warszawa 2015, s. 125.
- 4 Sylvia Plath, *Ariel*, przeł. Teresa Truszkowska.



Polska to Polska

Ziemowit Szczerek
Siódemka

Korporacja Ha!art, Kraków 2015

Faktycznie niewielka zmiana zainteresowań literackich, jakiej dokonał Ziemowit Szczerek w swojej najnowszej powieści wydanej – po przerwie na flirt z Wydawnictwem Znak – w Korporacji Ha!art, waży ostatecznie bardzo istotnie na kształcie *Siódemki*. Książka ta ujrzała światło dzienne już po wysoko ocenionej przez krytykę debiutanckiej książce *Przyjdzie Mordor i nas zje. Tajna historia Słowian* (2013), ale także po kolejnej, znacznie oszczędniej dyskutowanej przez recenzentów publikacji pod tytułem *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski* (2013). Pierwsza z nich nie tylko eksplorowała różne – w tym te mniej popularne turystycznie – zakątki Ukrainy, wciągając czytelnika w bardzo niejednoznaczną grę poznawczych oczekiwań i kolonialnych perspektyw, ale także pokazywała wstydliwie zamiatany pod dywan temat relacji polsko-ukraińskich. W praktyce oznaczało to udanie się wraz z umiarkowanym wiarygodnym narratorem na szaloną wycieczkę po rozległym kraju, podczas której ujawniał się stosunek Polaków do wschodnich sąsiadów – pełny pychy, protekcyjności, szyderstwa i jednoczesnego sentymentu. Szczerek, nie bez dwuznacznych etycznych wyborów w tej powieści, śmiało stawiał kompromitujące wielu polskich turystów tezy

o wykorzystywaniu Ukraińców – do odgrywania tandetnych wyobrażeń o pijanym Wschodzie, poprawiania swojego narodowego humoru zmanipulowanymi zestawieniami polskiej „zachodniości” z ukraińską „wschodniością”, a także do załatwiania własnych tożsamościowych interesów. Książka ta spotkała się z wielkim entuzjazmem czytelników i krytyki nie bez powodu. Szczerek nie tylko powstał ważny, zbyt długo nieobecny w polskiej literaturze problem, lecz także zrobił to z reporterską żarliwością i literacką nonszalancją. Trafił w punkt, otrzymując zarazem – także z powodu niewiele późniejszego wybuchu rewolucji, która domagała się rozległych komentarzy – status eksperta do spraw Ukrainy.

Autor nie został jednak za wschodnią granicą na zbyt długo. Zatrudniony przez tygodnik „Polityka” jako etatowy przewodnik po Polsce (teksty o poszczególnych regionach i miastach ukazywały się w ubiegłym roku), ostatecznie osiedlił się literacko w ojczyźnie. Warto opowiedzieć tę krótką i bardzo intensywną pisarską drogę Szczereka, aby uświadomić sobie, jak szybko zyskał przekonanie, że można zostać specjalistą od Europy Środkowej i Wschodniej, ze szczególnym uwzględnieniem Polski. To, że w *Mordorze* nachalnie i skutecznie przystawiał Polakom ukraińskie lustro, w którym widzieć mogliśmy siebie przede wszystkim jako odstręczające kreatury, było bardzo skutecznym sposobem rozbicia naszych tożsamościowych „snów o potęgze”. Skutecznym, ponieważ autor wykorzystał bardzo skrupulatnie konwencje autentyczności, pokazując za pomocą swojego bohatera, co widzimy, czego nie chcemy widzieć

i jakie schematy tym samym uruchamiamy. Tak było w *Mordorze*, ale przyszedł czas na *Siódemkę*.

Szczerek od pierwszych stron swojej najnowszej książki bardzo wyraźnie daje do zrozumienia czytelnikowi, czego chce, jakie wnioski wyciągnął z czynionych przez lata obserwacji, a także do jakiego celu całe to przedsięwzięcie zmierza. Trudno wziąć te słowa za rekomendację, jeżeli mowa o – nawet jeżeli specyficznej – literaturze, a nie o publicystyce, czy nawet serii reportażyowych felietonów publikowanych przez autora w tygodniku „Polityka”. I rzeczywiście, literacka śmiałość i przenikliwość refleksji, znane czytelnikom, ustępują tym razem... Polsce. Warto więc najpierw wziąć trzy głębokie oddechy i – jak zwykle w tym przypadku – nabrać cierpliwości. Szczerek decyduje się bowiem na, ponownie, długą podróż z umiarkowanie atrakcyjnym intelektualnie i światopoglądowo bohaterem. Tym razem akcja rozegra się na krajowej, a zarazem tytułowej „Siódemce”. Bohater w trudach i znoju rozmów przemierzał będzie trasę z Krakowa do Warszawy nie po to, aby zaznać przygód, wypełnić dziejową misję czy rozeznaczyć w nieznanych dotąd sprawach. Bohater wyjeżdża „od siebie”, ale tylko po to, żeby „do siebie” trafić i nigdy na chwilę siebie nie porzucić. Uporczywie uciążliwa narracja prowadzona jest w drugiej osobie wymiennie liczby pojedynczej i mnogiej. Relatywnie rzadko stosowany w najnowszej prozie chwyt często porusza się na krawędzi nie tylko dobrego smaku, ale także czytelniczej wytrzymałości na emocjonalną manipulację. W przypadku omawianej książki wykorzystanie schematu bliskiego opowiada-

nemu scenariuszowi o funkcjach niemal magicznych zrealizowane jest w bardzo dosłowny sposób. Czytelnik, który otrzymuje tekst w tej formie, postawiony jest niejednokrotnie pod ścianą. Albo się zidentyfikuje z wygłaszanym scenariuszem światopoglądowym, albo zmuszony będzie wykonać unik. Pozornie bardzo atrakcyjna strategia przybiera tu jednak dużo łatwiejszą formę z tego prostego powodu, że ten tekst – jak wiele wskazuje – literacki, bardzo łatwo przełożyć na czy to publicystyczne obserwacje i refleksje, czy często dość klarowną krytykę przestrzeni albo strategii obrazowych w polskim krajobrazie: „Ale z drugiej strony – pomyślałeś – czy rzeczywistość naprawdę musi być ładna i wylizana, żeby była cool? Ameryka – myślałeś (czkawka ci się z jakiegoś powodu włączyła) – za cholerę nie jest ładna, ale tak jest zmitologizowana, że wszyscy ją uwielbiają, a elementy jej przestrzeni to, czyk – czknałeś – ikony światowej kultury. Stacja benzynowa na zadupiu z dyndającym zardzewiałym szyldem i redneckiem za kontuarem” (s. 88).

Właśnie dlatego narracja tej powieści bywa kłopotliwa na niezbyt pobudzającym intelektualnie poziomie – autor, dostrzegając w Polsce wszystko to, co dostrzegają choćby twórcy setki stron internetowych eksponujących polski bałagan, chaos i bieżącą architektoniczną, stawia czytelnika nie tyle w niekomfortowej sytuacji, co w przesadnej oczywistości refleksji. Wszyscy znają pejzaże i przydrożne bary, które z nieskrywaną uciechą opisuje autor. Wszyscy znają ton klientów zapyziałych spelunek w mniejszych i większych miasteczkach. Wszyscy znają też tę strategię literacką, która polega na tym, żeby

pojechać dokąds i już wcześniej wiedzieć, co się zobaczy i skrytykuje. Niezgoda na podążenie za *Siódmką*, która w tym zdzeniu powstaje, nie polega na oddzielności spostrzeżeń czytelnika i narratora, bo naprawdę trudno odmówić tej książce adekwatności opisu. Problem polega raczej na radykalnej pobieżności w zakresie rozpoznawania problemów i strategii krytycznej. To, że widoczny tu sposób podróżowania i pisania polega – w pewnym uproszczeniu – na szukaniu przyjemności i głębokiej satysfakcji w oglądaniu tego, co niedoskonałe, niepoddające się modernizacji estetycznej, prząsne, egocentryczne w swojej małomiasteczowości, kiczowate i pospiesznie splatające amerykańskie tandety z polską siermięgą. Ową przyjemność osiąga się w tym przypadku w stanie niemal ciągłym, jedyną przerwę organizując na czas oddania się narkotycznym doznaniom, które, niestety, też nie wprowadzają zbyt wielu nowych jakości do tego tekstu. Oczywiście nie sposób powiedzieć, że książka Szczerka nie sięga tego, co rzeczywiste i narzucające się w polskiej rzeczywistości. Problem polega jednak na pozbawieniu tej powieści czegokolwiek, co przekraczałoby tę rzeczywistość. Tradycyjny, dość banalny problem czytelnika może polegać na tym, że dostrzeże, że jego życie nie jest skrojone na miarę literatury. W przypadku tej książki jest dokładnie odwrotnie – ta literatura skrojona jest wyłącznie na miarę tej rzeczywistości. W ostateczności projekt ten sprawia więc wrażenie szeroko zakrojonej tautologii:

„[...] w renaultach, peugeotach, volkswagenach, oplach, patrzyłeś na ich twarze i wojna, to straszne i abstrakcyjne do dzi-

siaj słowo, w nich już była. Do tej pory wal-ka, śmierć, zabijanie, niszczenie domów i bomby to był film. Fabuła, dokument, news. Ta rzeczywistość, polska rzeczywistość, w której są stacje benzynowe Orlen i bary U Grubego, w której są centra handlowe z h&m-em i Carrefour'em, w której kioski Ruchu są ciemnozielone i leży w nich „Wyborcza”, „Polityka”, „Wprost”, „Tygodnik Powszechny”, „Newsweek”, „Gazeta Polska Codziennie”, „Nasz Dziennik” i tak dalej, w której asfalt jest albo nowy, głęboko czarny i porządnie oznaczony, albo połatany jak spodnie włóczęgi, w której salony piękności noszą nazwę Afrodyta albo Kleopatra, a siłownie — Spartakus, w której agencje ochrony nazywają się Gladiator albo Cerber (albo Kerberos, jeśli nazwa Cerber jest już zajęta), w której bloki są ocieplane styropianem i tynkowane na radosne kolory, w której stoją koślawe pomniki Jana Pawła II, gówniarze wciągają spida, a potem jeżdżą po mieście octaviami swoich rodziców” (s. 220).

I tak bez końca. Ukojenie, które narrator znajduje w tym nostalgiczno-rozpaczliwym krajobrazie, jest zastanawiające. Podobnie jak to, z jak wielkim przywiązaniem, żeby nie powiedzieć – obsesyjnym zapalem, książka eksploruje tematy narodowościowe. Każdy pojawiający się tu bohater jest emanacją swojej narodowości, nosicielem cech, bez których panorama europejska nie mogłaby istnieć w swojej najbardziej stereotypowej formie. Z pewnością ironia Szczerka ma ten obraz wydobyc z odmętów tak zakreślonej strategii, ale na niewiele się to zdaje. Ludzie są tu narodami i to właśnie o narodowości warto z nimi dyskutować. W Polsce najbardziej interesująca jest Polska, Polacy,

polskość, polskie nadzieje, polskie obsesje, polskie kompleksy, polskie historie. Narodowościowa katarynka ma z pewnością urok – co ciekawe, tym większy, im krótszy fragment tej powieści się przeczyta. W niewielkich dawkach tekst Szczotka nieźle sprawdza się jako przebicie polskości, w większych – męczy skupieniem na tylko jednym poziomie rzeczywistości. W debiutanckiej książce pokazanie samego siebie w narodowym uwikłaniu było naprawdę ożywczą strategią. Tutaj jest już raczej napawaniem się szkaradnością nie tylko własnego portretu, ale także tego, co widać za brudnym oknem samochodu. Dołożyć należy do tego bardzo konsekwentną strategię autora, która nie pozwala mi na entuzjazm podobny temu, który towarzyszył mojej lekturze *Mordoru*. Otóż jest on mędrce. Mędrce, który dowiedział się wszystkiego, co było do dowiedzenia się, a teraz opowiada nam, czytelnikom, jak jest. Jest źle, było nie lepiej, a najgorzej, że jest brzydko i prząśnie, a my wszyscy tacy z siebie zadowoleni w naszych małych biznesach spod znaku kaszanki i granitowego nagrobka. Paradoksalnie jednak wydaje się, że te narracje kierowane są przede wszystkim do czytelników dzielących obserwacje i opinie wyrażane w książce. Stworzenie swoistej „sztamy” z odbiorcą, który ma wszelkie możliwości, aby zostać równie przenikliwym krytykiem, nie wydobywa *Siódemki* poza schematy obserwacyjne, które chętnie wykorzystuje się jako anegdoty w rozmowach towarzyskich, kiedy akurat ojczyzna zajdzie bardziej za skórę. Może właśnie dlatego ta powieść intryguje tylko w małych dawkach.

Olga Szmidt



MARCEL DUCHAMP, *Dyski z zapisem kalamburów*, 1926, białe litery na czarnych kartonach, Ø 30 cm

Jak zwykle na wiosnę zjechał do Paryża legendarny Tanztheater Piny Bausch z Wuppertalu, działający już szósty rok po odejściu jego założycielki. Zaprezentował dwa dzieła artystki, *Nelken* z roku 1982 i *Für die Kindern von gestern, heute und morgen* z roku 2002. Jak od trzydziestu lat przed każdym spektaklem kłębił się na Placu Châtelet tłum poszukujących wolnego miejsca.

**Théâtre du Châtelet. 16.05.
*Nelken. Goździki. (1982)***

Akcja rozgrywa się na polu ośmiu tysięcy różowych goździków umocowanych na scenie jeden obok drugiego. Dla dawnych obywateli komunistycznego imperium to kwiaty negatywnie kojarzone z przymusem państwowych uroczystości. Dla Piny Bausch i Petera Pabsta wstępną inspiracją dla tej scenografii były pola różnokolorowych tulipanów w Holandii, zastąpione przez goździki po tym, jak odkryli ichbarwne plantacje w Chile. Choć wybór tła kwiatowego ma charakter politycznie neutralny, to przedstawienie nie pomija istniejącego w latach 80. totalitaryzmu. Uosabiają go już na wstępie mężczyźni z wilczurami pilnujący tej bukolicznej przestrzeni, w której usiłują się skryć – biegając rozpaczliwie w różnych kierunkach – dziwacznie kicający na czworakach uciekinierzy.

Kto poznał *no man's land* między sektorami dawnego Berlina – odczytuje tę sytuację jednoznacznie. Na tle zabetonowanych okien odległych budynków od strony

Anna Łabędzka

wschodniej widać było z widokowych wieżyczek zachodniej części miasta ogromny pas nagiej ziemi, po którym przemieszczały się szybko watahy dzikich królików.

W *Goździkach* występują też inne nawiązania do totalitaryzmu. Są to skoki kaskaderów z wysokiego rusztowania do zgromadzonych pod nimi kartonowych pudeł, przypominające próby ucieczki wschodnich berlińczyków, sceny przemocy, kontrole bagażu, a przede wszystkim, powtarzające się między epizodami o charakterze tanecznym, sekwencje sprawdzania tożsamości pojedynczych osób z wymierzaniem im różnych zaskakujących kar. Dokonuje ich kontroler w garniturze z muszką, który jest zarazem jakby mistrzem ceremonii w tym spektaklu, często kierującym akcją sceniczną lub wypowiadającym swe kwestie do mikrofonu.

Niektórzy z zatrzymanych, z powodów trudnych do zrozumienia, traktowani są jak „ofiary”. Muszą się rozbierać na jego żądanie, dosiadać jedni drugich i przemieszczać się szybkim klusem w tej jeździeckiej posturze. Wykonują także pod przymusem „królicze” lub „psie” gonty solo, z akompaniamentem własnego szczekania. Czasem ów sadystyczny osobnik daje im klapsy, bierze pod pachę i przenosi głowę w dół jak manekiny. Oni nie buntują się jednak, jakby nie mieli wyboru. Od tych odczłowieczających gier jest tylko krok do powszechnie czytelnich scen upokarzania Żydów przez ich wojennych oprawców.

Zderzenie starannie wypielęgnowanego bezkresu kwiatów ze scenami znęcania się nad niewinnymi działa mocno na widza, ale nie razi dosłownością. Pina Bausch

odrealnia atmosferę spektaklu, dozując umiejętnie groteskę, ironię i czarny humor – wspomagane przez hipnotyczną muzykę organizującą ruch sceniczny. Urozmaicony styl podkładu dźwiękowego – od Schuberta, Lehara, Gershwina i modnych przebojów wokalnych XX wieku, do folkloru różnych kultur – buduje oniryczno-surrealny charakter przedstawienia. Pojawia się w nim także głośny rytm bicia serca, odsłuchiwany przez protagonistów za pomocą przykładania ucha do piersi partnerów – lub mikrofonu do własnej.

Estetyzm form i barw wspomaga sublimację świata przedstawionego. Całość staje się symbolicznym obrazem o uniwersalnej wymowie.

Choreografia Piny Bausch jest równie łatwo rozpoznawalna na tle jej współczesnych jak styl utworów Chopina jest rozpoznawalny na tle innych romantyków. Typowe dla artystki układy baletowe nie podlegają tradycyjnym podziałom na grupy damskie i męskie. Charakterystyczne dla wuppertalczyków zbitki postaci nieodrywających stóp lub leżącego ciała od ziemi układają się w obrazy o rzadkiej sile poetyckiego wyrazu. Podobnie jak koro-wody oparte na miarowym elastycznym kroku i płynnym ruchu górnej części ciała oraz rąk, tworzących ondulujące kubityczne mobile.

Tancerze Bausch nawiązują często kontakt z publicznością, kierując do niej pytania i odgrywając przed nią rozmaite skecze. Obrazowymi, jakby dziecięcymi gestami wyrażają wobec nas swe stany ducha i ciała. Gniew, radość, odczucie zimna lub ciepła w słońcu uwidoczniają się na naszych oczach w porywającej tańecznej afirmacji zmienności pór roku.

Pina Bausch raz jednocy kobiety i mężczyzn, kiedy indziej przeciwstawia ich sobie w gwałtowny sposób. Raz na siebie napadają, biją się, płaczą, krzyczą, kiedy indziej są wobec siebie czuli, śmieją się, grają w różne gry – niczym niesforne dzieci. Choreografka jednak nigdy nie oddziela jednej płci od drugiej, przypisując obydwóm wspólny ludzki los. Od wprowadzenia w *Goździkach* przez choreografkę i jej projektantkę kostiumów Marion Cito genderowej przemienności ubiorów dla mężczyzn minęło już trzydzieści pięć lat. Obok typowych dla jej estetyki garniturów czy koszul ze spodniami, noszą oni krótkie damskie suknie niedopinające się na plecach. To podkreśla zapożyczenie od kobiet tego niedostosowanego do męskich sylwetek stroju, równocześnie uwydatniając ich atletyczną muskulaturę. Kostiumowa maskarada płci rzadko dotyczy tancerek. Prawie zawsze występują one w powiewnych kobiecych sukniach różnej długości, na szpilkach lub boso.

Na początku spektaklu elegancko ubrani tancerze starają się uszanować pole goździków. Poruszają się po nim uważnie, podnosząc wysoko nogi niczym stado bocianów. Przy zwiększającym się tempie choreografii jest im coraz trudniej oszczędzać kwiaty. Wiele sekwencji zmusza wykonawców do błyskawicznego poruszania się na plecach, na czworakach, do przenoszenia mebli, kartonów, do tworzenia ansambli z połączonymi stopami. Goździki są coraz bardziej przyginane do ziemi, wreszcie – prawie z nią zrównane.

Choreografka, urodzona w roku 1940, stworzyła wywiedziony z ekspresjonizmu, jedyny w swoim rodzaju język na opisanie wewnętrznych napięć powojennego spo-

łeczeństwa Niemiec. Od założenia swego teatru tańca szokowała mieszczańską publiczność Wuppertalu, przyzwyczajoną do układności klasycznego baletu, przypominając to, o czym chciano zapomnieć. Ujawniała splątane, wymykające się normom ludzkie namiętności, demaskowała okrucieństwo i obnażała ukrywane wstydlive odruchy. Równocześnie rehabilitowała odmienność jednostek wrażliwych i ich zagubienie w świecie przemocy. Jej spektakle – niezależnie od przedstawianej historii – wyrażają zawsze rozpaczliwe poszukiwanie miłości i akceptacji.

Od początku istnienia zespołu wykonawcy angażowani są w oderwaniu od klasycznej zasady uniformizacji ciał i twarzy. Większość tancerzy odznacza się powierzchownością charakterystyczną, co wzmacnia wymowę przedstawianych przez nich ludzkich dramatów. Obecnie, w czasach panowania w mediach twarzy i sylwetek rodem z tych samych komputerowych wzorców, widok zespołu Piny Bausch z jego różnorodnością typów ludzkich jest dla nas krzepiący.

Należąca do antologii światowego teatru scena tłumaczenia na język migowy zmysłowej piosenki Gershwinia *The Man I Love* odtwarzana jest w *Goździkach* przez młodego następcę jej pierwszego wykonawcy – Lutza Förstera. Pierwotną wersję tego wizualnego poematu można zobaczyć w Internecie.

Międzynarodowy skład zespołu ułatwia tworzenie wyrazistych sytuacji teatralnych. Wymownie funkcjonuje „aryjska” postać wysokiego blond kontrolera trupy – sprawdzającego paszport swego drobnego, „nie-aryjskiego” kolegi o moc-

no smagłej cerze i czarnych kręconych włosach, który musi „zasłużyć” na zwrócenie zarekwirowanego dokumentu szkoleniem lub bieganiem na czworakach. Na sytuację o konotacji totalitarnej nakłada się komizm absurdu w postaci ludycznej powtarzalności owego naśladowania zwierząt. Opresyjną aurę spektaklu „rozbraja” dodatkowo pojawiające się wspomniane damskie przebrania mężczyzn, różne infantylne gesty, grupowe poruszanie się na plecach czy tańczenie w pozycji leżącej z nogami do góry.

Z jednej strony mamy grozę skojarzeń okupacyjno-sowieckich, z drugiej groteskową abstrakcję szczególnej relacji kontrolowanych i kontrolujących, połączonych z sobą w sytuacjach wymykających się obiegowym interpretacjom. Wszystko razem daje efekt ponadczasowy, który łatwo odczytać w zaktualizowany sposób. Dzisiejsza Europa, chcąc się bronić przed nielegalną emigracją i terroryzmem, może zacząć przypominać swym mieszkańcom dawne metody totalitarnej opresji w postaci coraz częstszych kontroli tożsamości w miejscach publicznych, dotyczących głównie osób o innym niż „miejscowy” wyglądzie.

Wychodząc z teatru, nie pozostajemy wyłącznie pod wrażeniem perfekcji tańca nowoczesnego. Jeden z młodych tancerzy, ubrany w damską sukienkę, wykonuje prowokacyjną sekwencję kreowaną dawniej brawurowo przez Dominique’a Mercy’ego. To demonstracja najtrudniejszych figur repertuaru klasycznego, wielokrotnie powtarzanych w oszałamiającym tempie, z towarzyszeniem okrzyków solisty – „co jeszcze chcecie zobaczyć, żeby przekonać się, że umiem tańczyć?!”.

Théâtre de la Ville. 22.05.

Kindern von gestern, heute und morgen (2002) – czyli spektakl dedykowany „ponadczasowym” lub „wiecznym” dzieciom to następstwo krótkich, dynamicznych scen tanecznych przeplatanych przewrotną dekonstrukcją szczeniackich gier i zabaw. Pojawiają się w nich dawni, najbardziej zasłużeni członkowie zespołu. Wśród nich – Nazareth Panadero, Dominique Mercy, Lutz Förster. Jak wszyscy członkowie trupy, każde z nich jest na przemian wykonawcą zespołowym i solistą.

Dominique Mercy, Francuz urodzony w roku 1950, niewielkiego wzrostu blondyn o ekspresyjnej młodzieńczej twarzy, do chwili obecnej tańczy wraz z młodymi w najbardziej dynamicznych sekwencjach. Jest on symbolem wuppertalskiego teatru tańca, w którym spędził przeszło czterdzieści lat. Po śmierci Piny Bausch stanął na czele zespołu, żeby kontynuować jej dzieło. W roku 2014, zbyt obciążony jednoczesnym treningiem i funkcją kierowniczą, przekazał ją Försterowi, wybranemu jednomyślnie przez cały zespół.

Lutz Förster, Niemiec, urodzony w roku 1953, wysoki smukły blondyn o szlachetnych, orlich rysach twarzy i wielkim talencie aktorskim, ogranicza obecnie swoje taneczne działania. Ale nadal pojawia się w scenach wymagających mocniejszych akcentów dramatycznych i dobrej emisji głosu. Zaczął swą pracę z Piną Bausch w roku 1975, jeszcze w epoce jej choreografii klasycznych.

Nazareth Panadero, Hiszpanka, rocznik 1955, jest w trupie od roku 1979. Odznacza się melodyjnym, głębokim głosem i wyrazistą twarzą w aureoli bujnych ciemnych włosów. Zachwyca taneczną

żywiółowością i teatralną ekspresją. Gra w tym spektaklu z Lutzem Försterem w poruszające sceny „kochania się”: na chwilę, na minutę, na pół minuty, na sześć miesięcy. Grają w bezustanne rozstania i powroty. Raz przewagę ma ona, raz on. Pozorna beztroska dziecięcego targowania się Lutza z Nazareth o każdą dodatkową chwilę tej umownej bliskości kryje głęboki lęk nas wszystkich przed życiem pozbawionym obecności bliskiej, kochającej osoby.

Jakie jeszcze gry i zabawy proponuje ten spektakl budowany na czarno-białym tle formistycznej, ruchomej architektury?

Oniryczne sceny wznoszenia zamku z piasku, polegające na stawianiu babek na gotowej już makiecie obronnej konstrukcji. Ujawnia to, w gestach najprostszych, zakamarki ludzkich charakterów, potrzebę rywalizacji oraz oszukiwania innych dla ukrycia własnych słabości.

Duże wrażenie robią zabawy agresywnego czesania-czochrania się całej trupy za pomocą wielkich, uwolnionych od drążków czarnych mioteł, wpisane w różne rodzaje choreografii – od dostojnie kroczącej po dynamicznie roztąńczoną. Rozbawiają szalone pościgi dwóch chłopców z groźnym wymachiwaniem kija przez tego, który nadaje kierunek gonitwie. Poruszają się oni na wpół leżąc – jeden na biurowym fotelu z kółkami, drugi na deskorolce.

Jak z malarstwa lub filmu z lat 30. wyłania się w połowie akcji statyczna, wieloosobowa scena u fryzjera, z typowymi w takich okazjach niekończącymi się banalnymi rozmowami.

Nie brak w przedstawieniu, nieodłącznych od sztuki Piny Bausch, sekwencji

onirycznej poezji tanecznej. Korowody o zmiennej pulsacji punktowane są ukradkowymi zwierzeniami, nieoczekiwanymi utarczkami, mimetyczną grą w chowanego. Rytmiczne pochody ciał spiętych wspólną energią pokonują wszystkie przeszkody, niczym fala tsunami.

W wielu epizodach artyści traktują się nawzajem jak manekiny, co przypomina teatr Kantora.

Egzotyczna kawalkada potrząsających nadgarstkami i biegających w kółko przy dźwięku tam-tamów wszystkich członków zespołu wprowadza nas w narkotyczne uzależnienie wzrokowo-słuchowe.

Dominique Mercy daje w tym spektaklu, obok czynnego udziału w licznych scenach zbiorowych, fenomenalny popis solowy z towarzyszeniem rozdzierającej klezmerskiej muzyki skrzypcowej. Nasila się ona i obrasta w akompaniament innych instrumentów w miarę przyspieszania rytmu jego tańca. Trudno uwierzyć, że artysta ma sześćdziesiąt pięć lat. Wygląda na trzydzieści.

Magiczny głos Lutza Förstera leżącego na ziemi i czytającego bajkę o śmiertelnie zranionej przez słońce wiewiórce, która zmieniła się w nietoperza, zbliża nas ku końcowi trzygodzinnego spektaklu Piny Bausch. Trudno uwierzyć, że ta krucha kobieta potrafiła stworzyć tak bogaty i tak pojemny świat.

Lekturze Förstera towarzyszą ostatnie taneczne miniatury jego kolegów rozproszonych w różnych częściach sceny.

Możliwość obejrzenia dzieł Piny Bausch w odnowionym składzie jej zespołu jest szczególnie cenna dla nas, którzy straciliśmy żywy kontakt z teatrem Kantora, jakże bliskiego wuppertalskiej

artystce, dzielącej z polskim twórcą wiele zasad dotyczących sztuki.

Spacerem po mieście w stylu Patricka Modiano

1. Paryski Ratusz organizuje swoje ekspozycje pod otwartym niebem od strony galerii handlowej zwanej skrótowo BHV – wzdłuż tłumnie odwiedzanej ulicy Rivoli. Tej wiosny zgromadzono tam zdjęcia kobiet zaangażowanych w Ruch Oporu i tych, które walczyły z okupantem, nie należąc do organizacji bojowych. Wśród nich obecna jest dawna więźniarka Ravensbrück, bratanica generała de Gaulle’a, Geneviève de Gaulle-Anthonioz. 27 maja została wyróżniona symbolicznym przyjęciem do Panteonu.

Na fotografiach nie ma śladów martyrologii. Dziewczęce i kobiece twarze są najczęściej uśmiechnięte do obiektywu. Cierpienie, deportacja, śmierć pojawiają się w tekstach towarzyszących ikonografii. Poznajemy z nich akty odwagi Francuzek ze wszystkich sfer społecznych, jak również cudzoziemek, najczęściej żydowskiego pochodzenia. Te, które przeżyły wojnę, będą do końca życia wskrzeszać pamięć swych znanych i nieznanych towarzyszek, którym bezpowrotnie odebrano głos.

2. Stojąc na ulicy Rivoli pod Ratuszem nie sposób nie zauważyć na tle stonowanych szarych kamiennych fasad czerwono-niebieskiej płataniny rur, która w latach 70. wywoływała ostre protesty. Mowa o pobliskim Centrum Sztuki i Kultury imienia Georges’a Pompidou, zwanym także Beaubourgiem. Piąte piętro zawierające stałą kolekcję sztuki współczesnej zamknęło swe podwoje na cały maj, ale

czynne są pozostałe kondygnacje. Wystawa poświęcona Le Corbusierowi potrwa do 3 sierpnia.

Atrakcją Centrum Pompidou są ruchome schody w przeszklonej konstrukcji, unoszące gości na samą górę budynku wśród najpiękniejszych zabytków Paryża. Warto najpierw pobuszować w księgarniach Beaubourga, gdzie nie brak precenionych albumów, a następnie zamówić kawę na widokowym tarasie, żeby móc kontemplować miasto. Po prawej monumentalna bryła gotycko-renesansowego kościoła świętego Eustachego, słynnego ze swych wspaniałych organów, po lewej Notre-Dame i obydwie wyspy. A wokół nich historyczny Paryż.

3. W dobrze widocznym z tarasu Luwrze, obok ekspozycji stałej, można zobaczyć do 29 czerwca świetną wystawę „Poussin i Bóg”. Widoczne w oddali na tle wieży Eiffla gigantyczne pawilony wystaw światowych – Grand Palais i Petit Palais – mają do zaoferowania również bardzo ciekawy program.

W Petit Palais do 28 maja była czynna wystawa „Od Carmen do Melizandy”, a także prezentacja malarstwa barokowego ukazująca „rzymski świat nędzy i przestępstwa”.

W Grand Palais wystaw jest na ogół parę równocześnie. Od strony lśniącego złotem mostu Aleksandra III umieszczono ogromne zdjęcie projektanta mody Jean-Paula Gaultiera. Wielki to zaszczyt dla stylisty. Na ogół moda pojawia się w miejscach poświęconych kostiumowi, jak Palais Galliera, lub w prywatnych fundacjach. Ten oryginalny projektant będzie zajmował nadsekwańskie przestrzenie

Grand Palais do 3 sierpnia. Po drugiej stronie budynku, od strony Pól Elizejskich, króluje Diego Velázquez wraz ze swymi mistrzami i uczniami. Wystawa potrwa do 19 lipca i jest dość łatwo dostępna: wymaga zaledwie dwóch godzin stania w kolejce. Przez cały tydzień roboczy można ją oglądać do godziny 22, a w czasie weekendu do 20.

Tuż obok dzieł hiszpańskiego mistrza można poznać w ludyczny sposób filmowe dzieła braci Lumière.

4. We wspomnianym Palais Galliera warto obejrzeć projekty Jeanne Lanvin. Przyćmiła ją z czasem, niesłusznie, Gabrielle (Coco) Chanel. A to u Jeanne Lanvin, niezwykle utalentowanej „strukturalistki” kroju, ubierały się najpiękniejsze kobiety XX wieku. Dyskrecja i skromna powierzchowność nie przeszkodziły jej w zrobieniu ogromnej kariery. Na widok jej „architektonicznych”, pozbawionych zbędnych ozdób kreacji z leżącego się jedwabiu ma się ochotę powrócić do czasów, kiedy ich noszenie było możliwe. Wystawa kończy się 23 sierpnia.

Inny kreator mody, honorowany od lat przez największe muzea, także poza Francją, to Yves Saint Laurent. Kolejna ekspozycja jego rewolucyjnych projektów z roku 1971 trwać będzie do 19 lipca w Fundacji Pierre’a Bergégo, znanego mecenasu sztuki i przyjaciela projektanta. Żeby „dopiąć” temat mody, warto zerknąć przed 19 lipca do bliskiego Luvrowi Musée des Arts Décoratifs na ekspozycję zatytułowaną „Rozpiąć modę!” – gdzie zgromadzono trzy tysiące guzików.

5. Amatorów malarstwa zainteresuje obszerna wystawa Bonnard w Musée

d’Orsay, również czynna do 19 lipca. Przy jej okazji warto się udać, bodaj na chwilę, do muzealnej restauracji na parterze. Urządzona z wielkim przepychem, ma wspaniałe widoki na Sekwanę. Jej rozmiary i wystroje świadczą wymownie o stylu podróży w dawnych czasach. Ten znany dziewiętnastowieczny dworzec został po wojnie najpierw zaadaptowany na teatr, a następnie na muzeum sztuki XIX wieku.

6. W tygodniowym programie kulturalnym Paryża doliczyłam się ponad stu dwudziestu ekspozycji, bez tych, które są poświęcone fotografii oraz nauce. Zakończmy spacer w centralnej części miasta, oglądając „Tudorów” ulokowanych w muzeum Pałacu Luksemburskiego przy popularnym ogrodzie.

Po zacerpnięciu świeżego powietrza można przejść na niedaleką od Ratusza rue du Temple, żeby poznać „Skarby weneckiego getta” oraz „Magię, anioły i demony w tradycji żydowskiej” mieszczące się w Muzeum Judaizmu.

Nieco dalszej wyprawy wymaga „Antonioni – u podstaw pop artu”, ulokowany w Cinémathèque, swoistym epicentrum modnej od paru lat dzielnicy Bercy, oraz zbiór eksponatów „Od teatru Nô do Maty Hari – 2000 lat teatru azjatyckiego” zgromadzonych w Musée Guimet w eleganckiej dzielnicy XVI.

Warto wędrować po mieście bez informatora i podziwiać to, co spotkamy po drodze.

Tym sposobem przy okazji lektury w Bibliotece Narodowej natrafimy na „Edith Piaf – idola paryskiej ulicy”, a idąc na koncert do niedawno otwartej Filharmonii – na fotografie zadziwiających wcieleń

David Bowie. Nowa Filharmonia – dzieło Jeana Nouvela – konkuruje z pobliską Cité de la Musique autorstwa Christiana de Portzamparc. A że obydwaj projektanci są laureatami nagrody Pritzкера – architektonicznego odpowiednika Nobla, koncerty w tych salach dają słuchaczom możliwość kontemplowania najlepszych przykładów współczesnej architektury.

Anna Łabędzka



PIERRE BONNARD, *La petite blanchisseuse* / *Mała praczka*, 1896, z: *L'Album des peintres-graveurs*, Paris 1896, litografia barwna kredką i pędzlem, papier chiński, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Artur Badach
Tomasz Cieślak-
-Sokołowski
Paweł
Taranczewski

Galeria Faras w nowym kształcie

Greckie imię Sybilli – wieszczki przepowiadającej przyszłość – znane jest każdemu, kto miał na jakimkolwiek etapie edukacji styczność z tradycją antyczną. W kulturze polskiej imię to przywołuje jeszcze jeden obraz: Świątyni Sybilli w Puławach, wzniesionej w latach 1798–1801 z inicjatywy księżnej Izabeli Czartoryskiej. Zgodnie z wolą fundatorki Świątynia miała być miejscem ekspozycji i upamiętnienia, ale też swoistego „kultu” najcenniejszych polskich pamiątek – dzieł sztuki i przedmiotów związanych z naszymi władcami oraz bohaterami narodowymi. Puławską Świątynię powszechnie uznaje się za pierwsze na naszych ziemiach muzeum, a rok jej otwarcia za datę narodzin polskiego muzealnictwa. To właśnie dlatego imię Sybilli otrzymała nagroda, która od 35 lat jest przyznawana za szczególne osiągnięcia w dziedzinie muzealnictwa: honorowane są nią ekspozycje, prace konserwatorskie, działania i projekty edukacyjne oraz publikacje.

Ostatnie wręczenie „Sybilli za Najważniejsze Wydarzenie Muzealne w roku 2014”, jak brzmiała pełna nazwa nagrody, miało bardzo uroczystą oprawę. Zorganizowano je w Teatrze Wielkim w Łodzi, w ramach odbywającego się tam od 23 do 25 kwietnia 2015 roku I Kongresu Muzealników Polskich. W różnych kategoriach (wystawy sztuki, historyczne, archeologiczne, etnograficzne, przyrodnicze i techniczne) „Sybillami” uhonorowane

zostały między innymi Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie, Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku oraz Muzeum Sztuki i Technika Japońskiej „Manggha”, nie wspominając o kilkunastu innych, które otrzymały wyróżnienia.

„Sybillę” Grand Prix otrzymała nowa ekspozycja stała Muzeum Narodowego w Warszawie – Galeria Faras. Długie owacje na stojąco publiczności gali wręczenia nagród potwierdziły, że wybór jury (obradującego pod przewodnictwem prof. Waldemara Baraniewskiego) nie mógł być inny.

Galeria Faras im. Kazimierza Michałowskiego, którą w nowym kształcie otwarto w warszawskim Muzeum Narodowym jesienią ubiegłego roku, zasługuje na wyróżnienie z wielu powodów. Nie tylko ze względu na wysoką rangę prezentowanych w niej zabytków i sposób aranżacji ekspozycji, lecz także na ilość i osoby, dzięki którym możliwa była w ogóle realizacja tej wystawy.

Na początku lat 60. ubiegłego wieku zespół polskich archeologów pod przewodnictwem prof. Kazimierza Michałowskiego, w tym czasie cieszącego się już międzynarodową sławą organizatora między innymi wykopalisk w Palmirze, Aleksandrii i dolinie Deir el-Bahari, poproszony został o przeprowadzenie badań archeologicznych w mieście Faras (starożytne Pachoras), w północnym Sudanie, niedaleko II katarakty Nilu. Prace zaplanowano w związku z projektami zalania tych terenów wielkim sztucznym jezio-

rem zwanym Nubijskim lub Nasera. To, że ekspedycja zaowocuje interesującymi odkryciami, pozwalała zakładać już tylko sama znajomość historii tych terenów. Około połowy VI w n.e. władcy Nobadii, obejmującej tereny pomiędzy I a III kataraktą, przyjęli chrzest z rąk misjonarzy konstantynopolitańskich. W następnym wieku wzniesiono w Faras katedrę, którą już około stu lat później zastąpiła inna monumentalna świątynia. Do XI wieku rozwijało się tu też wspaniałe środowisko artystyczne. Jednak wraz ze wzrostem wpływów muzułmańskich w Nubii zaczęło się powolne osłabianie lokalnego Kościoła, a w jego następstwie – stopniowy upadek sztuki sakralnej, którego początki notuje się już w XII wieku. Opuszczoną katedrę w Pachoras z czasem niemal całkowicie zasypał pustylny piasek. I w takim stanie zastała ją ekspedycja kierowana przez prof. Michałowskiego.

Chyba jednak nikt nie przypuszczał, że wykopaliska w Faras przyczynią się do wzbogacenia światowego dziedzictwa artystycznego o dzieła tak cenne. W miarę postępowania prac archeolodzy pieczołowicie odsłaniali przede wszystkim kolejne malowidła (jak się później okazało, powstałe na przestrzeni aż siedmiu wieków, od VIII do XIV stulecia).

Odkrycie zespołu kierowanego przez prof. Michałowskiego było równie zaskakujące, jak i dalsze losy ocalonych dzieł. Na podstawie umowy pomiędzy Polską a Sudanem malowidła i inne odkryte przedmioty podzielono pomiędzy oba kraje. Do Muzeum Narodowego trafiło ostatecznie 67 fragmentów malowideł z katedry w Faras (reszta pozostała w Muzeum Archeologicznym w Chartumie).



Święta Anna, fragment fresku z katedry w Faras, IX w., Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. MNW

Razem z innymi obiektami pochodzącymi z tego miejsca stanowią, jak można przeczytać na stronie internetowej MNW: „największy i najcenniejszy zespół zabytków archeologicznych, pochodzący z wykopalisk prowadzonych za granicą, jaki kiedykolwiek udało się pozyskać do polskich zbiorów muzealnych”. Galeria pozostaje też jedyną w Europie stałą ekspozycją średniowiecznego malarstwa nubijskiego z rejonu Doliny Nilu.

Arcydzieła z Faras sprowadzono do Warszawy, poczynawszy od roku 1962, aby dziesięć lat później udostępnić je publiczności. Szybko trafiły na niezliczone pocztówki, plakaty, znaczki Poczty Polskiej i pojawiły się jako ilustracje w różnego rodzaju publikacjach; freski z Faras doczekały się nawet haseł w encyklopediach. Przez krótki czas, po okresie przemian ustrojowych w naszym kraju, Muzeum Narodowe w Warszawie używało jako swojego logo pełnego uroku wizerunku świętej Anny, z palcem złożonym na ustach w geście nakazującym milczenie. Wszystko to przyczyniło się do wielkiej popularności malowideł. Z czasem jednak sama wystawa w gmachu głównym MNW zaczęła być postrzegana jako coraz mniej atrakcyjna pod względem wystawienni-

czym, a muzeum nie miało środków na jej gruntowną modernizację.

I dopiero niedawno wydarzyła się rzecz niezwykła: do Muzeum Narodowego zgłosił się Wojciech Pawłowski, przedsiębiorca i filantrop, oferując pokrycie w całości kosztów związanych z realizacją nowej przestrzeni ekspozycyjnej dla arcydzieł z Faras. Taki mecenasowski gest fundatora, wystąpienie z inicjatywą całkowicie bezinteresownego zainwestowania sporej sumy (fundator bardzo długo zastrzegał sobie zupełną anonimowość) w projekt związany z kulturą, to u nas w dalszym ciągu zjawisko rzadkie.

Galeria Faras zajmuje parter jednego ze skrzydeł gmachu Muzeum Narodowego. Największe wrażenie robi, co zrozumiałe, centralna część ekspozycji, która przypomina nawet środkową bazylikę, od wschodu i zachodu zamkniętą apsydami. Zdobia je: w części ołtarzowej wyobrażenie Matki Boskiej z Dzieciątkiem i apostołami, w asyście dostojników nubijskich, oraz naprzeciwko wyobrażenie Matki Boskiej przytulającej Dzieciątka (Eleusa) w niszy flankowanej przez archaniołów Michała i Gabriela. W powierzchnię ścian „nawy głównej” wmontowano inne zachowane freski. Nieodmienne największe wrażenie robią malowidła przedstawiające Boga, anioły, świętych, duchownych czy wojowników w całej postaci. Pokazani frontalnie, sprawiają wrażenie monumentalnych, nawet tam, gdzie mają niewielkie rozmiary. Wykonują oszczędne, ale wyraziste gesty, kierując na widza uważne i przenikliwe spojrzenia. Nieznani z imienia malarze z Faras uzyskiwali ten efekt w sposób tradycyjny, niezależnie od czasu powstania malowideł, obwodząc oczy postaci gru-

bym konturem. Szaty świętych i kapłanów, z odległości robiące wrażenie zbudowanych z płam o stonowanej kolorystyce, po podejściu bliżej okazują się wypełnione szczegółami. Rozpoznajemy sposób dekoracji tkanin, wykonane z cennych kruszców i kamieni szlachetnych diademy (na głowie Matki Boskiej), łańcuchy, plakiety i krzyże (na strojach biskupich). Pełno tu symboli rozpowszechnionych w ikonografii od zarania chrześcijaństwa. Szaty tronu Chrystusa pokrywają, niczym ornament, wyobrażenia otwartych oczu symbolizujących władzę i moc sądenia, ale także miłość i troskę. Takie same zauważymy też na skrzydłach archaniołów, w sąsiedztwie pawich piór oznaczających zmartwychwstanie i nieśmiertelność.

Obok tak dużych rozmiarami scen jak ta przedstawiająca Chrystusa zasiadającego na majestacie czy Matkę Boską z Dzieciątkiem w towarzystwie biskupa Marianosa, znalazły się tu także przedstawienia dużo mniejsze. Ale również i im nie brakuje ekspresji, a piękne kształty i wyszukana kolorystyka w dalszym ciągu budzą zachwyt nad kunsztem nubijskich mistrzów. Obok scen figuralnych możemy też podziwiać kilka przedstawień o innym charakterze, na przykład wyobrażenia krzyża lub malowane portale umieszczone pierwotnie wokół drzwi prowadzących do bocznych pomieszczeń, w tym do zakrystii. Są też pozostałości wyposażenia wykonane z kamienia, ceramiki (kraty w okienkach, przez które kiedyś wpadało do wnętrza dużo mniej światła niż dostarczają go obecnie nowoczesne reflektory), a nawet z drewna (fragment przegrody ołtarzowej), zwracające uwagę dekoracyjnie opracowaną powierzchnią.

W innej części ekspozycji – „nawie bocznej” – zgromadzono przedmioty, które rzeczywiście znalezione zostały w nawach bocznych lub w przedsionku (narteksie) świątyni. Tu możemy podziwiać kilka następnych fragmentów malowideł, w tym duży fresk przedstawiający krzyż, z symbolami czterech ewangelistów pomiędzy ramionami. Kapitele, fragmenty trzonów kolumn i węgary, najczęściej pokryte dekoracją roślinną i geometryczną, często z motywem równoramienne go krzyża, rzadziej z przedstawieniami winnej latorośli lub ryb. Ale jest też tajemniczo wyglądający kamienny uchwyt mający formę dłoni z zaciśniętą pięścią. Nie sposób ominąć zawieszonych w rzędzie kamiennych epitafiów upamiętniających duchownych z Faras. Wszystkie są prostokątne, a ich jedyną dekoracją są inskrypcje szczelnie wypełniające całą powierzchnię.

Zwiedzający, oglądając zabytki materialne, może zachwycać się ponadto pięknem oryginalnych koptyjskich śpiewów liturgicznych, których nagrania „wypełniają” przestrzeń wystawy.

Ekspozycji dzieł sztuki towarzyszy obszerny aneks edukacyjny. Prezentacje komputerowe pozwalają poznać historię miasta i przebieg wykopalisk, a także ikonografię poszczególnych malowideł. Dla młodszych przygotowano stoły-monitory, gdzie z elektronicznych puzzli można spróbować układać całe sceny. Wyświetlany jest też zrealizowany w technologii 3D film, przybliżający sekrety warsztatu wczesnośredniowiecznego malarza. Bardzo ciekawa jest dokumentacja fotograficzna z czasu odkrycia zabytków; łącznie około sześćdziesięciu zdjęć archiwalnych.

Pokazują one kompleks sakralny na różnych etapach jego odkrywania. Rozpoznajemy członków polskiej ekipy i ich pomocników z różnych krajów, widzimy, jak odkopywano kolejne zabytki, jak je zabezpieczano i transportowano. Najsłynniejsze zdjęcie, które można by uznać za metaforę całego przedsięwzięcia, ukazuje malowaną sylwetkę Michała Archanioła, która wyrusza się właśnie z piasku, zakrywającego w dalszym ciągu większość ściany. Na innej fotografii widać prof. Michałowskiego pochylającego się nad niewiele wystającym ponad ziemię fragmentem muru z freskiem przedstawiającym Boże Narodzenie. Kolejne fotografie przedstawiają odkopane już fragmenty ścian katedry z przedstawieniami, które potem stały się „ikonami” zespołu z Faras. Widzimy wizerunek świętej Anny umieszczony na ścianie w bliskości wyobrażenia Marii z Dzieciątkiem – w tym przypadku fotografia ma znaczenie szczególne, gdyż malowidła sąsiadujące z sobą przez kilkanaście stuleci wkrótce potem zostały rozdzielone, a fresk z Madonną z Dzieciątkiem pozostał

w muzeum w Sudanie. Inne zdjęcie pokazuje moment zabezpieczania kolejnego wspaniałego fresku, bez którego nie można by sobie wyobrazić galerii w Muzeum Narodowym – to przedstawienie świętego Piotra apostoła, opiekuńczym gestem obejmującego stojącego przed nim biskupa Petrosa o ciemnej twarzy.

Zwiedzający mogą też obejrzeć makietę katedry, gdzie na ścianach zaznaczono pierwotne położenie wszystkich odnalezionych fresków. Porównując ją z ekspozycją, można przekonać się, że w nowej aranżacji większość malowideł rozmieszczono zgodnie z ich oryginalną topografią. Inaczej postąpiono bodaj tylko ze wspomnianym już przedstawieniem świętej Anny. Fresk, który w Faras umieszczony był niemal pod stropem, w „świętyni” odтворzonej w Warszawie zawisł na wysokości wzroku zwiedzających. Patrząc wprost w szeroko otwarte oczy świętej, można samemu próbować wyczytać przesłanie pozostawione przez genialnych mistrzów i ich zleceniodawców – kapłanów z Faras.

Artur Badach



Oryginał zaginął 100 lat „amerykańskiego” Duchampa

15 czerwca 1915 roku z pozoru nic oryginalnego się nie wydarzyło. Oczywiście światło stabilnie skierowane były na Europę, która zajęta była niemal od roku „wielką wojną” (choć ta nazwa miała zaprzątnąć wyobraźnię ówczesnych dopiero w latach 20.). Działania wojenne toczyły się w tym czasie na wielką, nieznaną dotąd skalę: Niemcy zdążyli już zrzucić 168 ton gazu chlorowego pod Ypres, po ofensywie w okolicach Gorlic blisko było też załamania rosyjskiego frontu.

Tego dnia kapral Alec Riley z australijskiej 42. Dywizji pisał z Helles (innej sceny wyniszczających walk pozycyjnych): „Drapaliśmy się i drapaliśmy aż do upadłego. Przewracaliśmy nasze ubrania na lewą stronę i przypalaliśmy papierosami szwy. Dźwięk pękających od tego podsmażania wszy był najśodszy, jaki znaliśmy”.

Tego dnia do brzegu w Nowym Jorku przybił francuski liniowiec Rochambeau. Jednym z pasażerów, którzy tego upalnego dnia zeszli na amerykański ląd, był Marcel Duchamp. Biograf Calvin Tomkins wita ten fakt chłodnym przypuszczeniem: „Duchamp prawdopodobnie czuł, że w Ameryce odrzucono w pewien sposób przeszłość i świadectwo kultury”, i powołuje się na zdanie samego artysty z rozmowy przez niego przeprowadzonej: „W Paryżu, w Europie młody człowiek

w każdym pokoleniu zawsze zachowuje się jak wnuk jakiegoś wielkiego człowieka. [...] W Ameryce jest inaczej. Gwizdanie na Szekspira, nieprawda? W ogóle nie jesteście jego wnukami. Jest to więc doskonały teren dla nowych wydarzeń”. Duchamp w Ameryce – można powiedzieć w dużym uproszczeniu – zaczyna swobodnie „gwizdać” na „niezniszczalny tradycjonalizm”.

1915: Paryż – Nowy Jork

Oczywiście, ów „amerykański” Duchamp nie zaczyna się w roku 1915. Pierwsze doniesienia prasowe co prawda mylą tropy (podczas gdy „Arts and Decoration” obwieszcza przybycie rudowłosego, piegowatego artysty „o figurze amerykańskiej nawet wśród Amerykanów”, „Tribune” mówi o blondynie, zadbany raczej niczym Anglik niż Francuz), ale w tym żywym zainteresowaniu rozpoznać być może wolno przecucie, że oto świat po cichu przesunął swoje centrum. Duchamp znany był amerykańskiej publiczności przede wszystkim jako autor *Aktu schodzącego po schodach*, obrazu zaprezentowanego na słynnej wystawie sztuki nowoczesnej Armory Show. Pierwszą wersję tego obrazu kupił w czasie wystawy John Quinn, prawnik i kolekcjoner, którego w pierwszych miesiącach swego pobytu w Nowym Jorku Duchamp uczył języka francuskiego (sam przy tym wytrwale doskonalił swój język angielski). Druga wersja *Aktu schodzącego po schodach* wiąże zaś autora tego obrazu z jego wieloletnim amerykańskim przyjacielem (i mecenasem), Walterem Arensbergiem, który kupił go za tysiąc dolarów.

Te biograficzne, anegdotyczne szczegóły co prawda pozwalają odtworzyć aurę,

MARCEL DUCHAMP, *In Advance of the Broken Arm / Nim złamiesz rękę*, 1964, replika oryginału z roku 1915, readymade, wys. 121,3 cm, Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork

MARCEL DUCHAMP, *Koło rowerowe*, 1964, replika oryginału z roku 1913, readymade, wys. 64,8 cm, Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork

Fotografia Tomasz Cieślak-Sokołowski

w której wykuwała się legenda jednego z najważniejszych artystów XX wieku (być może najważniejszego, jeśli zawieźć choćby tytułowi książki z 1989 roku zredagowanej przez Rudolfa Kuenzliego i Francisa Naumanna *Artist of the Century*), odwołują jednak niebezpiecznie od samych jego prac. A to właśnie w biografii artystycznej Duchampa wydarzyło się w roku 1915 kilka zupełnie zdumiewających i zasadniczych spraw.

Rzecz jasna warto uniknąć pokusy obwieszczenia zbyt łatwego zerwania, trudno nie zauważać linii łączących „francuską” i „amerykańską” twórczość Duchampa, trudno też zaprzeczać faktom (np. że *Młynek do kawy* z roku 1914 był ostatnim obrazem artysty na płótnie¹, że w tymże „paryskim” okresie powstało już *Pudełko z roku 1914* – „miniaturowa biblioteka czy muzeum myśli nowoczesnego artysty-montera”, że już w 1913 roku artysta zapisuje swoje słynne zdanie: „Czy można tworzyć dzieła, które nie są dziełami «sztuki»?”, że jeszcze w Paryżu zaczyna pracę nad *Wielką szybą*)², ale też – jak mi się wydaje – warto zwrócić uwagę na kilka z pozoru błahych faktów. Ostatnimi pracami spośród ponad stu stworzonych przez Duchampa w okresie „paryskim” są dwa rysunki ołówkiem – portrety *Suzanne Duchamp jako pielęgniarka* oraz *Farmaceutka*, podpisane „M.D.15” (znajdują się one w paryskiej kolekcji Arnolda D. Fawcusa). Te konwencjonalne portrety (płony „niezniszczalnego tradycjonalizmu”?) mają oczywiście okazjonalny charakter – Duchamp rysuje portret swojej siostry, która pełniła służbę w szpitalu wojskowym w pierwszych miesiącach I wojny światowej. Ciekawe wydaje się jednak, że

artysta zasadniczo nie korzysta z podobnych okazji w Nowym Jorku – nie rysuje portretów; zamiast malować nowe obrazy, w pierwszym swoim „amerykańskim” roku dawał lekcje języka francuskiego, oprowadzał po Nowym Jorku nowoprzybyłych, „ocalonych od rzezi” (jak notuje Tomkins) artystów europejskich (uniknął także – i w tym różni się od Francisa Picabii, który także w czerwcu 1915 roku zamienił Paryż na Nowy Jork – „rzucenia się w wir przyjęć i alkoholu”). W katalogu prac Duchampa (por. *Marcel Duchamp*, red. Anne d’Harnoncourt i Kynaston McShine, Filadelfia 1989) bezpośrednio pod „paryskimi” rysunkami – oznaczone numerem „111” w chronologii prac artysty – odnaleźć można zdjęcie pierwszego „amerykańskiego” *readymade*, czyli szuflki do śniegu, której Duchamp nadał zabawny tytuł *In Advance of the Broken Arm* [*Nim złamiesz rękę*]. *Readymade* to – jak powszechnie wiadomo – takie działania artystyczne, które miałyby polegać na wykorzystaniu przedmiotu codziennego użytku w kontekście innym niż ten, do którego został przeznaczony. Jest tak w rzeczy samej z Duchampowską szuflką. Wydarza się tu jednak jeszcze kilka innych ważnych spraw.

Szufla została przez Duchampa swobodnie („po amerykańsku”) zawieszona za uchwyt (jej replikę z 1964 roku w ten właśnie sposób zaprezentowaną można oglądać w nowojorskim MoMA). Taką prezentację trudno uznać za normalny, codzienny sposób użycia tego przedmiotu, choć jednocześnie trudno zaprzeczyć samemu codziennemu gestowi odwieszania szuflki (o czym często zapomina się, opisując to *readymade*). Jednym słowem, to nie

prosta rekontekstualizacja użycia przede wszystkim czyni szuflę do śniegu dziełem sztuki. Ważniejszy wydaje się skomplikowany gest artysty, na który składa się kilka elementów. Istotny jest oczywiście sam czynnik konceptualny, ale uwikłany jest on w sytuację codzienną – artysta odwiedza nowojorski sklep z narzędziami (nie

artystycznymi jednak, lecz zwykły sklep żelazny), jest więc artystą-konsumentem (Duchamp potrafił całymi dniami błąkać się po nowojorskich sklepach i wybierać codzienne materiały do swoich „nowojorskich” prac³). Sam akt konceptualny zdaje się zapewniać poszczególnym *readymades* aurę unikatowości – ale i tu sytuacja się

Reprodukcje: s. 168, 169, 171, 173, 174 – katalog Marcel Duchamp opracowany przez A. d'Harnoncourt i K. McShine'a, Museum of Modern Art & Philadelphia Museum of Art, © Museum of Modern Art, New York 1973, 1989



mocno komplikuje, na co najmniej dwa sposoby. Duchamp zadbał ostatecznie, by niemal każde z jego *readymades* żyło w replikach (sama szufla do śniegu ma dwie repliki z roku 1945 i 1963 oraz edycję ośmiu replik z roku 1964). Oryginały zaś – zaginęły⁴. I tu – jak się zdaje – decydującą rolę odegrała przeprowadzka z Paryża do

Nowego Jorku. Jak powszechnie wiadomo pierwsze użycie terminu *readymade* pochodzi z „nowojorskiego” listu Duchampa do siostry Suzanne. Przytoczmy odnośny dłuższy fragment: „Gdybyś poszła teraz do mnie, zobaczyłabyś w mojej pracowni [chodzi o pracownię przy rue Saint-Hippolyte – przyp. moje, T.C.-S.] koło

MARCEL DUCHAMP, *Autoportret wielokrotny*, 1917, fotografia



rowerowe i suszarkę do butelek. Kupiłem ją jako stworzoną już rzeźbę. Mam też pomysł dotyczący tej suszarki. Posłuchaj. Tutaj, w Nowym Jorku, kupiłem kilka przedmiotów w tym samym stylu i traktuję je jako «*readymade*». Znasz angielski wystarczająco dobrze, aby zrozumieć sens «*ready made*», który nadałem tym przedmiotom. Podpisuję je i nadaję angielskie tytuły. [...]

Mam na przykład wielką szufłę do odgarniania śniegu, na jej dolnej części napisałem *In Advance of the Broken Arm* [...]. Nie staraj się tego zrozumieć w romantycznym, impresjonistycznym lub kubistycznym sensie – nie ma z tym nic wspólnego. [...]

Weź tę suszarkę do butelek. Na odległość przekształć ją w «*Readymade*». Będziesz musiała małymi literami, srebrną i białą farbą olejną napisać na jej podstawie i wewnątrz dolnej obręczy to, co znajdziesz poniżej, i podpisać jak następuje:

(od) Marcela Duchampa”.

Z tym listem – datowanym na 15 stycznia – wkraczamy w kolejny rok 1916. To jednak, co położyło kres spisanej w niej koncepcji *readymade* (czyli dzieła konceptualnego, oderwanego od ręki artysty, a związanego wyłącznie z umysłem i wolą artysty – „na odległość przekształć ją”; *readymade* jako antidotum na sztukę siatkówkową), wydarzyć się musiało jeszcze w roku 1915. Suzanne, porządkując pracownię brata, wyrzuciła zarówno suszarkę do butelek, jak i koło rowerowe – „uważając je za niepotrzebne” (jak zapisuje w swoim komentarzu do tej sytuacji Tomkins). Po raz pierwszy na wielką skalę w twórczości Duchampa przypadek (zwany życiem) zmienia, modyfikuje kon-

cepcję dzieła sztuki. *Readymades* w jego twórczości nie mogą odtąd być już serią codziennych przedmiotów (choćby podanych samoograniczającej instrukcji⁵, zgodnie z którą nie powstało ostatecznie więcej niż dwadzieścia takich prac), uwolnionych od ręki artysty. Wraz z zaginięciem oryginału, pojawia się konieczność repliki (to jednak przeczuwał Duchamp już wcześniej, w okresie „paryskim”). Pojawia się także konieczność rzemieślniczego wytwarzania – zaznaczona w takim *readymade*, jakim są repliki szuflki do śniegu, gestem grawerowania⁶ (indywidualnej pracy rzemieślniczej).

Jest oczywiście jeden jeszcze element owego skomplikowanego gestu artysty. Duchamp wspominał, że w paryskiej pracowni przy rue Saint-Hippolyte lubił patrzeć na *Koło rowerowe*, że sprawiało mu to przyjemność podobną do kontemplowania iskier przeskakujących w rozpalonym kominku („siatkówkowy dreszcz!”), słodko nastrajających dźwiękami pękających polan. Dlaczego zatem musiała się pojawić szufla? Ponieważ w „nowojorskim” roku 1915 – jak deklarował w tekście *Odnośnie „Readymades”* z 1961 roku, czyniąc dość wyraźną różnicę między 1913 i 1915 rokiem – głównym staraniem artysty były „takie wybory «*readymades*», które nigdy nie byłyby wymuszone estetyczną deklaracją”, czyli ich „estetyzująca aestetyzacja”.

Być może w ten sposób – uświadomiwszy sobie skomplikowanie pierwszego „amerykańskiego” *readymade* – łatwiej zrozumieć fakt, że obok „samodzielnych” *readymades* pojawiają się w twórczości Duchampa inne ich warianty: *readymades* „wsparte”, „poprawione” (wymagające „inżynierskiego” opracowania) czy

„niesamodzielne”, „wspomagane” (jak *Z ukrytym dźwiękiem* z roku 1916). Ale tu już wkraczamy niebezpiecznie w dystans mniejszy niż 100 lat.

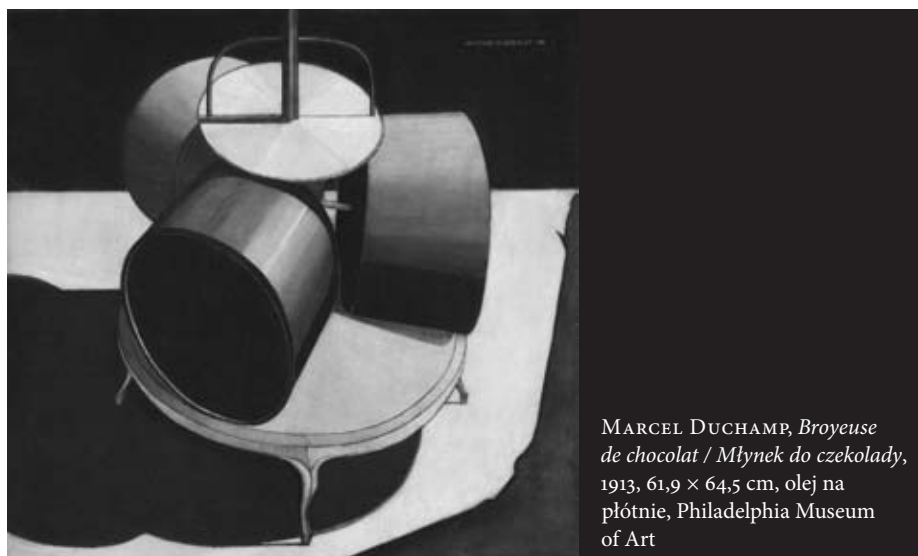
Filadelfia (2014)

Aura unikatowości oryginału określa raczej „tradycyjne” oczekiwania odbiorcy niż same działania artysty. Oryginalne działania artysty poszukującego „własnego idiomu” podmienia innowacja odnajdywana przez artystę w procesie obróbki, rzemieślniczej obróbki tworzywa. W roku 1960 w rozmowie z Katherine Kuh Duchamp wyznał: „Nie jestem pewien, czy idea ready made nie jest najważniejszym, jedynym pomysłem w całej mojej twórczości”.

Wyłącznie „amerykańskie” *readymades* Duchampa („francuskie” oryginały zaginęły) rozsiane są po różnych kolekcjach, muzeach na całym świecie. Szczególnie fascynujący ich zbiór zobaczyć można w Muzeum Sztuki w Filadelfii. W dwóch

salach (182 i 183) zgromadzono tam prace z kolekcji Luise i Waltera Arensbergów. Sala 183 zarezerwowana jest dla „ostatniego” dzieła Duchampa, czyli *Étant donnés*. W sali 182 zobaczyć można kilka *readymades*: *Z ukrytym dźwiękiem*, jedną z replik *Koła rowerowego*, *Grzebień* czy *Air de Paris* (rozbity i sklejonny oryginał z roku 1919 prezentowany jest na zmianę z repliką z roku 1949). W listopadzie 2014 roku miałem szczęście zobaczyć „rozbity” oryginał – w pustej sali, w narożniku (w planie muzeum sale Duchampa położone są w ten sposób, że łatwo można je ominąć), do którego docierają nieliczni (podczas niemal dwóch godzin, które udało mi się spędzić w tych dwóch salach, pojawiła się jedynie sympatyczna para młodych Amerykanów – dziewczyna z niezachwianym znanstwem w głosie instruowała swego towarzysza na temat tego, co „zmieniło się we współczesnej sztuce”).

Nie zamierzam narzekać na to, że prawie nikt nie chce się zadowolić



MARCEL DUCHAMP, *Broyeuse de chocolat* / *Młynek do czekolady*, 1913, 61,9 × 64,5 cm, olej na płótnie, Philadelphia Museum of Art

obejrzeniem repliki *Koła rowerowego* czy zaryzykować sporego kapitału w niepewną podróż do oryginału *Air de Paris* (przecież można przemierzyć tysiące kilometrów i zobaczyć tylko replikę z 1949 roku!). Uwaga odbiorców skierowana jest tu na inne oryginały. Uwagę odbiorców gospodaruje już to, co przed muzeum. Słynne, mordercze schody do Muzeum Sztuki w Filadelfii były przecież sceną przekuwania słabości w siłę przez filmowego Rocky'ego Balboę. To on ma tu, przed muzeum, swój pomnik, to tu dziesiątki turystów tworzą swoje niepowtarzalne cyfrowe repliki jednym szybkim naciśnięciem spustu aparatu. Nie jest potrzebne do tego muzeum. Ale i dzieje się to jakby za szybko, bez obróbki.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

15 czerwca 2015 roku

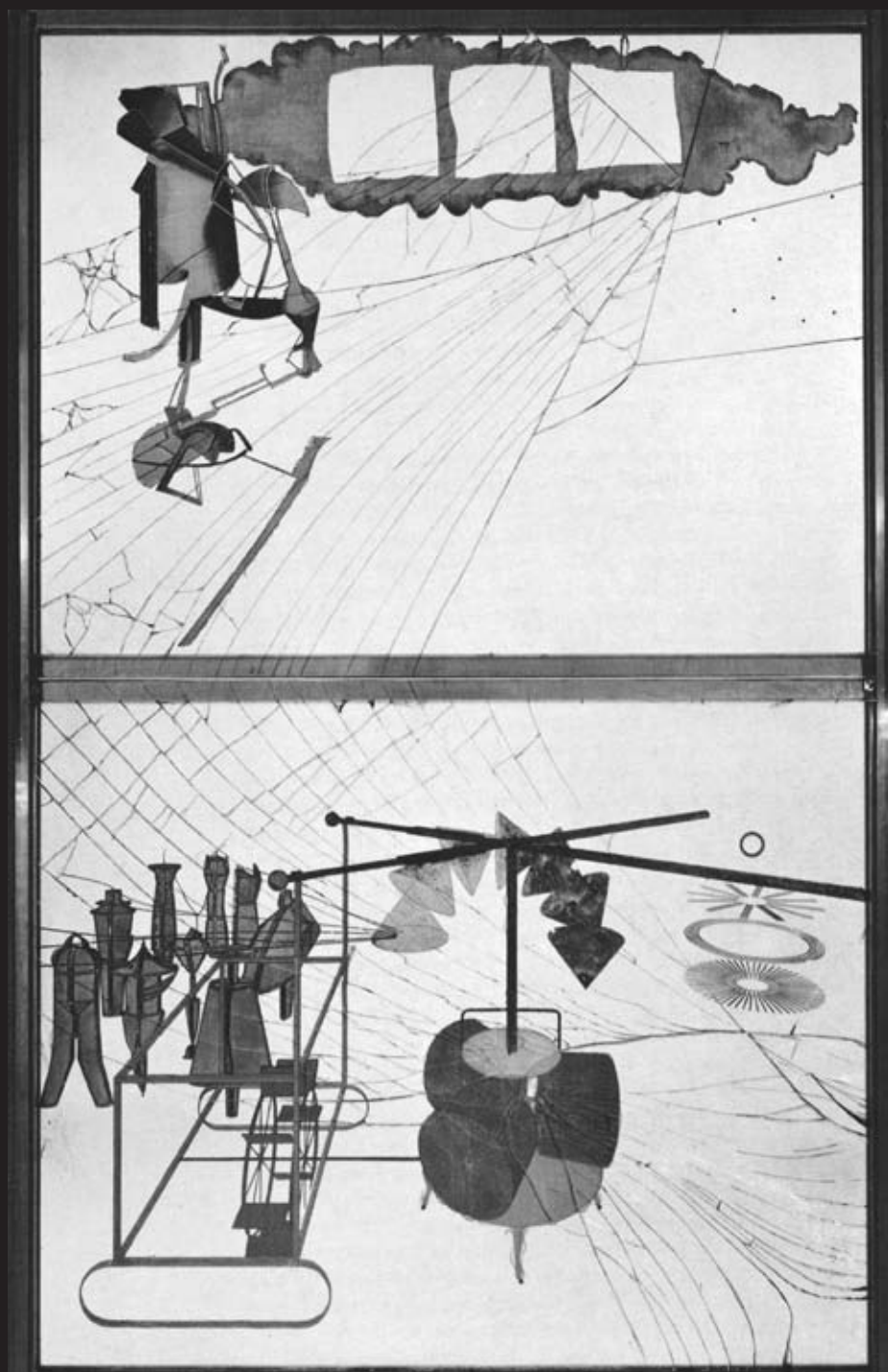
PRZYPISY

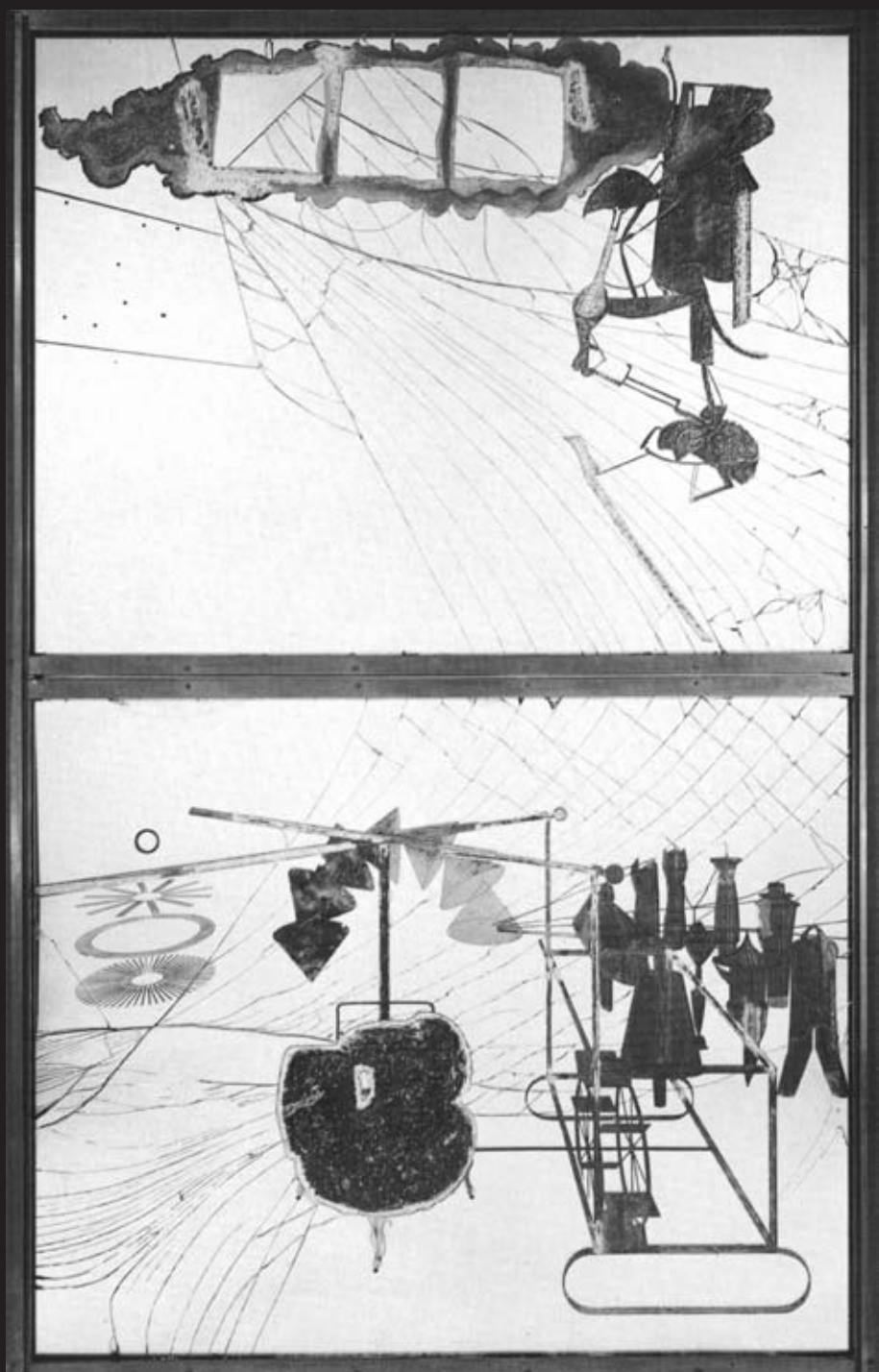
- 1 Choć sprawa jest oczywiście znacznie bardziej skomplikowana, ponieważ już w roku 1912 Duchamp – odwiedzając z rzeźbiarzem Constantinem Brâncușim Międzynarodowy Salon Lotniczy w Paryżu – miał powiedzieć, patrząc na samolot: „Malarstwo się skończyło. Jak można by zrobić cokolwiek lepszego niż to śmigło”. W tymże 1912 roku zaczyna się także fascynacja Duchampa dziełem Raymonda Roussela.
- 2 „Za moment przełomowy artysta i krytycy przyjmują rok 1912, rok, w którym powstały pierwsze mechanistyczne rysunki, będące próbą «ucieczki przed dobrym i złym smakiem», działaniem «poza wszelkimi malarskimi konwencjami»” – pisze Maria Hussakowska w książce *Spadkobiercy Duchampa?* (Kraków 1984, s. 43) i trudno się z tym faktem nie zgodzić. O ile więc odejście od malarstwa konwencjonalnego do „malarstwa intelektualnego”

byłoby w twórczości Duchampa prawdziwym przełomem, o tyle wypracowywanie koncepcji *readymade* zapewne uznać by można za wyciągnięcie najdalej idących konsekwencji z tego przełomu.

- 3 Marjorie Perloff w książce *Modernizm XXI wieku* (Kraków 2012) zwraca między innymi uwagę na ciężką pracę artysty – pisze, analizując okres powstawania *Zielonego pudełka* (ok. roku 1934): „Paradoks [...] kryje się w tym, że Duchamp nigdy ciężiej nie pracował w czasie tworzenia owych wielokrotności, i to w czasach, gdy rzekomo nie robił prawie niczego poza grą w szachy” (s. 149). Zakupy, rzemieślnicza praca skłaniają nawet Perloff do postawienia pytania: „Czy «manufaktura» *boîtes en valise* była kapitulacją wobec towarowego kapitalizmu?” (s. 148). Z tego pytania oczywiście badaczka dzieła Duchampa się wyklukuje.
- 4 W tekście *Odnosnie „Readymades”* z 1961 roku Duchamp zwraca uwagę na ten fakt, zaznaczając jednak, że *readymades* nie są „oryginałami w konwencjonalnym rozumieniu”, że są pozabawione „niepowtarzalności”, ale i że „każda z replik mówi to samo”.
- 5 Por. zdanie z *Zielonego pudełka* z części *Wymogi dla „Readymades”*: „Ogranicz liczbę *readymades* na rok (?)” (cyt. za *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, red. Michel Sanouillet i Elmer M. Peterson, London 1975, s. 33).
- 6 Można by w tym miejscu podjąć spór z tłumaczeniem fragmentu z *Zielonego pudełka* zaproponowanym przez Piotra Januszkiewicza w świetnej książce *Wolność i metafizyka. O tradycji artystycznej twórczości Marcela Duchampa* (Poznań 1995). Januszkiewicz frazę „d’inscrire un *ready-made*” tłumaczy „zapisać *readymade*”, tymczasem znacznie bliższe skomplikowanego gestu *readymade* wydaje się podążanie za inną możliwością, którą sugeruje angielski tłumacz tego zdania George Heard Hamilton przekładający frazę następująco: „to inscribe a *readymade*”. Ten element grawerowania, wyrzycia napisu okazuje się zatem szalenie istotny zarówno dla „wymogów”, które Duchamp stawia przed swoimi *readymades*, jak i przed własną praktyką twórczą.

MARCEL DUCHAMP, *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak* (tzw. *Wielka Szyba*), 1915–1923, olej, werniks, kurz, blacha ołowiana na szybie, umieszczone między dwiema taflami szkła, 272,5 × 175,8 cm, Philadelphia Museum of Art. Ilustracje na s. 173, 174.





Myśli towarzyszące warszawskiej wystawie Andrzeja Wróblewskiego: *Recto/Verso*¹

*Choć Polska [...] miała i nadal ma wielu
wybitnych plastyków, nie otaczała ich nigdy
szacunkiem publicznym tak wysokim, jak
ten, który otacza ich kolegów we Francji.*

Krzysztof POMIAN²

W świadomości mojej Andrzej Wróblewski miejsce zajmował powoli, dziś je ma, choć jest to miejsce lokatora raczej niż domownika; dlatego też trwa moje z nim zmaganie oraz toczące się we mnie *soliloquium* o Wróblewskim. Zmaganie z Wróblewskim – to jedno, *soliloquium* o nim to drugie. Oba wiążą się z pytaniami: Czy istnieją wartości, które usprawiedliwiają byt jego obrazów? Jeśli zaś istnieją takowe, to jakie to wartości? Nie chodzi więc najpierw o rozstrzygnięcie alternatywy: uznaję twórczość Wróblewskiego lub jej nie uznaję, ono może zapaść, choć może też pozostać w zawieszeniu. Wartości usprawiedliwiające twórczość Wróblewskiego – odkryte – poruszać mnie mogą, nie muszą.

Pytania ponownie stały się dla mnie palące na warszawskiej wystawie prac Wróblewskiego z lat 1948–1949 oraz 1956–1957; wystawie zatytułowanej *Recto/Ver-*

so, której kuratorem jest Francuz, Éric de Chassesey.

Wystawę jej kurator zatytułował *Recto/Verso*, nadając sens głębszy temu, co raczej brało się z niedostatku, który pamiętam: Ojciec – i nie tylko on – zdejmował namalowany obraz z blejtramu, odwracał, gruntował i na rewersie zmienionym w awers malował nowy obraz. Bywało, że zamalowywał stare prace, przeciągając je po wierzchu bielą z tuby lub malując wprost na starym obrazie. Płótno lnia – drogie – obciążało kieszeń: studentów, absolwentów, ale i uznanych malarzy, także pedagogów ASP. Interpretacja dwustronności zaproponowana przez kuratora ociera się o nadinterpretację...

Obrazy Wróblewskiego zobaczyłem po raz pierwszy w roku 1958. Jako początkujący student krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zaszedłem do „Pałacu Sztuki” na wystawę jego płócien. Kto zacytował, nie miałem pojęcia, choć teoretycznie mieć mogłem, bo Wróblewski studiował malarstwo w krakowskiej ASP od czterdziestego piątego, a Ojciec mój tamże od czterdziestego siódmego profesoriował. Jednak Ojciec o Wróblewskim milczał, mnie nikt o istnieniu Wróblewskiego nie powiedział, zatem Ojca nie pytałem...

Jakie były powody ojcowego milczenia – nie wiem na pewno. Po latach usłyszałem, że był Ojciec Wróblewskiemu niechętny – dlaczego? Mogę się domyślać dziś. Widzę bowiem, że malował Ojciec inaczej niż profesorowie, przez pracownię których Wróblewski się przetaił (Radnicki, Pronaszko...), inaczej także niż Wróblewski. Mówiono też, że nie akceptował jego artystycznej postawy, no i – oczywiście – postawy politycznej.

Jednak studiując opasły album Wróblewskiego *Unikanie stanów pośrednich*³, na stronie 194 zauważyłem fotografię: *Rozstrzelanie z chłopczykiem* flankowane *Dzieckiem z zabity matką* i *Matką z zabitym dzieckiem* stoi na podłodze oparte o ścianę, patrzy na nie widoczny od tyłu samotny pan w płaszczu z kapeluszem w ręku. Jego dość wyraźny lewy profil wydał mi się znajomy... – rozpoznałem mego Ojca i domyśliłem się, że obrazy oparte są o ścianę naprzeciw głównego wejścia do dużej sali krakowskiego Pałacu Sztuki. Przeczytałem, że zdjęcie zrobiono w 1958 na wystawie pośmiertnej Wróblewskiego tamże. Tej, którą i ja widziałem. Co Ojciec wówczas – patrząc na nie – o obrazach tych myślał – nie wiem i wiedział nie będę, zdjęcie mówi tylko, że wystawę Wróblewskiego w Pałacu Sztuki zwiedził i na jego obrazy patrzył skupiony.

Opinie starszych kolegów o niechęci Ojca do Wróblewskiego podsuwają możliwe powody ojcowego o nim milczenia – malarskie i pozamalarskie: oglądając przy różnych okazjach obrazy Wróblewskiego – zobaczyłem i zrozumiałem, dlaczego malarstwo jego i jego kręgu – Grupy Samokształceniowej – różniło się od malarstwa Ojca, zrozumiałem, jak różne były ich artystyczne stanowiska, jak różne pociągały ich doboru wartości. Powody pozamalarskie pozostawiam na boku. Zrozumiałem też istotę sporu Wróblewskiego z Eibischem, Pronaszką, Radnickim, Cybisową; istotę artystyczną, bo tę ideologiczną już znałem i tu jej nie podnoszę. Spierali się o wartości artystyczne, Wróblewski szukał innych niż oni, spierali się o modus unaoczniania wartości moralnych w malarstwie, kolorystom natu-

ralnie obcy był socrealizm – również ten w wydaniu Wróblewskiego.

Ojciec, Eibisch, Pronaszko, Radnicki, Cybisowa uważali, że obraz usprawiedliwia wartości formalne, lub przede wszystkim formalne; wedle Wróblewskiego wartości formalne nie są w obrazie pierwsze i to nie one go usprawiedliwiają. W niektórych płótnach są to wartości moralne – przecież nie we wszystkich! To zrozumienie nie przybliżyło mnie jednak do jego malarstwa – nadal pełen przedśądów, nie wiedziałem, co myśleć o jego płótnach, takich, na jakie patrzę i jakimi je widzę.

Mijały kolejne lata. Tu i tam spotykałem płótna artysty. W roku 2015, pod koniec kwietnia, wybrałem się do Warszawy na wystawę obrazów Andrzeja Wróblewskiego zatytułowaną *Recto/Verso*. O Wróblewskim i jego kręgu, także o tych, których zainspirował, wiedziałem już sporo; prace jego w różnych miejscach i przy różnych okazjach widywałem; obrazy na wystawie zacząłem oglądać inaczej niż w pięćdziesiątym ósmym.

Choć Wróblewski toczył spór z kolorystami, którzy nauczali go malarstwa w krakowskiej ASP, choć – tak głosił – profesorom oponował, odwracał się plecami do ich nauk i chciał się uczyć malarstwa sam, na wystawie zauważyłem od razu, że od Zbigniewa Pronaszki, Eugeniusza Eibischa, Zygmunta Radnickiego czy Hanny Rudzkiej-Cybisowej, najwięcej może od Pronaszki, czegoś się jednak nauczył. Dystans dzielący oponentów zmalał.

Czego się nauczył, pokazuje niedatowany *Akt*. W pracowni modelka pozuje na tle ściany i draperii. Stopy trzyma w miednicy bez wody, że to niby myje

czy moczy nogi. Ewidentnie praca studencka, zdradza wpływ profesora kolorysty – Radnickiego lub Pronaszkę. Jest to sumienne studium, które implikuje *in nuce* możliwości rozwinięte w pracach późniejszych. Myślę o temacie, o kolorze: budowie formy kolorem, zestawieniach barw opozycyjnych...

Analogiczne operowanie kolorem – już rozwinięte w pełni i przeformułowane – objawia się na przykład w *Poczekalni II* z 1956. Naturalnie kolor nie jest potraktowany po kapistowsku, barwy opozycyjne – na przykład barwy oparcia pustego krzesła – położone płasko i jednolicie, wypełniają pola określone konturem: fiolet *versus* żółcień, błękit *versus* oranż... To doktryna kolorystów – Wróblewskiego różni od nich styl konkretyzowania przeciwieństw barw.

Opozycja wobec kolorystów widoczna jest też w interesującym rysunku ewidentnie inspirowanym unizmem Strzemińskiego. Zainteresowanie Strzemińskim, jego unizmem i *Teorią widzenia* ukazuje także kartka ze szkicownika; Wróblewski z *Teorii widzenia* przerysował do szkicownika niektóre analizy obrazu Cézanne'a. Strzemiński chciał pokazać, jak widzenie Cézanne'a prowadzi do kubizmu. Kubizm był przez kolorystów źle widziany, zabawne, że także przez Zbigniewa Pronaszkę, dawnego formistę, autora kubistycznego pomnika Mickiewicza; Pronaszko na widok albumu Picassa w pracowni miał powiedzieć studentom: „Zabierzcie stąd to świństwo!”

Chcąc zobaczyć obrazy i przedsady rektyfikować, biorę w nawias wspomnienia związane z Wróblewskim, zawieszam to, co wiem o nim; o Grupie Samokształ-

eniowej; o artystach Wróblewskim się inspirujących – wśród nich o Andrzeju Wajdzie; o „Grupie Wprost” i Zbysławie Grzywacz, w którego licznych – nie wszystkich! – pracach, bardziej niż w pracach kolegów, wyczuwam inspirację Wróblewskim; o członkach „Grupy”...

„Tuż po wojnie Tadeusz Różewicz [...] powiedział, że teraz poezja powinna oduczyć się tańczyć. [...] nie sposób jest mówić do rymu o Auschwitz czy o Katyniu”⁴. Wydaje się, że Andrzej Wróblewski – opo- nując kolorystom w krakowskiej ASP – „oduczał malarstwo tańczyć”. „Czy oduczył tańczyć wszystkie swoje obrazy czy tylko niektóre?” Na pewno oduczał płótna związane z wojną, także te „surrealistyczne” – „surrealistyczne” nie do końca!

Nie tańczy *Obraz na temat okropności wojennych z 1948* (72x100 cm). Zapelniają go ryby zielonego koloru, łby niektórych odrąbane, krwawe mięso widoczne wewnątrz. Ryby zagużlane w dramatyczny splot po lewej, po prawej ich *disiecta membra*... Tło szaro-różowawe, jasne, zieleń ryb, modulowana i przyciemniana czernią, ciężka – nadaje rybnym zwłokom wypukłość.

Sens symboliczny *Okropności*... wy- dobywa na jaw zestawienie z pracą *Rozstrzelanie z chłopczykiem* czy *Rozstrzelanie z gestapowcem* (verso: „abstrakcja biologiczna”). W płótnach tych człowiek jest rozerwany na kawałki czy przera- bany na pół analogicznie do ryb, z tym że malarz nie pokazał krwawych bebeczków rozstrzelanego. Oparł się dosłowności. Ryby wiążą się z tymi *Rozstrzelaniami*, w których człowiek jest poćwiartowany. Rozstrzelania nie epatują cierpieniem, nie leje się krew, przenika je rozpacz i śmierć.

Nie ma walki, ludzie stoją u swego kresu, jeszcze żywi i już martwi.

W *Rozstrzeleniu poznańskim* z 1949 (200x275cm) ludzie oczekują salwy, w *Rozstrzeleniu z gestapowcem* błękitny rozstrzelany należy już do innego świata. *Rozstrzelanie zakładników* z 1949 (128x200cm) pokazuje żywych i martwych, także *Rozstrzelanie z chłopczykiem* czy *Rozstrzelanie na ścianie* z 1949 (120x90cm) – interesujący jest też duży szkic rysunkowy do *Rozstrzelań*. W większości *Rozstrzelań* nie widać oprawców, inaczej niż w *Rozstrzeleniu powstańców madryckich* Goi, *Rozstrzeleniu cesarza Maksymiliana* Maneta czy *Masakrze w Korei* Picassa. Wszyscy oni pokazali pluton egzekucyjny, Wróblewski nie – z wyjątkiem *Rozstrzelenia z gestapowcem*, gdzie widoczny jest jedynie fragment pleców tytułowego „gestapowca”. Nieobecność plutonu egzekucyjnego uogólnia temat – jedynie w *Rozstrzeleniu poznańskim* ujednolicony gwiazdą Dawida na przyodziewku staruszki w zimnoniebieskich laczkach.

Rozstrzelania otwierają dla mnie Wróblewskiego wizję śmierci i jej ofiar niczy sens. Wróblewski nie maluje kaźni, nie epatuje okropnością, ale w *Rozstrzeleniu z gestapowcem*, *Rozstrzeleniu z chłopczykiem* maluje ćwiartowanie rozstrzelanych. Na ćwiartowanie, rozrywanie ofiary zwraca uwagę Carl Gustav Jung⁵. Ofiary wszak ćwiartowano! Rozstrzelani byliby więc żertwą ofiarną, ołtarzem zaś – chodnik, obdrapany mur, a jednak sensu ofiary w *Rozstrzelaniach* nie widać, czyżby była daremna? Dalszy sens *Rozstrzelań* to martwi wśród żywych – jak w wizjach Emanuela Swedenborga. Oczywiście naj-

pierw moment przed śmiercią przejmująco opisany przez Dostojewskiego. Żywi wiedzą, że za chwilę umrą...

Malarsko – i nie tylko – pokrewny rozstrzelaniom jest *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych* z 1949 (128x198cm). Jeśli *Rozstrzelania*... wiążą się z wojną, temat tego dużego płótna jest już powojenny. Scena na Dworcu... dzieje się zaraz po wojnie. Słowo „Odzyskanych” w tytule zastanawia: ziemie dla nas odzyskane, dla Niemców są utracone, może lepiej byłoby – jak dawniej mówiono – „Ziemie Zachodnie”, a najlepiej – geograficznie – „Dolny Śląsk”... Tytuł *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych* jest wzięty z języka propagandy.

Pamiętam – podobną jak w obrazie – ścianę przejścia podziemnego na dworcu w Opolu, ścianę wyłożoną jasnym klinkierem przeciętym dwoma zielonymi pasami – w Opolu dzieli je pas jasny, w obrazie malarz zetknął z sobą zielone pasy. Naturalnie przejścia na innych dworcach poniemieckich mogły mieć takąż wykładzinę... Do obrazu Wróblewskiego najbardziej pasuje mi przejście pod torami na dworcu w Opolu. Dworce na „Ziemiach Zachodnich” widziałem dzieckiem: pamiętam ludzi przygnanych na nie wojnę i wysiedleniem, koczujących, czekających na lub spieszących do pociągu odchodzącego z nieznanego peronu...

Myślę, że *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych* to jakby stopklatka filmu, którego wybraną scenę grupową oglądamy. Dekoracją zredukowaną do teatralnego horyzontu jest dworzec, a ściślej fragment klinkierowej ściany podziemnego przejścia, aktorzy to postacie przypominające kukły na gabitach z teatru lalek w dwóch trzecich widoczne ponad kotarą zasłaniającą

poruszającego lalką człowieka. Człowiek z teczką, z której wystaje butelka, opuszcza kadr w lewo, żołdat, kobieta i mężczyzna z dzieckiem przechodzą przez kadr w prawo (ruch wstępujący), wąsaty mężczyzna sterczy, sterczy i żołnierz, który blokuje ruch, patrząc w lewo. Plan amerykański.

Obraz nie jest „malarski” w sensie Heinricha Wölfflina, jest – w jego sensie – linearny, ale nie obojętny na kolor. Nie jest to oczywiście kolor w rozumieniu koloryzmu, dla którego niedopuszczalne było: stosowanie barw lokalnych, tłumaczenie światła w obrazie rozbieleniem tych lokalnych barw; wykluczone były „surowizny”, czyli barwy nieprzemieszane, położone prosto z tuby; czyste, niezabarwione biele... Zatem plamy wyraźnie określone kontrastują barwą: pełna czerwień otoku czapki żołdata i bledszy, purpurowo-czerwony ton wskazującej w prawo strzałki z jasno żółtym napisem „Uwaga repatrianci...” (raczej „przesiedleńcy” – bo przecież nie wracają do porzuczonej ojczyzny), zderza się z zimną zielenią pasa cegieł przecinającego płótno na jednej czwartej wysokości, zróżnicowaną zielenią mundurów, z zielono-niebieskim płaszczem mężczyzny związanego z pionową osią obrazu. Nie bez znaczenia jest fioletowy odcień kurtki chłopczyka, wiążącej błękity z różem strzałki: „Uwaga repatrianci...”. Wróblewski zderzył tu barwy opozycyjne: czerwoną z zieloną przechodzącą w niebieską, przeciwstawną obojętnym tonom twarzy – wszystkich z wyjątkiem bladego mężczyzny w zimnozielonym płaszczu.

Za mężczyzną podąża kobieta – chyba żona, bo trzyma go pod rękę; poprzęda go dziecko, chłopczyk, na ramieniu

którego opiekuńczo spoczywa ręka mężczyzny. Wszyscy troje oraz żołdat-piechociniec o mongolskich rysach (jego czapka ma czerwony otok), idąc w prawo, pokazują profile. Tuż przy lewej krawędzi obrazu, także pokazany z profilu, mężczyzna w zimnobłękitnej kurtce z niebieską teczką i w czapce z daszkiem wychodzi z płótna. Po prawej dwaj mężczyźni stoją oparci o ścianę: wąsaty cywil w rozchełstanej koszuli i zdemobilizowany żołnierz w rogatywce bez orzełka, rozpiętym pod szyją mundurze, lewą, obandażowaną rękę ma na temblaku, prawą jakby podpie-
ra brodę. Mężczyzna z wąsami namalowany został *en face*. Żołnierz, jak i człowiek w czapce, patrzy w lewo. Spojrzenia wszystkich postaci tępe, bez emocji, tylko wąsacz spogląda z zainteresowaniem ku lewej, niekoniecznie na żołnierza. Postacie porządkuje izokefalia – głowy wiąże lekko falująca linia na tle zielonego pasa klinkieru, którego poziom powtarza w dole płótna sekwencja innych poziomów: klapy teczki z lewej, patki (dragonu) płaszcza mężczyzny na pionowej osi płótna i pasa żołnierza po prawej. A także kontrasty kierunków. Cztery postacie idą w prawo, jedna w lewo, w lewo patrzy żołnierz, jednak nie w twarz mężczyzny z chłopcem. Związani są: kobieta z mężczyzną, mężczyzna z chłopcem i kobieta z chłopcem – poprzez mężczyznę. Kobieta jest ubrana tak, jak ta w *Rozstrzelaniu poznańskim* – tam odwrócona plecami do nas, patrząca na chłopca pod ścianą, z rękami splecionymi na głowie; tu przedstawiona z profilu. Obie mają taką samą spódnicę, żakiet i fryzurę. Chłopiec także przywędrował tu z *Rozstrzelania* – czy on i kobieta żyją? Raczej tak,

bo umarłych – mówią – malował Wróblewski farbą niebieską.

Można wypatrzeć w obrazie ukryty krzyż: belka pozioma to zielony pas klinieru, pionową – na osi płótna – stanowi głowa i niebiesko-zielony płaszcz mężczyzny z chłopczykiem, deska z żółtym napisem przypomina tę z literami „INRI”. Można podjąć analizę psychiki postaci: od wypalenia mężczyzny z chłopcem przez ośpienie tego z teczką, brutalną obojętność żołdata, zagubienie kobiety, utrudnienie żołnierza, aż do zainteresowanegożywienia węża.

Że węż to portret Adama Hoffmanna czasu Wróblewskiego, a centralna postać mężczyzny o szlachetnych rysach to Andrzej Strumiłło, powiedział mi Jacek Waltoś. Niewtajemniczonego badania ikonograficzne doprowadziłyby do takiegoż stwierdzenia – dysponujemy wszak zdjęciami obu artystów. Znaleźli się w obrazie nie przypadkiem: Andrzej Strumiłło należał do Grupy Samokształceniowej związanej przez Wróblewskiego w przekonaniu, że profesorowie malarstwa niczego młodych nauczyć nie mogą. Adam Hoffmann będący w opozycji do kolorystów na ASP miał chyba wskazywać poglądy malarskie Wróblewskiemu bliskie. *Nota bene* Hoffmann był potem mistrzem wprostowców na Wróblewskiego się powołujących.

Co artysta – malarz i rysownik Adam Hoffmann – robi na dworcu na Ziemiach Zachodnich? Artysta, którego oczy coś czy kogoś łapią, oczy malarza! Domyślam się, że łapią ludzi na płótnie i tłum poza płótnem, bo namalowane postacie to tłum fragment. Hoffmann wygląda mi na obserwatora wplątanego w dzie-

je, obserwatora ze świadomością dziejów. Obserwatora-artystę, nie uczonego-dziejopisa. Może *alter ego* Wróblewskiego, który scenę namaluje.

Idący w lewo i w prawo bądź stojący ludzie nie interesują się odezwą do rolników, strzałką wskazującą punkt P.U.R. (Urząd Repatriacyjny), informacją o miejscu i odległości posterunku MO (niedługo trzeba będzie wyjaśniać, co to była MO). Spojrzenia ich mijają się, postacie – może z wyjątkiem węża – to izolowane monady; nikt – prócz mężczyzny z teczką – nie ma bagażu, żadnego! Ani tobołków, ani ówczesnych tandetnych tekturowych walizek, ani plecaków przypominających worki. Dlaczego? Co to za ludzie? Jaki jest sens tego wielkiego płótna?

Samotność człowieka wykorzenionego, zaszczutego przez dzieje, stale w drodze; wydrążenie, rozpacz? Obecność artysty podsuwa myśl o sztuce, która dramat przenosi w inny wymiar. Naturalnie stwierdzenie, że węż to Adam Hoffmann, wymaga kwerendy i nie jest możliwe dla każdego patrzącego na obraz. Hoffmann wprawdzie patrzy w lewo, jednak wiąże się z mężczyzną, kobietą i dzieckiem formalnie: marynarka jego jest koloru zbliżonego do koloru żakietu kobiety, a ponadto cała czwórka – jak dwoma pylonami – flankowana jest: żołdatem z lewej i żołnierzem po prawej stronie.

Tematem *Dworca...* jest powojenna „wędrownia ludów” na Dolnym Śląsku widziana przez malarza – Adama Hoffmanna. Nie widać w obrazie tryumfu zwycięzców, entuzjazmu zdobywców nowych ziem.... Choć dla mnie to nieodparcie dworzec w Opolu, myślę – inspirowany Tischnerem, że *Dworca...* nie należy

traktować dosłownie, że ma sens symboliczny zakotwiczony w sposobie malowania Wróblewskiego i w sposobie jego ujęcia tematu: sens symboliczny – zrozumiany – unaocznia, że dworzec w obrazie przedstawiony to scena; jakieś przejście, jakieś między, między jednym a drugim tam, ani tam, ani tam. Postacie-monady, przemieszczające się skądś dokądś, to tułacz, nie pielgrzymi, nie wędrowcy, którzy idąc skądś dokądś, dokądś zmierzają. Tu ani „skąd”, ani „dokąd” nie jest określone. Ich tułaczką rządzi fatum – los: nie przyświeca jej nadzieja, nie ma wyjścia, wrzucone w tułaczkę postacie-lalki, kukły na gabitach poruszane przez los miotający nimi jak wiatr mierzwą.

Obraz usprawiedliwia sens i wartość formalną – struktura kolorystyczna oraz i najpierw związki wewnętrzne sensu symbolicznego, znaczenia domagające się rozumienia.

Podobnie zrytmizowana jest *Poczekalnia I* z 1956 (*Kolejka trwa*). Bezruch, a zarazem napięcie wstępujące – jednak! – ku prawej. Trzy postacie całe i dwie obcięte – widać nogi lewej i plecy postaci prawej. Napięcie ku prawej stwarzają tułowia postaci: lewej wychylony w tył, środkowej wyprostowany, prawej zgięty ku prawej. Przechyl lewej postaci podkreśla skos nóg. Tułowia układają się wachlarzowato. Kolor – potraktowany atonalnie, bez przejść, bez skali tonów pośrednich. Kapelusz starszego pana z rękami wspartymi na lasce – zielono-niebieski, zimny, przecięty białym różem wstążki zderza Wróblewski z intensywnym, chłodnym różem ścian, od której odcina się błękitne oparcie krzesła, na którym ów pan siedzi. Błękitnosc kontrastuje z oranżem kamizeli

narzuconej na czerwono-brązową kurtkę... Opis można rozwijać dalej. Nie jest to spłot figur jak np. w *Rzezi niewiniątek* Poussina, gdzie wszystkie postacie obecne są w kadrze. Wróblewski wycina fragment sekwencji postaci siedzących jedna za drugą, sekwencji, która – po lewej i prawej – mogłaby ciągnąć się w nieskończoność. Kompozycja *Poczekalni...* – podobnie jak *Dworca...* – jest otwarta, nie eksploduje, bo postacie wiążą rytm, relacje barw spojonych w strukturę, izokefalia i skierowanie ku prawej. Obraz – także i ten – usprawiedliwiają jemu tylko właściwy sens i wartość formalna – struktura kolorystyczna; również związki wewnętrzne sensu symbolicznego, znaczenia domagające się rozumienia. Jakże? Powiedzieć: „moralne” to zbyt proste. Może spętanie losem, brak nadziei, „tiekuczka” jak mówi Rosjanin, która „zejedaje”...

Wspomnę jeszcze dwa płótna, których brak na wystawie: *Poczekalnia – biedni i bogaci* z roku 1949 oraz *Dwie mężatki* z 1949. Są to prace krytyczne – krytyka społeczna jest ewidentna, rozpanoszenie bogaci z rozpuszczonymi bachorami przeciwstawieni są szlachetnym biednym. Wyfiokowana „bieforuczka”, mężatka z pieseczkiem na ręku kontrastuje z prostą, toporną kobietą, która w zaharowanych ramionach trzyma dziecko. Jedna bogata, druga uboga; jedna darmożjad, druga trudem rąk zarabia na chleb. To mówi malarz – to widać. Widać jednak także – choć nie na wierzchu – rezydent. Ubogich na dworcu i prostą mężatkę wywyższa nie immanentna im *virtus*, lecz poniżenie bogatych i strojnej paniusi z pieskiem: to oni są winni. Wspominam te płótna, bo dochodzi w nich do

częściowego przynajmniej „odwrócenia wartości”.

Wróblewski – wystawa to unaocznia – „surrealistą” był krótko. Namalował potem gwaszem dwie prace zatytułowane *Pogrzeb*: gwasz pierwszy to otwarta trumna, w niej – domyślamy się – spoczywa malarz: tors jego leży w trumnie z uniesionymi rękami, w ręce prawej gwiazda pięcioramienna, w lewej sierp; i gwasz drugi (zapewne z 1957): czterech mężczyzn nie sie trumnę, najpewniej z Wróblewskim, ręce skrzyżowane na piersiach, w prawej pentagram (nie jest to gwiazda), w lewej sierp. Oba gwasze ironiczne, nie tragiczne, ich sens literacki i symboliczny zrozumiałym czyni znajomość biografii artysty, do której odsyłają.

Na wystawie zgromadzono wiele prac różnych, których wartość artystyczna jest wyższa lub niższa, może trzeba by zająć się nimi bliżej. Jednak przytłoczyły mnie płótna sztandarowe: *Rozstrzelania*, *Dworzec...*, *Kolejka...*. Stałem długo przed *Pustkowiem*, romantycznym gwaszem bez daty, mocno depresyjnym: droga na wzgórze, które z lewej ostrym zboczem spada do rzeki. Zbocze wzmacnia kręty mur związany z budynkiem bez okien – ślepym. Droga na wzgórze przedstawiona w ostrym skrócie; malejące kikuty bezlistnych drzew przydrożnych na grzbiecie wzgórza – już za domem – pokazują, że droga za wzgórzem opada i zakręca. Z lewej widać skrawek lustra wody, rzeki chyba, i jej drugi brzeg. Pracę przenika melancholia koronowana rozpaczą. Gdy patrzyłem na *Pustkowie*, chciało mi się wyć.

Wzruszyły mnie prace poetyckie w klimacie, jak – *Fruwające domy* (bez daty), *Pejzaż* z 1956, „nowosielski” *Za-*

chód słońca (1957) – niekiedy zapachniał mi w nich romantyzm rodem z Caspara Davida Friedricha.

Uwagę moją przyciągnęły gwasze: *Statek różowy* (1956/57) – bardzo „nowosielski”; *Góry niebieskie* (1957), *Góry czerwone* (bez daty). Ponadto *Góry* – tusz (bez daty). *Pejzaż-dachy z żółtym niebem* – olej (1995) wzruszył mnie, lubię takie motywy. Wypunktowałbym jeszcze – nie będę ich omawiał – abstrakcje, także prace bliskie abstrakcji – jak gwasz *Ulica* (1957), olej *Niebo* (1948), akwarela *Kompozycja abstrakcyjna* (trójkąty; bez daty). Także prace podejmujące topos drogi i wędrówki, tak miły egzystencjalistom – przypomnę choćby *Homo viator* Gabriela Marcela (1945) – prace takie jak *Szosa* (1956), *Szofer niebieski* (1948), *Szofer autobusu* (1956), *Autobus zimą* (1956) – wszystkie naznaczone egzystencjalizmem.

Postacie ludzkie różne mają własności: ekspresjonistyczne jak *Portret organiczny* (1957); redukcjonistyczne: *Człowiek* (1948/49), *Człowiek abstrakcja* (1948/49 i bez daty); *Młodzieniec-segmenty* (bez daty); „realistyczne” – *Portret młodzieńca*; *Szkic do rozstrzelań* (1949); symboliczne – np. *Człowiek kamienny* (1956 i circa 1957). Odmienne od nich kompozycje figuralne we wnętrzach architektonicznych, jak *Żałobna wieść I, II, III, V, VI* i w pejzażu jak *Żałobna wieść IV* (1953) – najpewniej wieść o śmierci Stalina, wreszcie *Scena zbiorowa nr 238* bez daty. Są to bardzo interesujące rysunki, których kontekst historyczny jest już dla mnie obojętny. Nie myślę o martwym Stalinie, choć dzień jego śmierci dobrze pamiętam! Podziwiam umiejętne rysowanie postaci, uchwycenie pozy, ruchu, znajomość komponowania

grupy ludzi, fachowość operowania kreską i zróżnicowaną plamą...

Szczegółowe analizy wszystkich prac Wróblewskiego – tych na płótnie i tych na papierze – pozwoliłyby dopiero na odpowiedzialne uogólnienia i możliwie uzasadnione odpowiedzi na pytania wypisane na początku tego tekstu. Należałoby przebadać każdą poszczególną pracę, każdy obraz, każdy gwasz, każdy rysunek; przyglądać się plamom, liniom, przedmiotom, postaciom, zastanowić się nad sensem artystycznym każdego z tych elementów w każdym obrazie, zbadać kompozycje figuralne, pejzaże, abstrakcje... i poszerzyć analizy o takie lub analogiczne do tych, które – sięgając do psychoanalizy Julii Kristevej i Jacques'a Lacana – przeprowadził Piotr Piotrowski – poznański historyk sztuki⁶, czy Jan Michalski – krytyk związany z galerią „Zderzak”⁷, wreszcie inni autorzy, których teksty można znaleźć w Internecie. Należałoby to zrobić, by wreszcie podjąć próbę rozumienia wszystkich sensów twórczości Wróblewskiego skrytych we wszystkich warstwach jego prac – sensory te zróżnicować, bo twórczość Wróblewskiego nie jest przecież monolitem! I na koniec podjąć próbę uogólnienia. Ale dopiero na koniec, jeżeli pisanie o Wróblewskim ma wyjść poza adorację jednych czy krytykę drugich.

Jakie to jednak uogólnienie? Drogę do odpowiedzi na to pytanie rozjaśnia Edmund Husserl w rozprawie *Doświadczenie i sąd* – dział trzeci – „Konstytucja przedmiotowości ogólnych i formy sądenia typu «w ogóle»”⁸. Ogólność grup prac Wróblewskiego nie jest ogólnością matematyczną. Nie jest również ogólnością

empiryczną – uogólnieniem indukcyjnym, stwierdzającym na podstawie pewnej ilości przypadków pewną ogólną prawidłowość. Można wprowadzić grupować jego prace ze względu na temat, na przykład *Rozstrzelania*; jednak choć istnieje wiążący je charakter, to przybiera on w każdym płótnie swoiste zabarwienie. Husserl pomaga dotrzeć do takich przedmiotowości, jak na przykład: „*Rozstrzelanie Wróblewskiego w ogóle*” czy „postać ludzka w ogóle” na rysunkach tegoż.

Powtarzam pytania: Czy istnieją wartości, które usprawiedliwiają byt jego obrazów? Jeśli zaś istnieją takowe, to jakie to wartości? Czy widzę wartość naczelną, postać tej twórczości, która by ją w całości usprawiedliwiała? Czy takowa istnieje? Moja dotychczasowa znajomość dzieła Andrzeja Wróblewskiego nie pozwala wskazać takiej ogarniającej całość postaci.

W tej chwili mający przede mną drogą poszukiwania jakości postaciowych, postaci wartościowych, która ogarniała by sobą grupy twórczości Wróblewskiego. Ogarniałaby wykrywalne w tych pracach własności – podbudowujące ją momenty – zakreślając granicę, poza którą malarstwo Wróblewskiego wyjść nie może bez utraty swej istoty. Należałoby zatem rozjaśnić podobieństwa i różnice między pracami, wskazać własności czy jakości artystycznie wartościowe, które te podobieństwa – analogie raczej – pozwalają budować

Myślę, że bijące w Andrzeju Wróblewskim źródło malarstwa tryskało niejedną wodą, wolno mi więc jedynie wstępnie stwierdzić wielość „Wróblewskich”, choćby tylko w rysunkach: Wróblewski

kompozycji abstrakcyjnych, postaci ludzkich, i to jeszcze różnie potraktowanych, Wróblewski scen figuralnych, tych kamealnych, rodzinnych, intymnych, i tych grupowych, których „sorealizm” jest mnie dziś już obojętny, Wróblewski scen symbolicznych, Wróblewski pejzaży... Jego płótna także rozpadają się na grupy – co nie jest żadnym odkryciem. Różne ich tematy, różnicują się także pod względem formalnym! Można i należy mówić o wielu obliczach Andrzeja Wróblewskiego, które już to się kryją, już to objawiają.

Oto niektóre wartości artystyczne i estetyczne, które poruszyły mnie na wystawie i które usprawiedliwiają obrazy Wróblewskiego: po pierwsze kolor, potraktowanie koloru atonalnie, jego artystyczny sens i wartość – znaczenie, jakie kolorowi przyznawał malarz w różnych pracach, mimo walki z kolorystami! Wróblewski nie jest ani Józefem Hofmannem, ani Glennem Gouldem malarstwa, wiele jego płócien przenikają wartości emocjonalne. Są prace wzruszające, pełne czułości – w każdym obrazie wzruszające i czułe inaczej.

W niektórych pracach – może nawet w *Rozstrzelaniach* – widzę romantyczny rys. Pojawiają się wartości metafizyczne, inne jednak niż u Goi. Tam śmierć jest wzniosła, dramatyczna i pełna grozy, u Wróblewskiego rozpaczliwa, na pograniczu snu. Rozstrzeliwany powstaniec mądrycki Goi krzyczy, wznosi ręce gwałtownym ruchem protestu, u Wróblewskiego wszyscy stoją, czekając na swoją kolej, to jakby kolejka do innego świata symbolizowanego kolorem niebieskim. Klimat abstrakcji spokojny i raczej pogodny, ich wartości artystyczne mnogie... Pewne

płótna – głównie *Rozstrzelania* – są brzydkie i reakcją na nie powinien być wstręt, który omówił Winfried Menninghaus⁹. Rozmawiałem z Andrzejem Wajdą na otwarcu „Cricoteki”. Powiedział do mnie te mniej więcej słowa: „Zrobię w Mandze wystawę Wróblewskiego, takiego, jakim ja go widzę. Jego obrazy są brzydkie, takie być mają!” – naturalnie nie wszystkie. Brzydota – wartości krążące wokół brzydoty – stoi na przeciwbiegunie do wartości krążących „Wokół piękna”.

Patrząc na obrazy pokazane na wystawie *Recto/Verso*, starałem się w nich wypatrzyć jak najwięcej, ledwie dotykając szeroko pojętego kontekstu, do którego każdy niemal obraz odsyła. Nie próbowałem podejmować pogłębionej ich hermeneutyki. Patrząc na te obrazy, oddaję z uznaniem pole hermeneutyce Michalskiego, po lekkim oczyszczeniu jej z adoracyjnego sosu – mniej hermeneutyce Piotrowskiego. Czas, by dalsze wysiłki opisu aksjologicznego, także wysiłek rozumienia tej twórczości podjąć systematycznie.

Czy wartości malarstwa Wróblewskiego mnie poruszają? Jedne nie, choć widzę rangę tego malarstwa, drugie tak, wzruszają nawet! Jedne pozostawiają mnie chłodnym, choć nie obojętnym. Nieobojętność ta jednak zabarwiona jest niechęcią, nie wiem kiedy nabytą. Ciągłe nie umiem zająć wobec tej sztuki postawy oczyszczonej z przesądów. I nie są to uprzedzenia ideowe czy personalne. „Sprawa Wróblewskiego” – nie tak gwałtownie roztrząsana jak „sprawa Miłosza” – mnie nie interesuje, nie ma bez pośredniego związku z jego sztuką. Nie interesuje mnie też to, co zajmuje jemu niechętnych. Przesądy moje biorą



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI (1927-1957)

się raczej z upodobania w innym malarstwie, wpływ na nie ma moja niechęć do moralizowania w sztuce i do uznawania anestetyzmu za konieczny dla tego moralizowania właśnie. Pamiętam jednak, że Wróblewski nie we wszystkich pracach moralizuje! Nie we wszystkich jest anestetyczny. Niekiedy drażni mnie po prostu tylko jego maniera.

Paweł Taranczewski

Kraków, piątek, 5 czerwca 2015

PRZYPISY

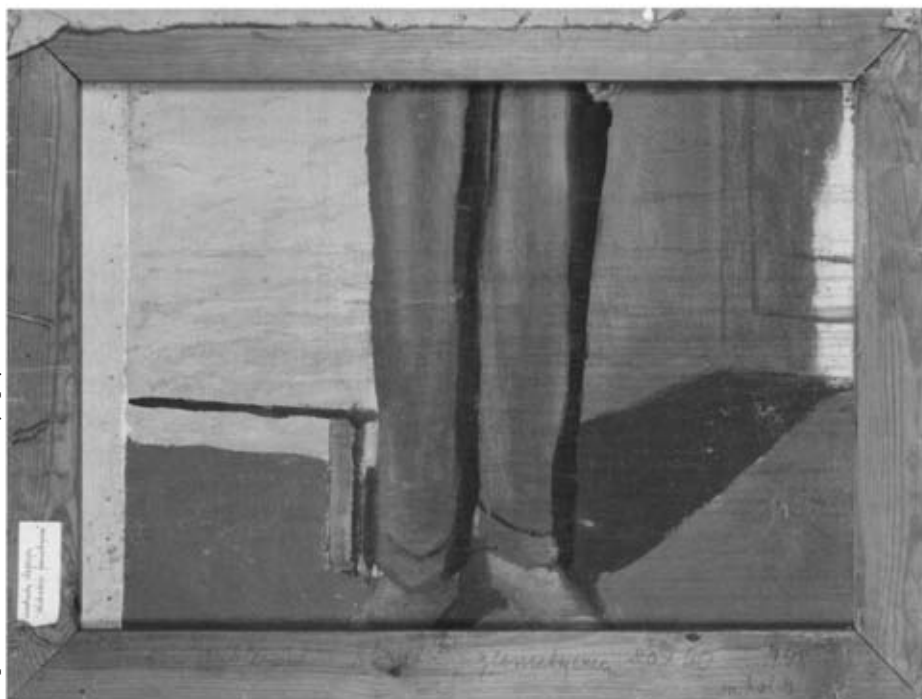
- 1 Andrzej Wróblewski, 1948–1949, *Recto/Verso*, 1956–1957; 12 II–17 V 2015; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

- 2 Krzysztof Pomian, *W kręgu Giedroycia*, Warszawa 2000, s. 44.
- 3 Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, *Unikanie stanów pośrednich, Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, Warszawa 2014.
- 4 Jerzy Pomianowski, *Czyścić poetów*, [w:] tegoż, *To proste*, Kraków–Budapeszt 2015.
- 5 Carl Gustav Jung, *Symbol przemiany we mszy*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1992.
- 6 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, s. 10 i następne.
- 7 Jan Michalski, *Chłopiec na żółtym tle*, Kraków 2009.
- 8 Edmund Husserl, *Doświadczenie i sąd. Badania nad genealogią logiki*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2013.
- 9 Winfried Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. Grzegorz Sowiński, Kraków 2009.



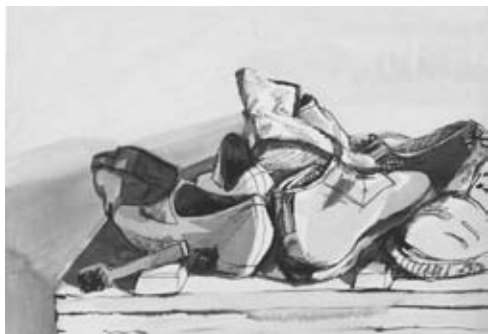
Andrzej Wajda z obrazem ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO, *Rozstrzelanie z chłopczykiem*, 1949, olej na płótnie, 120 × 90,5 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu
Reprodukcja folder

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Portret młodego mężczyzny*, 1948, olej na płótnie, 58,5 × 75,5, Muzeum Śląskie w Katowicach, *Portret młodego mężczyzny*, 1948, olej na płótnie, 59,5 × 79 cm, kolekcja prywatna





ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Likwidacja getta*, 1949, olej na płótnie, 120 × 89 cm, na odwrocie: *Szofer niebieski*.
Reprodukcje: s. 184, 186, 187, 188, 189 – katalog wystawy Wróblewski według Wajdy pod redakcją Anny Król, Muzeum Sztuki i Techniki Manggha, Kraków 2015, © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Moje buty* – szkice, 1954, akwarela i tusz na papierze, 21,5 × 41,5 cm, kolekcja prywatna

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, *Wnętrze pracowni*, 1953, olej na płótnie, 48 × 46 cm, kolekcja prywatna



WRÓBLEWSKI WEDŁUG WAJDY Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha

27 czerwca – 11 października 2015

Idea i scenariusz: Andrzej Wajda

Kurator: Anna Król

*Powracając przez lata do prac malar-
skich Wróblewskiego i obserwując, jak
przez ten czas zmieniała się ocena tego,
co namalował, pomyślałem o wystawie,
która przywróci temu artyście prawdziwe
miejsce w polskim malarstwie.*

ANDRZEJ WAJDA, 3 czerwca 2015

W 2015 roku wystawa *Wróblewski we-
dług Wajdy* inauguruje działalność
Galerii Europa – Daleki Wschód, no-
wego skrzydła Muzeum Manggha,
które powstało – podobnie jak gmach
główny – z inicjatywy Andrzeja Waj-
dy. Wajda wskazuje na cztery – we-
dług niego – najważniejsze miejsca
w malarstwie Wróblewskiego: *Wrób-
lewski z natury* – obrazy z codzienno-
ści, banalnymi przedmiotami, z wagą,
z teczką lub portret własnych butów;
Wróblewski z wyobraźni to seria *Roz-
strzelań*, żywi i martwi; *Wróblewski
z pamięci* – kompozycje ukazujące
„kontrasty społeczne” (3 x *Tak*, *Dwo-
rzec*, *Sklepiarz*); oraz *Wróblewski na
temat* – wojny, naszej przyszłości i te-
go, co nadchodzi.

Prezentowana wystawa, a także
towarzysząca jej publikacja stanowią
swoiste archiwum, „miejsce pamięci”,
które być może stanie się punktem in-
spirującym nowe, inne spojrzenie na
malarską wizję Wróblewskiego i fil-
mową Wajdy.

Nagroda Transatlantyk

12 czerwca w auli Collegium Maius UJ wręczono Nagrodę Transatlantyk. Była to jedenasta edycja tej nagrody, przyznawanej wybitnym popularyzatorom literatury polskiej za granicą. W tym roku kapituła w składzie: Jerzy Jarzębski, Karol Lesman, Elżbieta Tabakowska przyznało nagrodę Laurence Dyèvre – tłumaczce na język francuski takich polskich autorów jak Andrzej Bobkowski, Leszek Kołakowski, Stanisław Lem, Czesław Miłosz, Sławomir Mrożek, Jerzy Pilch, Leopold Tyrmand, Adam Zagajewski. Laurence Dyèvre w latach 2004–2008 pełniła obowiązki wicedyrektorki Instytutu Francuskiego w Krakowie, później była wicedyrektorką Centrum Kultury Francuskiej w Rydze.

Na nagrodę składa się statuetka zaprojektowana przez Łukasza Kieferlinga oraz 10 tysięcy euro.

Adam Zagajewski swoją laudację rozpoczął od wyliczenia 26 wydawnictw, z którym Dyèvre regularnie współpracuje i dla których tłumaczy prozę polską. Jak mówił, choć ta lista przypomina Polakowi swą melodią wiersz, to pokazuje ona w całej pełni niezwykłą pracowitość tłumaczki i jej oddanie polskiej kulturze.

W ostatnich latach Transatlantyk otrzymali: Bill Johnston, tłumacz na angielski (przełożył m.in. *Panna Tadeusza*), Karol Lesman (który przełożył na niderlandzki kanon literatury polskiej), Yi Lijun (tłumaczka Adama Mickiewicza, Henryka Sienkiewicza i Czesława Miłosza na chiński), Vlasta Dvořáčková (specjalizująca się w polskiej poezji, tłumaczka czeska), Pietro Marchesani (zmarły w 2011 r. wybitny tłumacz na język włoski, m.in. Wisławy Szymborskiej).

Niech żyje sztuka!

W Kamienicy Szołayskich im. Feliksa Jasieńskiego (Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie) od 13 czerwca 2015 do 3 stycznia 2016 roku prezentowana jest wystawa pt. *Niech żyje sztuka! Kolekcja Feliksa Jasieńskiego. Grafika francuska od impresjonizmu do Art Nouveau*. Kuratorką wystawy jest Krystyna Kulig-Janarek (koordynatorką Grażyna Kulawik, za aranżację odpowiedzialna jest Anna Bojarowicz). Wystawianych jest ponad 300 prac, które zostały wybrane z ponad 1100 grafik zgromadzonych przez znanego kolekcjonera. Rozpiętość stylów przekłada się na fascynującą różnorodność przedstawięń, a zróżnicowana tematyka grafik zyskuje wyraźne, choć przepuszczalne ramy dzięki klarownemu podziałowi na poszczególne bloki, skoncentrowane wokół wybranych motywów. Ze względu na zainteresowania kolekcjoner-

skie Jasieńskiego na wystawie nie mogło zabraknąć grafik nawiązujących do sztuki japońskiej. Symboliczne, tak specyficzne i frapujące, skrzydło grafik z przełomu wieków to m.in. charakterystyczne czarno-białe prace Odilona Redona. Wydzielono też miejsce dla nabistów, kontestujących reguły malarstwa akademickiego, nie został pominięty Henri de Toulouse-Lautrec. Warto zaznaczyć, iż zaakcentowane zostały dwie ważne kwestie, tj. wyłaniający się z zebranych grafik nowy model kobiecości, jak również pewna demokratyzacja sztuki, jej coraz szersza dostępność, powodowana przez łatwość powielania grafik.

Podczas niedzielnego oprowadzania kuratorskiego licznie zgromadzona publiczność wysłuchiwała fascynującej opowieści Krystyny Kulig-Janarek, pieczołowicie rekonstruującej nie tylko kulisy powstawania koncepcji samej wystawy (co warto podkreślić, świetnie rozplanowanej, każda sala to nie tylko osobna, zwarta ekspozycja, ale kolejny rozdział fascynującej historii, w której dość często powracają ci sami bohaterowie – jak wzmiankowany wyżej Odilon Redon – Jasieński zgromadził 11 tek (z 14 gólem powstałych) z jego fascynującymi, groteskowymi, lekko surrealistycznymi grafikami) czy Théophile Alexandre Steinlen, Szwajcar z pochodzenia, skrzytny obserwator paryskiego życia, autor świetnych plakatów (ogromny plakat jego autorstwa wita wchodzących – dziewczynka w czerwonej sukience pije mleko, u jej stóp siedzą trzy koty, błagalnie wpatrzona w swoją młodą panią), okładek itp. – ale także dołączają nowi. Jasieński bardzo wysoko cenił grafikę, nazywaną „skokiem z materiału na papier”, starał się wskazywać, że jest równorzędna z malarstwem, że ma identyczną wartość jako dzieło sztuki. Jego zbiór należy do największych w Europie Środkowej.

Pierwsza z sal, dzięki zgromadzonych ostrym, niemalże realistycznym grafikom krytycznego komentatora rzeczywistości, Steinlena, oddająca paryską codzienność II połowy XIX wieku, to także przestrzeń dominacji pięknych afiszy, kolorowych, delikatnych, wyraźnie bliskich estetyce rokokowej. Druga sala to *Ofensywa akwafortystów* na czele z Édouardem Manetem oraz członkami „Towarzystwa Akwafortystów”. Zależało im, by pokazać, iż odnowiona akwaforta to dzieło w stu procentach oryginalne, autonomiczne, już nie tylko reprodukcja obrazów (choć pamiętać warto, że grafiki Maneta prawie zawsze mają swoje odpowiedniki w obrazach). Miłośnikiem akwafort był Charles Baudelaire, nota bene portretowany przez Mane-

ta, który wyjątkowo cenił Charles'a Méryona łączącego w swoich grafikach realizm z fantastycznymi postaciami.

Trzecia sala została poświęcona *Grafice impresjonistów*, reprezentowanych m.in. przez Félixa Bracquemonda (np. niesamowita, niepokojąca *Sroka*) czy Camille'a Pissarro, ale i Alfreda Sisleya, Jeana-Louisa Foraina, będącego autorem *Kobiety siedzącej z głową wspartą na prawej dłoni* – delikatnie nakreślona sugestywna sylwetka kobiety, którą śmiało można potraktować jak upostaciowaną rozpacz/melancholię.

W następnej, czwartej już sali, widzowie mają okazję obejrzeć grafiki z lat 90. XIX wieku (to czas łatwo uchwytniej ekspansji kolorów, czerni i biel przestają dominować), ale też piękne, misterne karty adresowe. Szczególnie przyciąga wzrok ekspresywna, choć ascetyczna *Jedwabna suknia* – *Zamyślona* Paula-Alberta Besnarda, jak również dwie misterne prace Jacques'a Villona *Kobieta i dziewczyna* oraz *Dama z pieskiem*. Tu też znalazło się miejsce dla pracy jednej z niewielu graficzek, Suzanne Valadon, modelki, która została malarzką.

Piąte pomieszczenie to ekspozycja pt. *W orbicie sztuki japońskiej*. Spotykają się tu ze sobą np. *Pajęk* Redona z grafikami Henriego Toulouse-Lautreca. Japonizm, polegający na sięganiu po elementy estetyki ze sztuki japońskiej np. fascynacja fauną i florą, prawie fotograficzny sposób kadrowania, płynne, a jednocześnie ekspresywne linie, próby pokazania równowagi pomiędzy czernią i bielą. Wyróżnia się *Godzina milczenia* (Henri Meunier), portret kobiety w zielonej sukni, ujęty z profilu.

Oblicza symbolizmu to następna, wydzielona, przestrzeń tematyczna. Nazwiska twórców, których prace zostały tam zgromadzone mówią same za siebie – Edvard Munch, Henri Fantin-Latour, Édouard Manet, Redon (ze wspaniałym *Pegazem pojmowanym*), czy Pierre Puvis de Chavannes oraz Féli cien Rops. Kolejna sala została zaplanowana tak, by wyeksponować grafiki inspirowane krajobrazami Bretanii. Przechodzi się z niej do następnego pomieszczenia, gdzie zaprezentowano *Proroków nowej sztuki* – *nabistów*, akcentujących autonomiczność sztuki, odrzucających naśladowanie natury, tworzących grafiki coraz odważniejsze, coraz bardziej kolorowe. Zabawa barwą daje możliwość przejścia do sali numer 9 – *Paryż się bawi...*, pełnej grafik dynamicznych, momentami nieco brutalnych, zawierających akcenty przedfowistyczne. Powraca tam Toulouse-Lautrec, na uwagę zasługują dwie prace Louisa Legrand'a *Pokryte potem* – portret zmęczonych

nach baletnic i *Sztuczne kwiaty* – wpina je we włosy kobieta siedząca przed lustrem.

Na koniec *Art nouveau* – *sztuka dla wszystkich*. Obowiązkowo musiały pojawić się tam grafiki Alphonse'a Muchy, porywa *Tancerka z czynelami* Waltera Crane'a, fascynuje piękny plakat autorstwa Eugène'a Samuela Grassetta, chętnie sięgającego po motywy celtyckie. Nawet niewprawne oko dostrzeże ewidentną secesyjność przedstawień, pamiętać jednak należy, iż art nouveau jest jednak pojęciem nieco szerszym.

Pozostaje wyłącznie zachęcić do odwiedzenia tej świetnej wystawy. Zgromadzone na niej prace są nie tylko cenne, ale i bardzo kruche, stąd też rzadko bywają udostępniane. Warto je obejrzeć, skoro nadarza się tak doskonała okazja.

Labirynt znaków. Umberto Eco w Uniwersytecie Łódzkim

24 maja 2015 r. w Uniwersytecie Łódzkim wręczono profesorowi Umbertowi Eco doktorat *honoris causa* w ramach festiwalu, którego nazwę podaliśmy w tytule tej informacji. Wydarzenie o tyle niezwykle, że włoski profesor jest jednym z najlepszych i najbardziej popularnych pisarzy we Włoszech, jego dzieła są od lat przekładane na wiele języków, a powieściopisarski debiut, *Imię róży*, osiągnął nakład prawie 30 milionów egzemplarzy. Kolejne powieści wydawano w ekspresowym tempie, również w Polsce, np. *Wahadło Foucaulta*, *Wyspa dnia poprzedniego*, *Baudolino*, *Tajemniczy płomień królowej Loany* i *Cmentarz w Pradze*, a ostatnio *Temat na pierwszą stronę*. Od lat polskim wydawcą Umberta Eco jest Noir sur Blanc.

Konkurs im. Arkadego Fiedlera o Nagrodę Bursztynowego Motyla

Po raz dwudziesty Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu organizuje Konkurs im. Arkadego Fiedlera o Nagrodę Bursztynowego Motyla. Pomysł zorganizowania corocznych konkursów na najlepszą książkę o tematyce podróżniczej i krajoznawczej zrodził się w Bibliotece Raczyńskich w 1994 r., w trakcie obchodów setnej rocznicy urodzin Arkadego Fiedlera. Postanowiono wówczas przywrócić rangę i znaczenie literaturze podróżniczej, a imprezę nazwać imieniem największego poznańskiego obywatela, znanego w Polsce i świecie. Dziś literatura podróżnicza i krajoznawcza cieszy się olbrzymią popularnością, zarówno na księgarskich półkach, jak i wśród czytelników bibliotek. Z tym większą przyjemnością informujemy:

Laureatem XX Ogólnopolskiego Konkursu im. Arkadego Fiedlera o nagrodę Bursztynowego Motyla dla najlepszej polskiej książki o tematyce podróżniczej i krajoznawczej zostały *Powidoki* Piotra Strzeżysza.

Jury składające się z dziennikarzy, wydawców, księgarzy i bibliotekarzy pod przewodnictwem dyrektora Biblioteki Raczyńskich, Anny Gruszeckiej, postanowiło przyznać główną nagrodę pieniężną oraz statuetkę Bursztynowego Motyla Piotrowi Strzeżyszowi za porywającą i wnikliwą próbę ukazania zachwyty doznanego w podróży, rozumianej w warstwie materialnej, emocjonalnej i filozoficznej, zawartą w książce *Powidoki*, opublikowanej przez Wydawnictwo Bezdroża / Grupa Helion.

Nagroda została wręczona 15 czerwca 2015 r. w Muzeum Arkadego Fiedlera „Pod Totemem” w Puszczykowie przy ul. Słowackiego 1.

Laureat będzie również gościem Biblioteki Raczyńskich przy pl. Wolności 19. Spotkanie miało miejsce 15 czerwca o godz. 18.00.

Organizatorem konkursu odbywającego się od roku 1996 jest Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu i Muzeum Arkadego Fiedlera w Puszczykowie. Fundatorem nagrody pieniężnej jest Marszałek Województwa Wielkopolskiego, a statuetki Bursztynowego Motyla, zaprojektowanej i wykonanej w pracowni Ania Kruk, Urząd Miasta Puszczykowa.

Ogłoszenie

Organizatorzy Festiwalu im. Zygmunta Haupta – którego pierwsza edycja odbędzie się w terminie 18–27.09.2015 w Gorlicach i pobliskim Szymbarku – zapraszają do udziału w konkursie literackim, którego przedmiotem jest opowiadanie.

Konkurs adresowany jest do osób przed debiutem wydawniczym. Nadesłane prace oceni jury w składzie: Magdalena Budzińska, Darek Foks, Jarosław Klejnocki, Zofia Król. Jury wybierze jednego Laureata/Laureatkę. Nagrodę główną stanowi 5000 zł brutto oraz publikacja opowiadania na stronie internetowej festiwalu. Nagrodą dodatkową będzie publikacja opowiadania w miesięczniku „Twórczość”.

Do konkursu przyjmowane są opowiadania nieprzekraczające 15 stron znormalizowanego maszynopisu. Opowiadanie należy przesłać do 15 lipca 2015 na adres: konkurs@festiwalhaupta.pl. Temat konkursu brzmi „Kontramarka”, a jego rozszerzenie – wraz ze szczegółowymi informacjami dotyczącymi zasad i przebiegu konkursu – znajduje

się w regulaminie dostępnym do pobrania pod adresem: www.bit.ly/HAUPT-festiwal-KONKURS.

Prosimy o uważne zapoznanie się z regulaminem!

FESTIWAL IM. ZYGMUNTA HAUPTA

Festiwal stanowi wspólną inicjatywę osób i instytucji, którym bliski jest cel promocji twórczości Zygmunta Haupta, największego z niesłusznie zapomnianych polskich pisarzy. Inicjatorem wydarzenia jest Andrzej Stasiuk, który objął funkcję dyrektora artystycznego Festiwalu.

Zaplanowane wydarzenie ma dwa podstawowe cele. Pierwszym jest przywrócenie pamięci o wyjątkowym pisarzu, jakim był Zygmunt Haupt, przybliżenie odbiorcom jego sylwetki twórczej i życiorysu wraz z kontekstem historycznym jego czasów. Realizacji tego celu służyć będą spotkania tematyczne z udziałem badaczy twórczości patrona Festiwalu. Drugim celem wydarzenia jest udział w rozwoju polskiej sceny literackiej, promocja czytelnictwa i wartościowych zjawisk współczesnej literatury i sztuki. Podczas Festiwalu odbędzie się więc szereg spotkań z renomowanymi autorami i autorkami z Polski i Europy, a także koncerty i wydarzenia towarzyszące.

Na razie swój udział w Festiwalu potwierdzili: syn pisarza Arthur Haupt, badacze i eksperci: dr Jarosław Klejnocki, dr Zofia Król, prof. Aleksander Madyda, dr hab. Andrzej Niewiadomski, dr Paweł Panas oraz autorzy: Jurij Andruchowycz (Ukraina), Darek Foks, Artur Daniel Liskowacki, Marian Pilot, Taras Prochaśko (Ukraina), Małgorzata Szejnert, Bohdan Zadura, Serhij Żadan (Ukraina).

Organizatorami Festiwalu im. Zygmunta Haupta są Akademickie Biuro Kultury i Sztuki Alma-Art, Miejska Biblioteka Publiczna im. Stanisława Gabryela w Gorlicach, Urząd Miasta w Gorlicach i Wydawnictwo Czarne. Projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Urzędu Miasta w Gorlicach i Gminy Gorlice.

Więcej informacji o Festiwalu pod adresem www.festiwalhaupta.pl.

Profesor Luigi Marinelli doktorem honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego

„Senat Uniwersytetu Jagiellońskiego po zapoznaniu się z uchwałą Rady Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego z dnia 10 września 2014 roku i po wysłuchaniu recenzji przygotowanych przez prof. dr hab. Alinę Nowicką-Jeżową z Uni-

wersytetu Warszawskiego oraz prof. dr hab. Małgorzatę Czermińską z Uniwersytetu Gdańskiego, popartych uchwałami Senatów wymienionych uczelni, postanowił przyznać Panu Profesorowi Luigiemu Marinellemu tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego, w szczególności za:

- zasługi w propagowaniu polskiej literatury i kultury poza granicami Polski,
- popularyzowanie, poprzez przekłady i edycje, polskiej literatury we Włoszech i Europie,
- kształtowanie nowoczesnej formuły studiów polonistycznych na świecie,
- wieloletnią i owocną pracę naukową i dydaktyczną na rzecz zapewnienia polskiej literaturze trwałego miejsca w kulturze Włoch i Europy,
- wielki i cenny wkład w rozwijanie obustronnych więzi kulturalnych Włoch i Polski.”

Uroczystość nadania doktoratu odbyła się 16 czerwca br., w Collegium Maius, w obecności wielu przyjaciół Profesora Marinellego z Włoch i Polski, koleżanek i kolegów, ambasadora Włoch w Polsce, przedstawicieli Włoskiego Instytutu Kultury w Krakowie. Laudację wygłosiła Pani prof. dr hab. Magdalena Popiel, a nowo mianowany doktor – dodajmy, autor „Nowej Dekady Krakowskiej” i juror Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej – zachwyił słuchaczy wygłoszonym piękną

polszczyzną przemówieniem, dowcipnym, ale i wzruszającym. (br)

Koncert poezji

Urodziny Adama Zagajewskiego

W ostatnią wiosenną sobotę, 20 czerwca 2015 roku w Sali Widowiskowej Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha **Adam Zagajewski**, w towarzystwie przyjaciół oraz licznie zgromadzonych czytelników i czytelniczek jego poezji, obchodził siedemdziesiąte urodziny. Wieczorne spotkanie, prowadzone przez Magdalenę Heydel, rozpoczęło się od przeczytania listów przesłanych przez panią Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego profesor Małgorzatę Omilanowską oraz dyrektora Biblioteki Narodowej doktora Tomasza Makowskiego, który życzył Jubilatowi m.in. „jak najwięcej twórczego niepokoju”. Następnie zaproszeni przez organizatorów (przede wszystkim Wydawnictwo a5, należące do Krystyny i Ryszarda Krynickich, Instytut Książki, Muzeum Manggha) poeci odczytali, jako liryczne podarunki, po dwa wiersze – swój ulubiony/szczególnie znaczący wiersz Adama Zagajewskiego oraz dowolnie wybrany – wiersz-prezent. Rozpoczął Anders Bodegård od prezentacji *W cudzym pięknie*, zestawionym z wierszem szwedzkiej poetki, Marie Lundquist (w maju gościła na Festiwalu

Urodziny Adama Zagajewskiego, Manggha, 20 czerwca 2015 r.

Fotografia Zofia Zalewska



Miłosza), *Dla Ciebie Witoldzie*. Kolejno głos zabrali Ewa Lipska – czytając *Państwo Platona* i własną *Ulicę Józefa*, Michael Krüger, Jerzy Kronhold, Leszek Aleksander Moczulski, który odczytał przejmujący wiersz z *Asymetrii* (2014) Jubilata pt. *Obudź się*. Po nich wystąpił Adam Michnik (gość specjalny) ze swą laudacją ukazującą poezję Adama Zagajewskiego jako pogłębioną refleksję historiozoficzną. Natomiast Janusz Drzewucki dzięki wybranym lirykom przywołał Osipa Mandelsztama. Dalej, czytali wiersze Tomasz Różycki, Sebastian Kleinschmidt – nazwał autora *Niewidzialnej ręki* (2009) nie tylko poetą, ale i nauczycielem poezji, zamieniającym podziw w pasję. Na koniec pierwszej części wystąpił Ryszard Krynicki, przypominając, iż *List. Oda do wielości* (Paryż 1983) był jednym z pierwszych tomików opublikowanych w stanie wojennym w wydawnictwie bezdebtowym.

Warto zaznaczyć, że w czasie uroczystości został wyświetlony niedługo, ale wyjątkowo ciekawy film autorstwa Joanny Helander i Bo Perssona. Złożony ze zdjęć (głównie czarno-białych, przedstawiających również Ryszarda Krynickiego, Juliana Kornhausera – który także był obecny podczas sobotniego spotkania; Stanisława Barańczaka, Wisławę Szymborską, Czesława Miłosza), rekonstruujący prywatną i poetycką biografię Jubilata, udatnie łączony z muzyką, był wzruszającą wyprawą w bliższą i dalszą przeszłość.

Adam Zagajewski odpowiedział też na kilka pytań zadanych przez Edwarda Hirscha, amerykańskiego poetę i krytyka (jego tom *Dzika wdzięczność* wydany został przez krakowski ZNAK). Mówił o niespiesznie rozpoczynanych wierszach, o smakowaniu wolnej wędrówki do puent, o budowaniu pomostów między codziennością a poezją, by dzięki kolejnym sekwencjom wersów wyjść poza powstałą dychotomię. Ruch „poza” stał się także podstawą do wyjaśnienia relacji pomiędzy tak wyraźnymi w jego poezji ironią i ekstazą. Zapytany o relacje poezji i filozofii odparł, iż obie szukają tego samego, choć na pewno w inny sposób, ponieważ poeci mają dostęp do rzeczywistości dzięki specyficznej mechanice metafory, przy czym te ważne są rzadkimi okazami, pojawiają się w chwilach zachwyty. Nie zabrakło rozważań o muzyce, wpływającej świat, traktowanej jako cud. Na pytanie o „lęk przed wpływem” (koncept Harolda Blooma), czyli wpływ poezji Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta na jego twórczość, poeta przyznał, że zdarzały mu się chwile obaw, niemniej, jak każdy piszący, musiał podjąć decyzję czy przyjąć

dykcję mistrzów, czy buntując się, zacząć wypracowywać własną.

Na koniec Jubilat przeczytał trzy wiersze: *Łąki Burgundii*, *Dla M* i *Jechać do Lwowa* (ostatni, najdłuższy, dedykowany Rodzicom, jeszcze nigdy nie był czytany w Krakowie).

Paryż-Kraków

Do 6 lipca br. w Dolnym Pałacu Sztuki w Krakowie można oglądać wystawę prac artystów francuskich. Stowarzyszenie „Le 4 Paris Art” tworzą malarze, graficy, rzeźbiarze i fotograficy; wszyscy są mieszkańcami paryskiej dzielnicy Le Marais. W krakowskiej wystawie udział wzięli: Rémy Aron, Véronique André, Pascale Blaizot, Hélène Delanöe, Laurence Dubaut, Marie-Lyne Ersine, Dominique Fillières, Bénédicte Gerin, Yona Grandjean, Maria Ksyk, Natalie Miel, Eric Perrin, Solomon i Nina Urisch. Wystawa zorganizowana została pod honorowym patronatem Konsulatu Generalnego Francji oraz Instytutu Francuskiego w Polsce.

Wielka Szyba 1915-2015

Inicjator konferencji zatytułowanej *Le Grand Verre / The Large Glass / Wielka Szyba 1915-2015, Paris-New York-Kraków* oraz Zdarzenia zaplanowanego w Strefie Be Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie na wiosnę 2016 roku, dr hab. Aleksander Pieniek z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, zwrócił się do zainteresowanych twórczością Marcela Duchampa historyków sztuki i literatury, a także zainspirowanych nią artystów, z zaproszeniem do uczestnictwa w dyskusji panelowej na temat aktualności spuścizny Duchampa. Udział w konferencji potwierdzili: prof. Maria Hussakowska i prof. Tomasz Gryglewicz, historycy sztuki; dr Tomasz Cieślak-Sokołowski i dr Jakub Kornhauser, historycy i teoretycy literatury z Uniwersytetu Jagiellońskiego; prof. Artur Tajber, prof. Tadeusz Gustaw Wiktor i dr Antoni Szoska z Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; prof. Grażyna Borowik i dr Krzysztof Siatka (Bunkier Sztuki) z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie; mgr Anna Baranowa reprezentująca Stowarzyszenie Historyków Sztuki; mgr Andrzej Welmiński, mgr Teresa Welmińska i mgr Andrzej Kowalczyk, aktorzy Teatru Tadeusza Kantora; dr hab. Katarzyna Bazarnik z UJ i poeta Zenon Fajfer, teoretycy literatury; mgr Zygmunt Moniuszko, entuzjasta Marcela Duchampa. Przewidziane są najrozmaitsze formy wypowiedzi, także

działania performatywne i poetyckie, organizatorzy nie wykluczają działań kontestujących.

Echa niedawnej wystawy *MARCEL DUCHAMP le peinture, mème*, zorganizowanej w paryskim Centrum Pompidou, skłaniają do dyskusji. Odżyły bowiem dawne kontrowersje związane

z recepcją twórczości o charakterze konceptualnym, pojawiły się też głosy formułujące od nowa pytania o sens sztuki, określanej przez Duchampa mianem „siatkówkowej”. Wpływ Duchampa na stan i jakość obecnej sceny artystycznej na świecie pozostaje wciąż znaczący. Czy dla wszystkich?

10 czerwca 2015 roku

zmarł

Michał Rożek

1946–2015

**wybitny znawca historii i sztuki Krakowa,
badacz kultury staropolskiej.**

Debiutował w roku 1976 *Krakowską katedrą na Wawelu*, jedną z jego pierwszych książek były *Uroczystości w barokowym Krakowie* wydane w serii „Cracovianów” Wydawnictwa Literackiego. W ciągu pracowitego życia opublikował kilkadziesiąt pozycji książkowych, ostatnie książki i wznowienia ukazywały się nakładem krakowskiego wydawnictwa Petrus, m.in. bardzo popularne *Groby królewskie na Wawelu*, *Magia kultury*, *Hultaje, złoczyńcy i wszetecznicze w dawnym Krakowie*, *Smakowitości obyczajowe*, *Ten cholerny sarmatyzm*, *Etos dworu szlacheckiego*, *Wit Stwosz*, *Wielcy pod Wawelem*. Dzięki narracyjnemu talentowi chętnie słuchany był jako wykładowca w krakowskich uczelniach i licznych instytucjach kultury. Spoczął w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Rakowickim.

Rodzinie i Przyjaciółom składamy serdeczne wyrazy współczucia oraz kondolencje.

Redakcja

AUTORZY

Artur Badach – historyk sztuki, doktoryzował się w Instytucie Sztuki PAN. Absolwent italianistyki w SWPS w Warszawie. Pracuje na Zamku Królewskim w Warszawie, wykładowca na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, autor publikacji książkowych, rozpraw naukowych i artykułów z zakresu historii sztuki.

Iwona Boruszkowska – filolożka, kulturoznawczyni, krytyczka literacka. Doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, gdzie zajmuje się badaniem literackich reprezentacji szaleństwa i geopoetyką. Tłumaczka współczesnej literatury ukraińskiej. Redaktor naczelna portalu Panorama Kultur (www.pk.org.pl). Współpracuje m.in. z magazynem literackim „Radar”. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych UJ.

Tomasz Cieślak-Sokołowski – krytyk i historyk literatury; pracownik Katedry Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Ostatnio opublikował książkę *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2012). Wraz z Kacprem Bartaczkiem przetłumaczył *Modernizm XXI wieku. Nowe poetyki* Marjorie Perloff (2012).

Jerzy Franczak – prozaik, eseista, literaturoznawca. Redaguje „Książki w Tygodniku” – dodatek do „Tygodnika Powszechnego”. Adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Opublikował zbiory opowiadań i esejów, rozprawy: *Rzecz o nierzeczywistości*. „*Mdłości*” J.-P. Sartre’a i „*Ferdynand*” W. Gombrowicza (2002), *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007) oraz powieści: *Przymierzalnia* (2008), *Nieludzka komedia* (2009), *Da capo* (2010), *NN* (2012). Więcej: <http://franczak.wydawnictwoliterackie.pl>.

Brigitte Gautier – doktor habilitowana, jest adiunktem na uniwersytecie Charles de Gaulle-Lille 3. Zajmuje się współczesną literaturą polską, w ujęciu także komparatystycznym, m.in. twórczością Zbigniewa Herberta, którego wszystkie utwory poetyckie i *Labirynt nad morzem* przetłumaczyła na język francuski. Jest laureatką nagrody im. Nelly Sachs w 2013 za tłumaczenie tomu *Monsieur Cogito – Œuvres poétiques complètes II*. Jest autorką *Un humanisme subversif: lectures polonaises de Camus, Malraux et Saint-Exupéry* (Wywrotowy huma-

nizm: polskie odczytanie Camusa, Malraux i Saint-Exupéry’ego), Paris 2006 i ponad 40 artykułów opublikowanych we francuskich, polskich i angielskich pismach naukowych, a także redaktorem czterech publikacji poświęconych Herbertowi i literaturze Europy Środkowo-Wschodniej. Została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi RP i Medalem Wdzięczności Europejskiego Centrum Solidarności.

Eliza Kącka – ur. w 1982 roku w Lidzbarku Warmińskim. Doktorantka Instytutu Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki UW. Współredaktorka (z Konradem C. Kęderem i Tomaszem Gerszbergiem) antologii poezji najnowszej *Poezi i poezki przekraczając granice. Sto wierszy* (Wydawnictwo FA-art, Katowice 2011). Opublikowała książkę *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida* (Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2012). Stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (2012), finalistka Nagród Naukowych „Polityki” (2013).

Jakub Kornhauser – doktor literaturoznawstwa, tłumacz, eseista, poeta. Pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej UJ, współpracuje z Wydziałem Polonistyki UJ. Członek zespołu „Literatury na Świecie”. Redaktor czterech monografii, ostatnio współautor książki *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej* (Kraków 2014). Zajmuje się teorią i historią awangardy, poezją eksperymentalną, a także współczesną literaturą francuską, rumuńską, polską. Autor dwóch tomów poezji, tłumaczony na kilka języków.

Wojciech Ligęza – krytyk i historyk literatury, eseista, 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 festiwali operowych, organizatorka i animatorka spot-

kań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

Jarosław Mikołajewski – italianista, poeta, eseista, dziennikarz, w latach 2006–2012 pełnił funkcję dyrektora Instytutu Polskiego w Rzymie. Jako tłumacz przełożył z włoskiego na język polski m. in. utwory Petrarki, Dantego, Michała Anioła i *Pinnokia* Carla Collodiego, a także poetów włoskich XX i XXI wieku oraz współczesne powieści włoskich pisarzy. Zbiór jego esejów pt. *Rzymska komedia* (2011) był nominowany do Literackiej Nagrody Nike 2012 oraz otrzymał Nagrodę Literacką im. Miasta Stołecznego Warszawy 2012. Ostatnio wydany tomik poetycki to *Wyręka* (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”.

Leonard Neuger – ur. 1947 w Krakowie. Studia polonistyczne ukończył 1971 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktoryzował się w 1978 roku na Uniwersytecie Śląskim. W latach 1983–2015 mieszkał w Szwecji. Emerytowany profesor Uniwersytetu Sztokholmskiego. W latach 2003–2007 dyrektor Instytutu Sławistyki w Uniwersytecie Sztokholmskim. Historyk, teoretyk literatury i tłumacz. Wydał książki: *Pomysły do interpretacji* (1997), *Z perspektywy tłumacza* (1997), *Ćwiczenia z wrażliwości* (2003). Opublikował w swoim przekładzie wiersze m.in. Carla Michaela Bellmana, Erika Johana Stagneliusa, Harry’ego Martinsona, Tomasza Tranströmera.

Jacek Olczyk – polonista, tłumacz, absolwent studiów doktoranckich na UJ i na INALCO w Paryżu (*cotutelle*). W roku 2013 stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Tłumacz Georges’a Pereca (*Teatr I*, Kraków 2010; *Urodziłem się. Eseje*, Kraków 2012). Zajmuje się teoriami poetyckimi w XX-wiecznej poezji polskiej i francuskiej, twórczością OuLiPo oraz badaniem życia literackiego w Krakowie.

Anna Pekaniec – historyczka literatury; prowadzi zajęcia na Wydziale Polonistyki UJ i na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie; publi-

kowała m. in. w „Ruchu Literackim” i „Wielogłosie”, tomach pokonferencyjnych, 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.

Bogdan Rogatko – krytyk literacki, edytor, publicysta. Wydał: *Utopia Młodej Polski*, *Zofia Nalkowska*, *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”. Ostatnio opublikował książkę pt. *Czas zbliżeń* (2015).

Tomasz Surdykowski – ur. w 1983 roku, tłumacz. Przełożył powieść *Kraj bez kapelusza* haitańskiego pisarza Dany’ego Laferrière’a (Kraków 2012). Na Uniwersytecie Jagiellońskim przygotowuje rozprawę doktorską na temat francuskojęzycznej literatury karaibskiej.

Małgorzata Szczurek – romanistka, redaktor naczelna Wydawnictwa Karakter, tłumaczka, przełożyła powieść Tahara Ben Jellouna *To osłepiające nieobecne światło* (Kraków 2008).

Olga Szmidt – ur. w 1989 roku, redaktor naczelna portalu „Popmoderna”, a wcześniej także „Polisemii”. Autorka książki *Korespondent Witkacy* (2014). Publikowała artykuły i recenzje w licznych czasopismach oraz portalach. Zajmuje się podmiotowością w literaturze i kulturze współczesnej oraz kulturą amerykańską. Na Wydziale Polonistyki UJ przygotowuje rozprawę doktorską na temat autentyczności w najnowszej kulturze. Píše biografię Marii Kownackiej.

Paweł Taranczewski – malarz, rysownik, krytyk sztuki, kierownik Katedry Historii i Teorii Sztuki w krakowskiej ASP, także wykładowca w 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 Thiel-Jańczuk – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa romańskiego. Od 2011 roku adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe i publikacje dotyczą współczesnej francuskiej prozy auto/biograficznej i auto/biofikcyjnej. Zajmuje się również przekładem tekstów naukowych.

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).

Katarzyna Zechenter – literaturoznawczyni, poetka. Drukowała swoje wiersze w „Tygodniku Powszechnym”, „Kulturze Paryskiej”, „Zeszytach Literackich”, „Przekroju” oraz czasopismach amerykańskich („RaJAH”, „CSMonitor” etc.). Absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracę doktorską obрониła na University of Michigan w Ann Arbor. Wykłada na University College London. Wydała m.in. *The Fiction of Tadeusz Konwicki. Coming to Terms with Post-War, Polish History and Politics* (2007).

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.

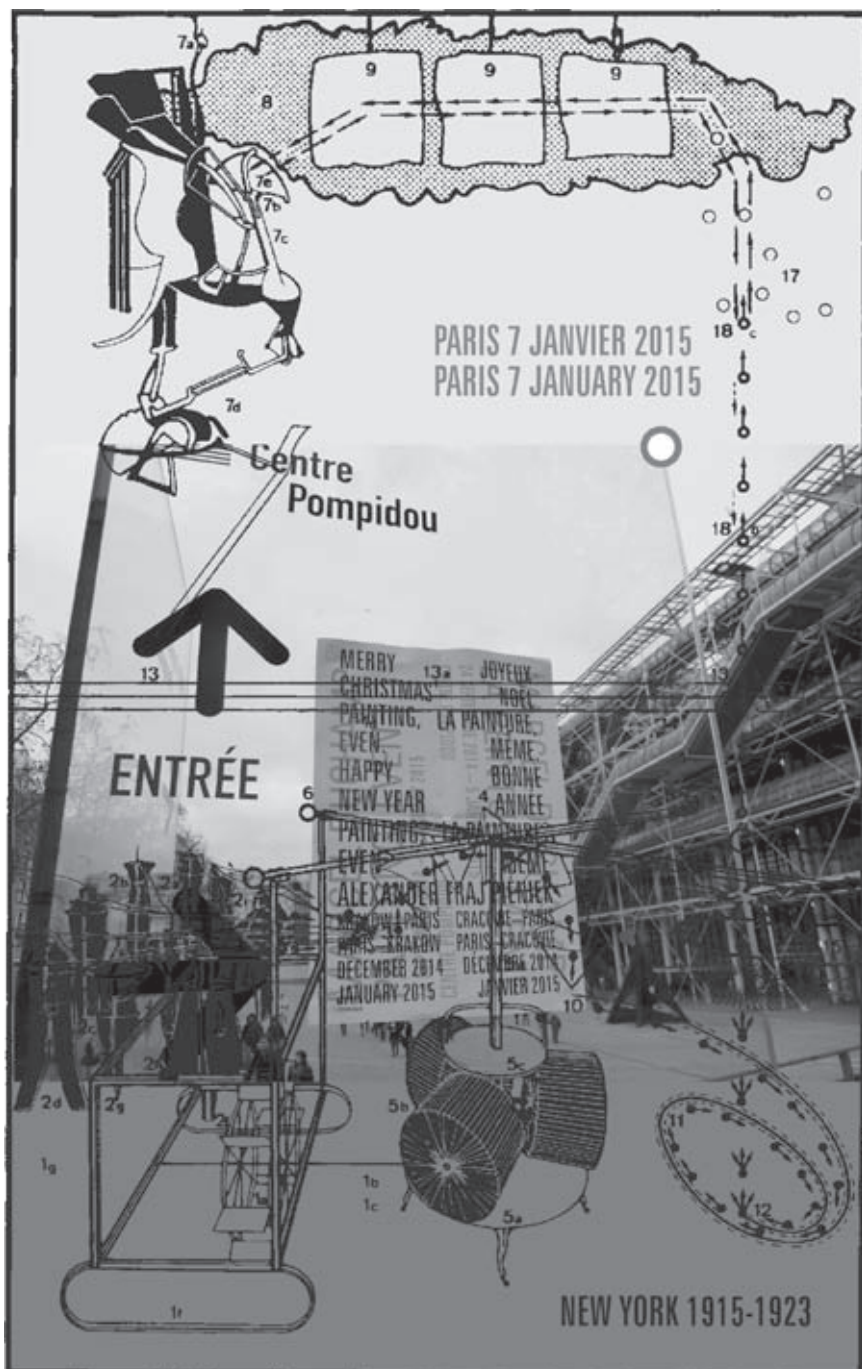
Koszty przesyłki krajowej ponosi
Wydawca.

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



ALEXANDER FRAJ PIENIEK, *Wielka Szyba, jednak / The Large Glass, even / Le Grand Verre, même*, 2015, Air de Paris, New York, Kraków

TRAKTAT O MIŁOŚCI



NA ŚMIERĆ I ŻYCIE

Premiera: czerwiec 2015



www.wydawnictwoliterackie.pl infolinia 800 421 040



Wydawnictwo Literackie na Facebooku:
www.facebook.com/wydawnictwoliterackie



Wydawnictwo Literackie na YouTube:
www.youtube.com/wlchannel

KFI

KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY

NIECH ŻYJE
SZTUKA! Kolekcja
Feliksa Jasieńskiego.
GRAFIKA
FRANCUSKA OD
IMPRESJONIZMU DO
ART NOUVEAU
13.06.2015 – 3.01.2016
Kamienica Szolajskich
im. Feliksa Jasieńskiego
– Oddział Muzeum
Narodowego
w Krakowie

HENRI-GABRIEL
IBELS, *Au cirque –
La piste du cirque /
W cyrku – Arena
cyrkowa*, 1893,
z: *L'Estampe originale*,
Paris 1893, litografia
barwna kredką,
tuszem, pędzlem
i prószem, w zbiorach
Muzeum Narodowego
w Krakowie,
fot. Pracownia
Fotograficzna MNK

ISSN 2299-4742

