

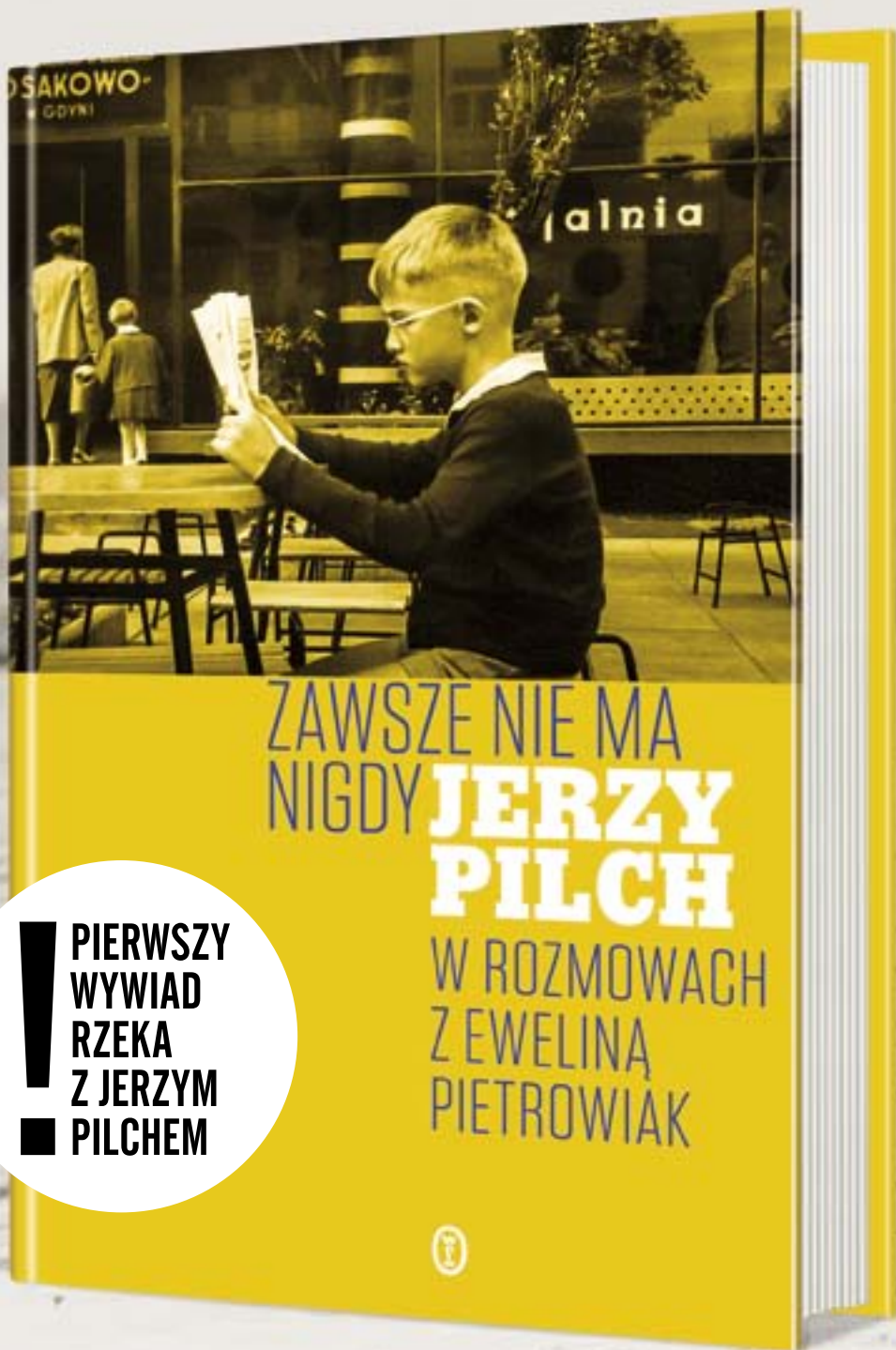
1²⁵dekada

NOWA
KRAKOWSKA
DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY
NR 6 (22) ROK IV 2015 KRAKÓW

Cena **12 zł** (w tym 5% VAT)
ISSN 2299-4742

RAPORT O STANIE LITERATURY

**POEZJA
PROZA
INSTYTUCJE
KRYTYKA**



**PIERWSZY
WYWIAD
RZĘKA
Z JERZYM
PILCHEM**



www.wydawnictwoliterackie.pl • infolinia 800 421 040



Wydawnictwo Literackie na Facebooku:
www.facebook.com/wydawnictwoliterackie



Wydawnictwo Literackie na YouTube:
www.youtube.com/wlchannel

Patronat medialny:



ARTYŚCI Z KRAKOWA GENERACJA 1980–1990

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK rozpoczyna serię wystaw prezentujących dorobek artystów mieszkających i pracujących w Krakowie. Będą to prezentacje wykorzystujące różnorodne media. Cykl inauguruje pokaz prac twórców urodzonych w latach 1980–1990. W kolejnych odsłonach skupimy się na wcześniejszych rocznikach krakowskich artystów. W roku 2017 planujemy prezentację twórców urodzonych w latach 70.

Po dokonaniu wyboru prac na ekspozycję okazało się, że będzie dominować na niej malarstwo. Obok niego zaprezentujemy również rzeźby, wideo, fotografie, rysunki oraz instalacje. (...) Jest próbą zmierzenia się z legendą artystyczną miasta, którą od połowy XIX wieku tworzą wybitne talenty. Kraków to miejsce słynne z inicjowania sztuki – tu otwarto pierwszą akademię sztuk pięknych, pierwsze muzeum narodowe oraz pierwszy Instytut Historii Sztuki w Polsce. Miasto zawsze kojarzono z dobrym malarstwem, wybór prac prezentowanych w MOCAK-u potwierdza taką opinię.

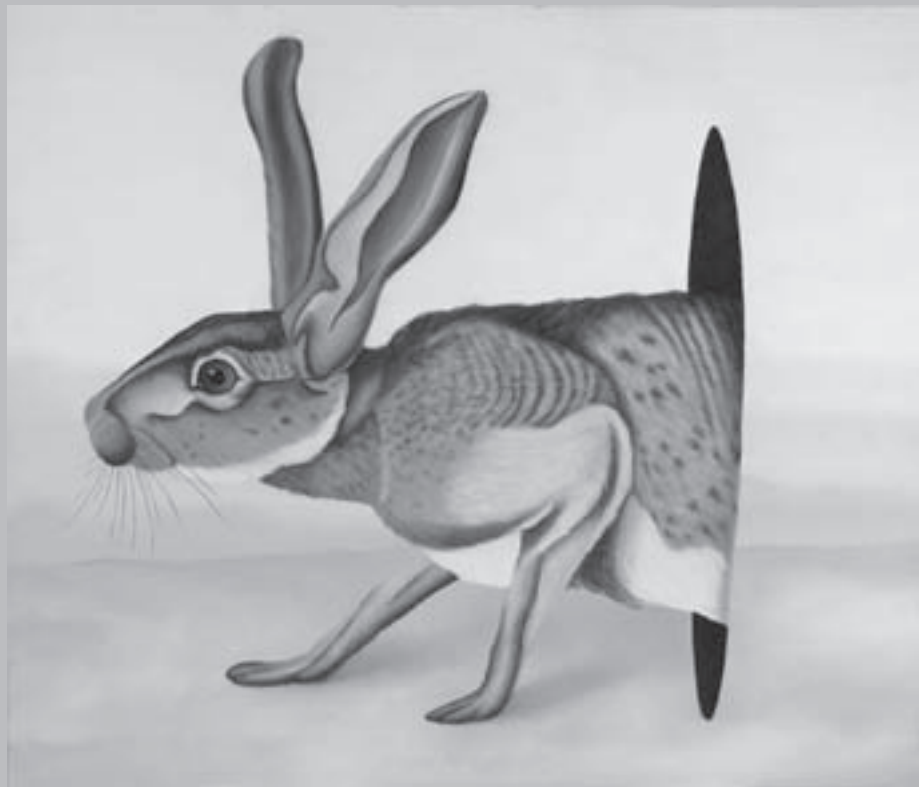
Pokolenie artystów urodzonych w latach 80. weszło w środowisko artystyczne nieobciążone bagażem poprzedniego ustroju, natomiast bardziej świadome mechanizmów rynkowo-kapitalistycznych. W ich realizacjach nie widać zaangażowania społecznego ani politycznego, tak wyraźnego w sztuce artystów urodzonych w latach 60. Wydaje się, że bardziej interesujące dla młodych twórców są poszukiwania metafizyczne, psychologiczne, bazujące na tworzeniu „zakamuflowanych” przedstawień postaci oraz budowanie oryginalnych narzędzi malarskich.

Justyna Kuska

Kuratorzy: Delfina Jałowik, Monika Koziół, Koordynator: Martyna Sobczyk

Czas trwania wystawy: 16.10.2015–27.3.2016

DAWID CZYZ, *bez tytułu*, 2015, olej na płótnie, 60 × 70 cm



RAPORT O STANIE LITERATURY
POEZJA – PROZA – INSTYTUCJE – KRYTYKA
CZYTAJ NA STRONACH 6–61

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 *zastępcza redaktor naczelnej*

Anna Pekaniec *sekretarz redakcji*

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Bogdan Rogatko

Paulina Małochleb

Robert Ostaszewski

Anna Pochłódka

Współpracują:

Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz,

Jakub Kornhauser, Krzysztof Lisowski,

Anna Łabędzka, Malwina Mus,

Małgorzata Ruda, Małgorzata Szumna,

Jacek Ziemek

Redaktor prowadzący:

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Okładka:

Aleksander Pieniek,

Edyta Mosior

Adres korespondencyjny redakcji:

Anna Pekaniec

„Nowa Dekada Krakowska”

ul. Gołębia 16, 31-007 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 listopada 2015 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

1²⁵dekada

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 6 (22) ROK IV 2015 KRAKÓW

RAPORT O STANIE LITERATURY. POEZJA – PROZA – INSTYTUCJE – KRYTYKA

Część 1.	LIRYCZNE GESTYKULACJE	
MARIAN STALA	O porządkowaniu poezji po roku 1989. Jedenaście uwag zmęczonego krytyka	6
odpowiadają:		
ANDRZEJ SKRENDÓ		10
ALINA ŚWIEŚCIAK		11
ALDONA KOPKIEWICZ		13
Część 2.	POZY PROZY	
JERZY JARZĘBSKI	Kariera terminów krytycznoliterackich a procesy zachodzące w prozie	14
odpowiadają:		
KRZYSZTOF UNIŁOWSKI		17
ZOFIA KRÓL		19
ROBERT OSTASZEWSKI		22
Część 3.	KAPITAŁNE INSTYTUCJE	
GRZEGORZ JANKOWICZ	O potrzebie konwersji kapitału	24
odpowiadają:		
MAGDALENA RABIZO-BIREK		30
PAULINA MAŁOCHLEB		33
ALEKSANDER KARDYŚ		35
ANKIETA	Niedocenieni/przecenieni współczesnej literatury	
odpowiadają:		
ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI		39
JERZY FRAN CZAK		42
RAFAŁ GAWIN		43

ADRIAN GLEŃ	47
KRZYSZTOF HOFFMANN	51
KAROL MALISZEWSKI	53
DARIUSZ NOWACKI	55
MAJA STAŚKO	59

PREZENTACJA

RAE ARMANTROUT	WIERSZY	62
KACPER BARTCZAK	Wiersz w starciu ze swoim zewnątrzem. Uwagi wstępne o poetyce Rae Armantrout	70

POEZJA

TOMASZ ŁUBIEŃSKI	Café de la poste	82
EWA ELŻBIETA NOWAKOWSKA	WIERSZY	84

ESEJ

ADRIAN GLEŃ	Po stykach, w szczelinach – żeby bardziej być. O metafizyczności <i>Wschodu</i> Andrzeja Stasiuka	88
-------------	--	----

O SOBIE NAWZAJEM

JOANNA ORSKA	Piszę o Kolegach!	100
ANDRZEJ SKRENDÓ	<i>Podwójny nelson utudy</i>	108

CZYTANE UWAŻNIEJ

JERZY FRANCIK	Gra symetrii	116
PRZEMYSŁAW MAZUR	Wygrzebana z wysypiska pamiętka z celulozy	124

OKIEM KRYTYKA

ANNA PEKANIEC	Klucze	130
BOGDAN ROGATKO	Oko tłumy	133
WOJCIECH RUSINEK	Żywoć mieszczanina pocziwego	137
MALWINA MUS	Lekcja czytania dla zrozumienia świata	140
TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	<i>Rozumna niekonieczność</i>	143

KSIĄŻKI PRZEBRANE

MARTA WYKA	Do czego mogą służyć rzeczy?	148
------------	------------------------------	-----

NA MARGINESIE

TERESA WALAS	(Dis)harmonia urbis	152
BOGDAN ROGATKO	Powrót do Lampedusy, czyli jak przełamać obcość	159

OKNO NA ŚWIAT

ANNA ŁABĘDZKA	Paryska jesień 2015 roku	164
EWA HEARFIELD	Brytyjskie festiwale literatury	172

	TEATR	
MAŁGORZATA RUDA	Ucieczka	180
	FILM	
KATARZYNA WAJDA	Strachy na Lachy, czyli filmowy krajobraz po Gdyni	184
	WYSTAWA	
ANNA BARANOWA	Rysunki Herberta – wystawa z pułapką	192
	VARIA	
BOGDAN ROGATKO	Wóz krzyku. Wystawa Grzegorza Steca	196
FOTOREPORTAŻ	Jubileusz 25-lecia „Dekady”	198
	AUTORZY	

Okładka: EDYTA MĄSIOR, *Laiki #2*, 2015

Kolor emitowany przez katodowe światło w połączeniu z żyłkami fluoroscencyjnymi tworzą strukturę instalacji, która wykorzystuje rezonansowy charakter konstrukcji. Pociąganie strun wytwarza drgania powietrza, które z kolei odbierane są przez mikrofony kontaktowe, co umożliwia kompozycję dźwiękową, która wypełnia przestrzeń stając się obiektem dźwiękowym. Rozwiązanie technologiczne Max / MSP – Piotr Madej. W instalacji *Laiki #1* została wykorzystana niszowa przestrzeń podsceniczna w CSW Solvay, w *Laiki #2* przestrzeń publicznego użytku NCK. *Laiki* (λαϊκή) w języku greckim oznacza otwarty targ uliczny, ale również wskazuje na pewien rodzaj muzyki, stąd tytuł pracy.

Od Redakcji

Trzy części *Raportu o stanie literatury*, otwierające bieżący numer „Dekady”, są zasadniczo zapisem dyskusji, które odbyły się w ramach 4. edycji Festiwalu im. Jana Błońskiego zatytułowanej *(Re)wizje literatury ostatniego 25-lecia* (Kraków, 27–29 maja 2015). Festiwal zorganizował komitet w składzie: Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski, Katarzyna Trzeciak oraz Ilona Klimek, we współpracy z Krakowską Fundacją Literatury, Wydziałem Polonistyki UJ, dzięki dofinansowaniu z dotacji Gminy Miejskiej Kraków (zadanie Kultura, sztuka, ochrona dóbr kultury i dziedzictwa narodowego – Upowszechnianie literatury i działalność wydawnicza).

Część 1. LIRYCZNE GESTYKULACJE

Marian Stala

O porządkowaniu poezji po roku 1989

Jedenaście uwag
zmęczonego krytyka

Uwaga pierwsza

Diagnozowanie sytuacji poezji i porządkowanie poetyckich doświadczeń to jedno z najistotniejszych (i wzbudzających niegdyś największe zainteresowanie) form krytyczno-poetyckiej aktywności: tak zdają się świadczyć klasyczne wypowiedzi tego typu, pochodzące z okresu 1956–1980, takie jak *Wizja przeciw równaniu* Jerzego Kwiatkowskiego, *Próba porządkowania doświadczeń* Janusza Sławińskiego, *Bieguny poezji* Jana Błońskiego czy *Ewolucja polskiej poezji 1945–1968* Artura Sandaamera. Kilkumiesięczna dyskusja, toczona na łamach „Polityki”, wywołana ostatnim z przywołanych tekstów, do dzisiaj trwa w mojej pamięci.

Uwaga druga

Autorów przywołanych szkiców (skądinąd: prezentujących bardzo dalekie od siebie style myślenia) łączyła wiara w istotność poezji i w wagę dokonywanych przez krytyka rozstrzygnięć. Jerzy Kwiatkowski miał równie mocne poczucie osobistego autorytetu jak Artur Sandauer; obaj też byli przekonani, iż posiadają dar odróżniania poezji wybitnej od przeciętnej, takiej, o której warto mówić, od takiej, o której wystarczy milczeć.

Uwaga trzecia

Pasja porządkowania i prognozowania nie opuściła krytyków poezji po roku 1989. Temu krytycznemu wzmoczeniu towarzyszyły – jak dobrze wiadomo – zjawiska zewnętrzne wobec niego, przy tym zaś: wyraźnie obniżające jego słyszalność i doniosłość. Myślę – po pierwsze – o marginalizacji wysokiej poezji, po drugie – o wyraźnym obniżeniu instytucjonalnego znaczenia krytyki i indywidualnego autorytetu krytyków, po trzecie – o rozbiciu życia literackiego i zamknięciu zarówno poezji, jak i mówienia o niej w rozmaitych gettach i niszach (takich choćby jak uniwersytet).

Uwaga czwarta

Dzisiejszy poeta mało ma szans, by być poważanym jak Miłosz (czy Różewicz); dzisiejszy krytyk poezji nie powinien liczyć na to, że będzie słuchany jak Błoński (czy Sławiński). Nie znaczy to zresztą, iż obaj nie mogą sobie stawiać najwyższych dostępnych im wymagań.

Uwaga piąta

Pewien znany krytyk opublikował niedawno tekst zaczynający się od zdania: „Z mojego punktu widzenia istnieje tylko młoda poezja”. To stwierdzenie jest mocną odpowiedzią na dzisiejszą sytuację poezji i krytyki: skoro i tak wpiszą cię w ramy subiektywności i partykularności – bądź subiektywny i partykularny w stopniu najwyższym... Doceniam śmiałość krytyka, nie wątpię, iż przywołana fraza spodoba się wielu czytelnikom – nie przestaję jednak myśleć, że dzisiejszą rozmowę o sytuacji poezji i próbę porządkowania jej doświadczeń lepiej zacząć od kilku nieefektywnych oczywistości.

Uwaga szósta

Najbardziej widocznym wydarzeniem w poezji lat 1989–2015 było odchodzenie kilkorga wielkich poetów: Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza. W tym odchodzeniu najistotniejsza była niezwykła, bardzo późna aktywność owych poetów, z trudem poddająca się oswojonym językom interpretacyjnym. Istotne były także (dość jednostronnie opisywane) spory i dialogi między Miłoszem i Herbertem, Miłoszem i Różewiczem oraz Miłoszem i Szymborską. Wreszcie: ważne było i to, iż Starym Poetom udało się zachować dawną, szczególną pozycję, iż nie dotknęła ich wspomniana poprzednio marginalizacja

wysokiej kultury. (Inną sprawą jest wysoka cena, jaką zapłacili za akceptację przez kulturę masową). Powtarzam: ostatnie dwudziestopięćlecie to najpierw dopełnianie i ostateczne uwydatnianie dzieł wielkich poetów, domykanie czasu ich panowania w polskiej sztuce słowa.

Uwaga siódma

Drugim z wydarzeń mocno współkształtujących całościowy obraz nowej i najnowszej poezji było niewątpliwie pojawienie się pod koniec lat 80. grupy debiutantów – oraz jej dalsze losy. Było ich wielu, towarzyszyło im zaciekawienie czytelników i życzliwość części krytyki, potrafili się dostosować do nastroju chwili, wydawało się, że za kilka lat poezja w Polsce będzie ich prywatną własnością...

W pierwszej połowie lat 90. zwracano uwagę przede wszystkim na różnorodność ich głosów, później – zaczęto się interesować kluczowymi osobowościami ruchu. W centrum umieszczano najpierw Marcina Świetlickiego (bądź Świetlickiego i Jacka Podsiadłę), potem Świetlickiego zaczęto przeciwstawiać Andrzejowi Sosnowskiemu, jeszcze później na horyzoncie pojawił się Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Z perspektywy roku 2015 historia debiutantów sprzed prawie 30 lat dopełnia się najwyraźniej w wierszach Sosnowskiego i Dyckiego. Dziwność tego dopełnienia jest zastanawiająca.

Uwaga ósma

Na odchodzenie wielkich poetów i na historię debiutantów z przełomu lat 80. i 90. można spojrzeć jak na dwie strony tego samego wydarzenia, tego samego spektaklu, rozgrywającego się na naszych oczach. Ten spektakl, dodajmy od razu, należy już do przeszłości. Jego finałem była nie tylko śmierć Tadeusza Różewicza, ale też wkroczenie Sosnowskiego, Dyckiego, Świetlickiego, Podsiadły – do centrum dzisiejszej poezji. (Jeśli takie centrum istnieje...).

Uwaga dziewiąta

Spojrzenie na poezję lat 1989–2015 *sub specie* wspomnianego przed chwilą wydarzenia wymusza pytanie o sukcesję. Ściślej: pytanie o wybitnych poetów, którzy mogliby zastąpić Starych Mistrzów, oraz pytanie o taką falę debiutów, która wymazałaby z pamięci sytuację z przełomu lat 80. i 90. Te pytania powtarzane są od schyłku lat 90., o ich wyraźnym, powszechnie aprobowanym rozstrzygnięciu trudno byłoby jednak mówić.

Co do kwestii pierwszej: w roku 2015 odtworzenie wzorów wielkości i mistrzostwa, wpisanych w wiersze i twórcze biografie Miłosza, Herberta, Szymborskiej i Różewicza wydaje się niemożliwe. Zarazem jednak: żyją i tworzą obok nas poeci, których wybitność zestawiana i porównywana jest z dokonaniem Starych Mistrzów. Przy czym: odróżnić warto wybitność związaną ze świadomymi gestami nawiązywania do wielkiej tradycji (tak można byłoby mówić o dzisiejszej pozycji Jarosława

Marka Rymkiewicza, Ryszarda Krynickiego czy Adama Zagajewskiego) od wybitności wynikającej z niezgody na dawne wzory (tak dałoby się traktować uznanie towarzyszące w ostatnich dekadach Krystynie Miłobędzkiej, Bohdanowi Zadurze i Piotrowi Sommerowi). Oczywiście: liczni są zapewne i tacy, dla których jedynymi mistrzami są od dawna Świetlicki, Sosnowski czy Tkaczyszyn-Dycki.

Co do kwestii drugiej: czytelnicy współczesnej poezji wiedzą doskonale, iż po fali debiutów z przełomu lat 80. i 90. nadeszły kolejne fale – w połowie ostatniej dekady XX wieku oraz na przełomie wieków XX i XXI... i tak dalej, aż po dzień dzisiejszy. W tym miejscu mógłbym przywołać długi szereg nazwisk; mógłbym uporządkować kryjące się za tymi nazwiskami poetyckie głosy i oglądy świata; mógłbym się zająć stosowanymi przez debiutantów z ostatnich kilkunastu lat strategiami: kontynuacji poprzedników, sprzeciwu wobec nich i (najczęstszej bodaj) obojętności... Nie wykorzystam tych możliwości z jednego, zasadniczego powodu: waga debiutów z przełomu lat 80. i 90. nie została przez nikogo zakwestionowana i zastąpiona. Inaczej: żadna grupa późniejszych debiutantów nie wywołała takiego zainteresowania, żadna nie wzbudziła tak silnych oczekiwań, żadnej nie przypisano tak dużego znaczenia. Tak, wiem, że te zdania są niesprawiedliwe.

Uwaga dziesiąta

Poeci, którzy pojawili się w ostatnich kilkunastu latach, ponoszą konsekwencje przemian, które dokonały się w usytuowaniu poezji i krytyki w latach 90. Czyta się ich i ocenia wewnątrz rozmaitych nisz; porządkuje się ich dokonania w niszowych językach. Być może taka sytuacja jest dla owych poetów (i dla towarzyszących im młodych krytyków) normalna i oczywista. Być może odsłania ona uroszczenia i mitologie dawnej krytyki. Pewne jest to, że najnowszej poezji nie da się porządkować w sposób, który jeszcze kilkanaście lat temu wydawał się oczywisty. Pewne jest to także, że „poeci na nowy wiek” pojawiają się i bardzo szybko znikają. To, kto pozostanie na dłużej, nie jest pewne.

Uwaga jedenasta

Dzisiejsza sytuacja polskiej poezji jest niepokojąca i zastanawiająca. Pustego miejsca po Starych Mistrzach nie da się w prosty sposób zapisać; debiutanci z przełomu lat 80. i 90. nie zostali zdekonstruowani, a najwybitniejszych spośród nich trudno naśladować i kontynuować; nowi i najnowsi poeci są słabo słyszalni poza niszami, w których tkwią; rok 1989 przestaje być odczuwany jako granica współczesności. Coś się powinno stać. Czy energię, nagromadzoną poprzez oczekiwanie na zmianę, wyzwoli ktoś z niedoczytanych poetów ostatnich lat, czy ktoś zupełnie nieznamy – nie wiadomo.

Marian Stala

Andrzej Skrendo

Nieco wyostrzając diagnozę i obraz „zmęczonego krytyka”, który zarysował Marian Stala, postawiłbym taką oto hipotezę: być może jako krytycy poezji żyjemy razem z poetami życiem pozagrobowym. Używam bliskiej mi metafory Różewiczowskiej, ponieważ przebija ona w tekście Stali – nie jesteśmy krytykami, ale byłymi krytykami, nie mówimy o poetach, ale o byłych poetach. A może jest trochę tak, jak w *Sanatorium pod klepsydrami* czy u Leśmiana: umieramy wprawdzie nie po raz pierwszy, ale za każdym razem coraz skuteczniej, gdyż po każdej śmierci jednak coraz mniej jest w nas wigoru, coraz bardziej czujemy się zmęczeni tym naszym umieraniem. Możemy zatem powiedzieć, że jesteśmy w sytuacji widm – już nieżywych, ale i nie dość jeszcze martwych, żeby czegoś tam pod nosem nie mamrotać. Jakoś próbujemy dowieść, że jeszcze nogą ruszamy (jak w *Tadziurze Przybosia*, w którym „taka dusza,/ że choć umarł, nogą rusza”).

Jeśli dobrze rozumiem intencje Mariana Stali, diagnoza, że żyjemy życiem pozagrobowym, nie ma nic wspólnego z wartością wierszy – nie ma nic wspólnego z tym, czy powstają nowe wiersze, czy nie; czy się rodzą nowi świetni poeci, czy się nie rodzą. Chodzi raczej o to, że sytuacja komunikacyjna tak się zmieniła, że nie ma to żadnego znaczenia – dla nikogo poza polonistami. Chodzi o to – jak przekonuje Stala w swoim tekście – że kiedyś żywiliśmy wiarę w istotność poezji, a dzisiaj marginalizacji podległa nie tylko poezja jako taka, ale nawet rola

wielkiej poezji. Kiedyś żywiliśmy wiarę w wagę krytyki literackiej, dzisiaj chodzi nie o to, czy są wielcy krytycy, czy nie – chodzi o to, że sama instytucja krytyki literackiej w zasadzie jest w zaniku. Sensowność działalności krytycznej wyparły, zgładziły mechanizmy współczesnego marketingu, ponieważ to one decydują o tym, co się czyta, a czego nie – krytycy nie mają w tej sprawie nic do powiedzenia.

1 W jakiej zatem sytuacji rozmawiamy, w jakiej przestrzeni sytuujemy się jako osoby zabierające głos w dyskusjach o współczesnej polskiej poezji?

2 Co się zasadniczo zmieniło? Bo coś się zmieniło na pewno w sytuacji komunikacyjnej na tyle, że mamy poczucie dyskomfortu, iż kiedyś było lepiej, a teraz jest zwyczajnie gorzej. Co się zmieniło, co wytwarza to poczucie dyskomfortu? Chodzi mi o tę ciekawą uwagę Mariana Stali, iż w sytuacji, gdy umarli Starzy Mistrzowie, być może nadal tworzą autorzy równie wybitni, ale nie stają się Starymi Mistrzami – już nie odegrają takiej roli. To jest uderzająco trafna uwaga. Miałbym tu podobne intuicje.

3 Uderzające jest także sformułowanie Stali, który zauważa, że ostatnia rozpoznawalna fala debiutów to jest koniec lat 80., a późniejsi debiutanci – co wydaje mi się niezwykle zastanawiające – odchodzą najprędzej. Im szybciej poeta zadebiutuje i staje się nadzieją młodej poezji, tym szybciej odchodzi. To uderzająco trafna uwaga. Ale czy gotowi byłibyśmy na nią bez zastrzeżeń przystać?

Alina Świeściak

1 Getto, o którym pisze Marian Stala, to rzecz niezaprzeczalna, ale atmosfery cmentarza, którą sugeruje nam w swoim dopowiedzeniu Andrzej Skrendo, stanowczo nie czuję. Koncepcja widmowej poezji, widmowej krytyki zupełnie do mnie nie przemawia. W najnowszej poezji – jeśli rzecz jasna czytamy sporo młodych poetów i młodych poetek – czuje się życie; w wielu wierszach ono wręcz buzuje. Mam zatem wrażenie, że jest wprost przeciwnie niż w zreferowanych nam diagnozach – że jest po prostu dobrze.

Umarli wielcy poeci i pozostawili – wydawać by się mogło – miejsce, które powinni zająć ich następcy. Tak jednak nie jest, ponieważ zmienił się układ sił w polu artystycznym – ten nowy układ nie przewiduje już miejsca ani roli dla „wielkiego poety”, one po prostu zniknęły wraz ze śmiercią ostatniego z nich. My, krytycy, już ich nie potrzebujemy – tak mi się przynajmniej wydaje. Młodzi poeci również nie mają potrzeby wypełniania miejsca po Starych Mistrzach. Wobec tego ów „dyskurs cmentarza” okazuje się ostatecznie życiodajny. Choć punkt dojścia tekstu Mariana Stali jest nie do zakwestionowania – sytuacja zmieniła się radykalnie. To jest rzeczywistość, z którą nie ma co polemizować.

2 Rzeczywistość literacka się zdehierarchizowała, zdecentrowała – to świat w rozsypce. Ale sytuacja bynajmniej nie jest dramatyczna. Oznacza ona układ mniej oficjalny, mniej hierarchiczny, dużo bardziej zdemokratyzowany – co ma

oczywiście swoje plusy i minusy. Plusy są takie, że młodzi poeci dużo szybciej dziś debiutują (do głosu doszły już roczniki dziewięćdziesiąte, na przykład Tomasz Bąk czy Rafał Różewicz). Oczywiście minusem jest z kolei to, że przestaliśmy być słyszalni, nie ma nas (poetów, krytyków) w mainstreamowych mediach. Społeczeństwo zasadniczo nie interesuje się literaturą, toteż teksty o poezji w nich się raczej nie pojawiają.

Co z tego jednak dla nas wynika? Trzeba się przeorientować, trzeba szukać dla siebie nowych miejsc, nowych form komunikacji z czytelnikiem. A niezależnie od tego – na ile to możliwe – próbować również przebijać się z „dobrą nowiną” do mediów. Dyskusja, która toczyła się jakiś czas temu na łamach „Gazety Wyborczej” [po tekście Andrzeja Franaszka *Dlaczego nikt nie lubi nowej poezji?* – przyp. red.], była nieszczęściem dla poezji: krytyk, który mówi tzw. szerokiej publiczności, że nie mamy w Polsce dobrej poezji, robi zwyczajnie złą robotę.

Trzeba się zatem przeorganizować. Poezja wychodzi na ulicę, wiersze pojawiają się na murach; bywa, że można ją znaleźć w środkach miejskiej komunikacji – trzeba wejść z poezją w rzeczywistość. Bo poezja to jest rzeczywistość i tak trzeba na nią patrzeć.

Pytanie zatem: jak powiedzieć młodemu człowiekowi, że poezja go dotyczy?

3 Wbrew temu, co powiedziano tu o nieobecności (i chyba nieistotności) poetów pobrulionowych, mam w pamięci mnóstwo nazwisk całkiem dobrze obecnych w dzisiejszej świadomości krytycznoliterackiej. A fakt, że część debiutantów



EDYTA MAŚSIOR, *Moje nieme balony II*, 2014, interaktywna instalacja tworzy dynamiczne środowisko, które zmienia się w efekcie kontaktu z użytkownikiem. Poprzez zastosowanie balonu – plastycznego, elastycznego przedmiotu – ale za pomocą odpowiednich urządzeń technologicznych, staje się dziełem temporalnym. Praca – wykorzystując dźwięk i kolor – poprzez interakcje, w zależności od komunikatu użytkownika, tworzy dzieło immaterialne. W tym kontekście użytkownik/widz (interaktor) powoduje zmiany w dziele sztuki, w wizualnym i dźwiękowym spektrum komponując wydarzenie o charakterze artystycznym.

przepada, jest chyba dosyć oczywisty. Kiedy przeglądamy antologię poezji XX wieku, znajdujemy tam mnóstwo nazwisk, które nam dzisiaj mówią niewiele – albo wręcz nic. A biorąc pod uwagę, że obecnie debiutuje się stosunkowo łatwo (wystarczy mieć pieniądze, niekoniecznie wielkie), wydaje się, że sytuacja zasadniczo się nie zmieniła.

Mamy zatem wielu dobrych, wielu średnich i wielu kiepskich poetów. Tak było, jest i będzie. A wybitnych zawsze jak na lekarstwo. Poza tym co do wybitności – zawsze możemy się spierać. Pozycja Starych Mistrzów została już zadekre-

towana, dotyczy zamkniętej przestrzeni (jakkolwiek wcale nie wiadomo, czy w tzw. długim trwaniu układ na parnacie się nie zmieni). Dzisiejsi poeci, szczególnie młodzi, to „poeci w toku” – nie wiadomo, kto z nich zostanie. Ale szanse ma wielu.

Porządkowanie doświadczeń natomiast zmieniło się zasadniczo. Wielość kanałów komunikacyjnych, hierarchii, wielość poezji – jak mówią Anna Kałuża i Grzegorz Jankowicz [por. tekst *Poezje teraz!*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 21, dodatek Wrocławska Nagroda Poetycka Silesius – przyp. red.] – nie da się objąć żadnym „scentralizowanym” spojrzeniem.

Aldona Kopkiewicz

1 Ani młodzi poeci, ani młodzi krytycy nie odczuwają potrzeby życia i pisania w cieniu wielkich mistrzów. Jeśli ktoś taką potrzebę odczuwa, to jest to kwestia osobista, a strategie przyjmowane wobec minionej poezji mogą być bardzo zróżnicowane. Tak, zdaje się, było też kiedyś. Tymczasem Marian Stala podaje parę znanych, kanonicznych nazwisk jako rodzaj niezbywalnego autorytetu czy kompasu twórczego. Kontynuuje w ten sposób historycznoliteracką narrację, która zaczęła się pewnie w latach 90. Bardziej interesujące wydaje mi się zatem pytanie, dlaczego w taki właśnie sposób ustawiono centrum poezji polskiej; co stoi za potrzebą posiadania mistrza (zwłaszcza przez krytyków poezji) i dlaczego za naturalny uważa się autorytet tych mistrzów, a innych obarcza zobowiązaniem do tęsknoty i melancholii po nich. Dlaczego świetny, stary poeta musi być zaraz mistrzem, i to z wielkiej litery? Jeśli chcemy mówić o realizowanych przez poetów wartościach etycznych i estetycznych – a jak sądzę tu tkwi sedno problemu – należy rozpocząć tę debatę zupełnie inaczej.

Instalacja Edyty Maśior, *Moje nieme balony II* do tychczas była prezentowana w Krakowie na Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, w Sztucznym Sklepie, w CSW Solvay, w Salonikach w ramach Thessaloniki Science Festival 2015, w Atenach w ramach Researchers' Night 2015 w National Hellenic Research Foundation oraz Foundation of the Hellenic World.

2 Bardzo się cieszę, że przestała już funkcjonować instytucja Starych Mistrzów, została bowiem stworzona na zapotrzebowanie społeczne i polityczne w latach 80. i 90., a później podtrzymywana była przez swoisty polonistyczny sentyment i myślenie w kategoriach historii literatury. Pozycja Miłosa, Różewicza, Herberta i Szymborskiej wynikała raczej z zapotrzebowania politycznego, związanego z przemianami ustrojowymi, które wymagały autorytetów moralnych i społecznych. Poezja została przycięta do tej roli. To wszystko sprawiło, że Starzy Mistrzowie obrosli w legendy, które później średnio interesowały młodsze pokolenia. I stracili na tym najbardziej sami „mistrzowie”.

Ważniejsze są zatem tutaj motywacje społeczne i instytucjonalne niż rzeczywista sytuacja poezji czy potrzeby samych poetów. Sytuacja konsolidacji, wytworzenie centrum jest zatem – moim zdaniem – efektem długiego rozwoju poezji w latach powojennych, aż do lat 90.

Cieszę się, że te czasy minęły. Pytanie tylko, w jaki sposób krytyka literacka ma się odnaleźć wobec nowych zadań, kiedy pozycja krytyka (ale też historyka literatury czy poety) nie jest z różnych zewnętrznych powodów bezwzględnie ugruntowana. Krytyka teraz sama musi sobie wywalczyć swoje miejsce i jest to dla niej wyzwanie, bo samo interpretowanie poezji to jeszcze nie krytyka.

3 Debiutów zawsze jest dużo i to, jakie są nasze czasy, to znaczy: kto i dlaczego przetrwa, będzie można oceniać pewnie za dwadzieścia lat. Nie widzę tu żadnego pola do diagnozy czegokolwiek.

Część 2. POZY PROZY

Jerzy Jarzębski

Kariera terminów krytycznoliterackich a procesy zachodzące w prozie

Każda epoka w dziejach literatury pozostawia po sobie nie tylko jakiś zbiór dzieł, ale też podręczny słownik terminów, które służą krytykom do opisu nowych lub tylko charakterystycznych dla swoich czasów form i tematów literackich. Sygnałem zmian zachodzących w literaturze jest nie tylko pojawienie się szeregu utworów, które łączy zbiór specyficznych cech odróżniających je od tych, które pisano wcześniej, ale też – popyt na nowe formuły krytyczne, dzięki którym owe utwory zostaną wyodrębnione z historycznego tła, nazwane i odpowiednio sklasyfikowane. Ponieważ w ciągu ostatnich dwóch/trzech dziesięcioleci w polskiej literaturze zaszły zasadnicze zmiany, mogliśmy również obserwować paradę nowych (lub odnowionych w użyciu) pojęć i formuł służących opisowi tego, co się w literackiej twórczości przydarzyło. Jedne z tych formuł istniały już wcześniej, inne zostały na bieżące potrzeby wykreowane. Następnie niektóre z nich zaczęły tracić w użyciu na znaczeniu i popularności, inne przeciwnie – zagarniały coraz to nowe zjawiska pod swą nomenklaturę i wchodziły do kanonu terminów historycznoliterackich.

Warto więc urządzić coś w rodzaju przeglądu formuł krytycznoliterackich, używanych powszechnie w ostatnich latach, i sprawdzić, jak się one miewają, to znaczy czy ich przydatność do opisu literatury rośnie, czy maleje, czy ich funkcja zmienia się (ewentualnie rozszerza), czy pozostaje taka sama, jaka była niegdyś. Oczywiście, najciekawszym wynikiem takiej dyskusji byłoby odkrycie, że wchodzimy właśnie w jakieś wielkie przesilenie i że zmiany w repertuarze pojęć krytycznoliterackich zwiastują nadejście jakiejś nowej epoki w literaturze. Nie starajmy się jednak robić niczego „na siłę”. Jakże często nowe w literaturze proklamowano tylko po to, by nasyć ambicje krytyków, marzących po cichu, by dać swoje imię przewrotowi.

Zacznijmy od generalistów i pytajmy, jak się miewa termin „postmodernizm” i czy przy jego pomocy można jeszcze coś istotnego powiedzieć o literaturze? A może jednak „modernizm” nadal oferuje nam więcej? Czy czegoś istotnego spodziewać się można po wykorzystaniu opozycji „realizm – fantastyka”? A może coś ważnego wynika z chętnie ostatnio używanego terminu „realizm magiczny”? Do tych terminów o bardzo szerokim zastosowaniu warto by jeszcze dołączyć „feminizm” – nie z troski o jego stan, ale raczej, by zapytać, czy on wciąż znaczy to samo. Bo „gender” – z uwagi na twórczy wkład instytucji Kościoła – nabrał ni stąd, ni zowąd odcięcia ideologicznego. Czy wpływa to w jakiejś mierze na sposób użycia terminu w krytyce? I wreszcie cały pęczek terminów o charakterze otwarcie politycznym: „prawicowy”, „lewicowy”, „zaangażowany”, „marksistowski”, „narodowy”, „wykluczony”, „Inny”, „wyklęty”, „klasowy”, „przemoc”, „literatura antykorporacyjna” *etc., etc.* Odnoszę wrażenie, że te trochę terminy, trochę przewy zyskują popularność niejako na przemian, w zależności od aktualnego stanu umysłów i mody, ale jest w nich spory potencjał interpretacyjny i wartościujący, zwłaszcza że za każdym z tych określeń stoi jakaś ideologia i polityka, nie mówiąc już o realnych siłach w postaci armii, policji czy organizacji podziemnych, walczących z oficjalną władzą.

Przyjrzyjmy się teraz terminom, które nazywały konkretne rozwiązania fabularne lub inspiracje kulturowe, które były popularne w ostatnich dziesięcioleciach. To najpierw „literatura małych ojczyzn”. W jakiej mierze ona istnieje? A same „małe ojczyzny”? Czy nie zmieniły miejsca? A może dziś to już tylko miasta, w których toczy się akcja seryjnych powieści detektywistycznych? Skoro jesteśmy przy szczególnie nacechowanych miejscach, to może warto spytać, co dzieje się z „utopią” przeciwstawioną „dystopii”? Na brak literatury utopijnej narzekał kiedyś Przemysław Czapliński. Czy coś się w tej mierze zmieniło? A literackie zapisy młodzieżowych subkultur w rodzaju subkultury „dresiarskiej”? Swego czasu niezbyt słusznie o takie intencje podejrzewano debiut Doroty Masłowskiej. Ale już literatura inspirowana przez „hip hop” istniała rzeczywiście. Wykorzystywano też chętnie w ostatnich latach w powieści zderzenia dwu lub wielu kultur. Dużą karierę robiły też „historie alternatywne”. Nie mniejsze powodzenie miały teksty pisane pod znakiem „queeru” czy „kampu”. Wszystkie te ostatnio wymieniane przeze mnie zjawiska w powieści wykorzystywały przede wszystkim chwyt „zmieszania”: realizmu z fantastyką, teraźniejszości

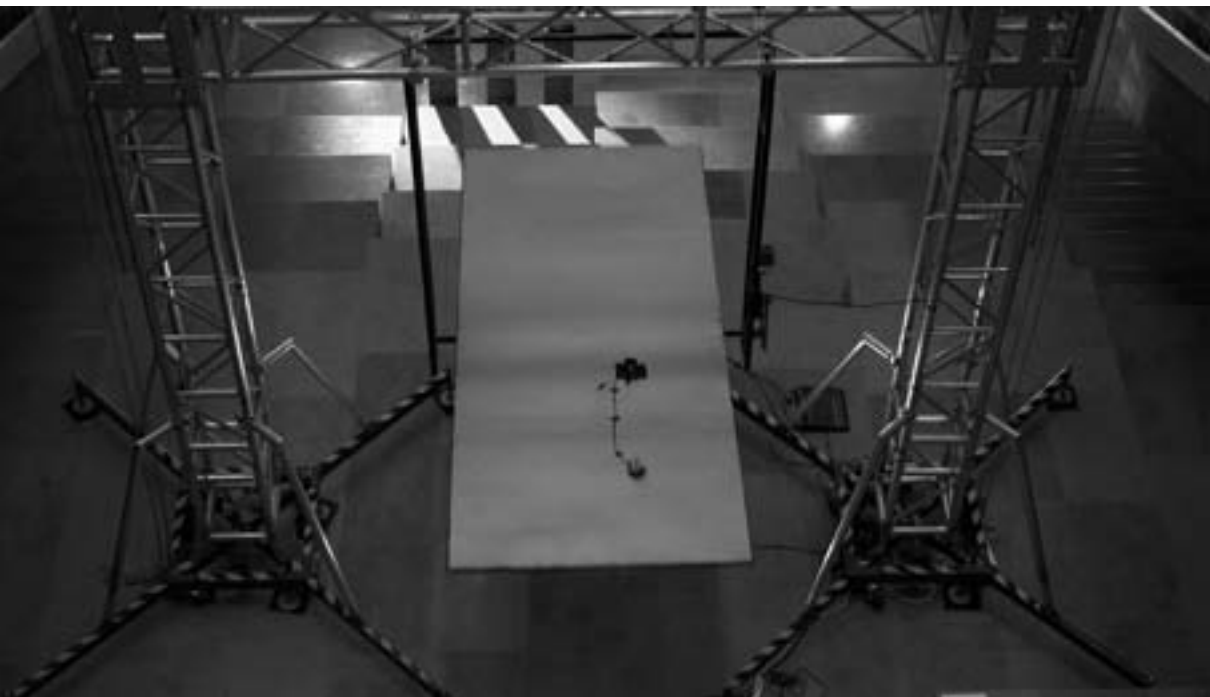
z przyszłością i przeszłością, różnych kultur narodowych, stereotypów płciowych, powagi z nonsensem, wysokiej sztuki z kiczem, pesymizmu z optymizmem lub jego parodią itd. Czy mamy do czynienia z procesem narastającym, czy raczej gasnącym? Czy literatura zdolna jest jeszcze tworzyć wiarygodne prognozy przyszłości, albo czy w tę swoją potencję przynajmniej wierzy?

Nie oczekuję, rzecz jasna, odpowiedzi na te wszystkie pytania, ale przynajmniej próby wytypowania procesów, które mają charakter gasnący, i tych, które się potęgują, co można byłoby stwierdzić, przyglądając się – jak proponowałem – karierze poszczególnych formuł krytycznoliterackich. Te zadania warto podjąć, przy czym powyższa lista terminów w żadnym razie nie jest zamknięta.

Jerzy Jarzębski

MARIA OLBRYCHTOWICZ, *Mach*, 2014, instalacja mobilno-dźwiękowa składająca się z metalowej płaszczyzny zawieszanej pomiędzy systemem głośników i mikrofonów. Płaszczyzna obraca się rozbijając powstające sprzężenie zwrotne. Jest to rzeźba dźwiękowa, którą można modulować, zmieniając odpowiednie wartości (szybkość obracania się płaszczyzny czy częstotliwość). *Mach* to również instrument wykorzystujący zjawisko rezonansu. Dotykając instalacji w odpowiednich miejscach uzyskujemy dźwięki o różnej tonacji.

Autorka jest studentką Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie na Wydziale Intermediów. Obroniła dyplom licencjacki w 2014 roku w Pracowni Audiosfery pod opieką prof. M. Chołonińskiego.



Krzysztof Uniłowski

Mam poczucie, że jestem ostatnią osobą w światku krytycznoliterackim, która używa terminu postmodernizm. To pojęcie straciło nośność zapewne co najmniej 15 lat temu, ale z powodów – co warto zauważyć – paradoksalnych. Co najmniej od owych 15 lat widać, że każda znacząca postać na scenie prozatorskiej (może poza Andrzejem Stasiukiem) z powodzeniem poddaje się opisowi przy użyciu tej kategorii. A skoro tak, to sam termin przestał odgrywać rolę pojęcia dynamizującego czy napędzającego dyskusję. Bo skoro „wszyscy są postmodernistami”...

Żeby uzasadnić tezę, że wszyscy są postmodernistami i dlatego właśnie nie ma sensu rozmawiać o postmodernizmie w perspektywie krytycznoliterackiej, posłużyłbym się takimi przykładami. Z jednej strony mamy takich autorów jak Jacek Dehnel czy Szczepan Twardoch, którzy w trybie pastiszowym sięgają po konwencje, estetyki sformułowane w okolicach przełomu modernistycznego. Wybór tego momentu historycznego, wybór tych akurat konwencji jest co prawda wielorako uzasadniony, ale jednocześnie tryb pastiszowy pozwala na mniej lub bardziej wy-

rażny dystans do podejmowanych przez obu autorów konwencji. To, w jaki sposób ci pisarze odnoszą się do podejmowanych wzorów literackich, bez problemu może być opisywane w kategoriach bliskich czy wypracowanych przez literaturoznawstwo związane z postmodernizmem. Z drugiej strony mielibyśmy autorów, którzy – każdy na swój sposób, indywidualnie – rozwijają projekty literackie wychodzące bardzo wyraźnie z Gombrowicza. Myślę przede wszystkim o Dorocie Masłowskiej, Michale Witkowskim, Mariuszu Sieniewicz. Jeżeli Gombrowiczowi przypadła w historii naszej prozy rola autora, który doprowadził prozę nowoczesną do pewnego paroksyzmu, w zasadzie do końca, to ci autorzy, którzy wychodzą od Gombrowicza i próbują pójść dalej, siłą rzeczy wchodzą w obszar postmodernizmu.

Żeby jednak opisać dynamikę, zdechanie takich postaw – powiedzmy: Sieniewicz kontra Dehnel – to nie ma sensu tego robić z użyciem kategorii postmodernizmu. Byłaby to konfrontacja różnych postaw, różnych ideologii pisarskich, różnych wrażliwości – ale w obrębie tej samej formacji. Dlatego uważam, że kategoria postmodernizmu przesunęła się w przestrzeń historii literatury i może być kategorią w sposób owocny opisującą to, co się działo w literaturze polskiej ostatniego ćwierćwiecza w tej perspektywie, natomiast na pewno nie przyda się już do tego, żeby nakręcać, napędzać aktualne spory krytyczne.

Granica pomiędzy dwiema formacjami – modernistyczną i postmodernistyczną – jest bardzo płynna. Nie da się jej opisać w kategoriach ostrego cięcia. Sądzę

Maria Olbrychtowicz zajmuje się szeroko pojętą sztuką dźwięku, video oraz performance. Uczestniczyła w zbiorowych wystawach w Polsce i za granicą m. in. w Krakowie w ramach Festiwalu Audio Art 2014, czy w Haukijärvi (Finlandia) w ramach Arteles Reviv. W ostatnim czasie Maria Olbrychtowicz pracuje nad projektem pod tytułem Utopijna Architektura Akustyczna.

zatem, że są i takie projekty prozatorskie (np. pisarstwo Zbigniewa Kruszyńskiego), które należałoby opisywać – i dlatego też jest to ciekawe i zajmujące – jako plasujące się pomiędzy tymi dwiema formacjami. I to jest *nota bene* dość typowe dla przedstawicieli tego pokolenia, tzn. wczesnych roczników pięćdziesiątych – autorów, z których część pojawiła się w latach 80., a część na początku lat 90. Pozycja tych pisarzy jest z perspektywy historyczno-literackiej typową pozycją przejściową między tymi formacjami.

Trzeba także pamiętać, że wszystkie etykiety używane przez historyków literatury i większość takich etykietek krytyczno-literackich jest dla samych pisarzy nieistotna. Można choćby przypomnieć, jakie retoryczne cuda wyczyniał Stefan Chwin, żeby nie zostać przyszpilonym przez termin „literatura małych ojczyzn” – zaprzeczał takiej identyfikacji z pasją w każdym wywiadzie, kiedy tylko miał okazję. Nie ma autora, który chciałby występować w przestrzeni publicznej jako egzemplifikacja jakiejś tendencji.

Błędem byłoby więc postrzeganie wszelkich protez terminologicznych, które powstają w konkretnej chwili, z uwagi na aktualną sytuację w życiu literackim, jako twardych konceptów terminologicznych. Błędem byłoby sądzić, że cnotą krytyka literackiego – podobnie jak sukcesem badacza literatury – miałyby być wymyślenie kategorii, która będzie używana przez innych. Nie sądzę, by tak było. Jeżeli jest jakaś strategia we wprowadzaniu takich protez terminologicznych, to chodzi tu o zdynamizowanie dyskusji o literaturze, o prozie w danej chwili – by mocniej zwrócić uwagę na konkretną

konstelację nazwisk czy tytułów. I z tego właśnie powodu formuły krytycznoliterackie szybko przechodzą do historii życia literackiego czy historii świadomości literackiej. W zasadzie ta lista kategorii przypomniana przez Jerzego Jarzębskiego dotyczy zasadniczo pojęć właśnie historycznych – można by właściwie o każdym z nich napisać rozprawkę (pokażać skąd się wzięło, jak funkcjonowało, w jakim momencie, wreszcie – dlaczego przestało funkcjonować).

Oczywiście, te protezy terminologiczne nie biorą się znikąd – są rodzajem interwencji w aktualną sytuację literacką. Jeżeli zatem mamy poczucie niewystarczalności kategorii, za pomocą których opisujemy współczesną prozę, a nie ma już powrotu do starych kategorii podtrzymujących na przykład podział na literaturę artystyczną i popularną, i chciałoby się wyjść z terminologicznego impasu, to można to zrobić tylko przez zaproponowanie nowego konceptu terminologicznego, który na nowo rozrusza dyskusję. Nie musi on jednak koniecznie zostać z nami na długo, ale sam efekt zdynamizowania dyskusji jest ważny. Kategoria, która pozwala inaczej spozycjonować pisarzy w danym momencie, zawsze jest ważna.

Co prawda nie odczuwam naglącej potrzeby rewizji, to jednak sprawą szczególnie fascynującą wydaje mi się konieczność zrozumienia tego, co się wydarzyło w procesie historycznoliterackim ostatniego dwudziestopięciolecia i jakie mechanizmy tym procesem sterowały. Zaraz na początku lat 90. mówiliśmy na przykład o tryumfalnym powrocie fabuły – oto po okresie dominacji form sylwicznych w latach 80. powróciła epika. Z perspektywy

czasu dziwić może tak jednostronne spojrzenie na prozę lat 90. Te procesy, które decydują o nieoczywistych relacjach między fikcją a non-fiction, także w ówczesnej literaturze – moim zdaniem – zaznaczały się wyraźnie. Najciekawsze wydaje mi się zatem to, jak doszło do sytuacji, że obecnie cała literatura jest uwierzytelniana według reguł, podług których czytamy non-fiction. Im łatwiej literaturze przypisać cechy „autentyku” (o czym przecież pisał niegdyś Jerzy Jarzębski), tym lepiej dla autora, tym lepiej dla książki. Jak zatem doszło do tego, że w sytuacji, w której nasz kontakt z rzeczywistością okazuje się w coraz większym stopniu zapośredniczony (mamy poczucie, że nasze uwikłanie w media jest uwikłaniem beznadziejnym), tym bardziej łakniemy poczucia, że rzeczywistość nie jest za siódmą górą, za siódma rzeką, ale że reportażysta ma do niej bezpośredni wgląd? Oczywiście to jest iluzja, jest to rodzaj samomówienia, ale przecież właśnie w ten sposób ustanawiamy mit, który wspiera karierę literatury non-fiction. Mało tego, przez pryzmat tego mitu czytamy również powieści, ceniąc sobie szczególnie wszelkie tropy autobiograficzne. Właśnie przesłedzenie takich mitów, które decydują o zwyczaje bądź spadku notowań jakiejś tendencji czy postawy literackiej, wydaje mi się bardzo pożyteczne. Tak bym sobie wyobrażał rewizję literatury ostatniego dwudziestopięciolecia: z jednej strony – dokonać archeologii pewnych wypowiedzi krytycznych z lat 90. i pierwszego dekadniestopięciolecia XXI wieku; z drugiej zaś – zastanowić się nad tym, co nami wówczas powodowało. Bo na pewno powodowały nami realne potrzeby.

Zofia Król

Warto przede wszystkim cofnąć się do samego gestu czy procesu nazywania, porządkowania literatury. Ciekawie byłoby uchwycić akt nazywania pewnych zjawisk w momencie, w którym się ono odbywa. Oznaczałoby to nie tyle rozmowę o formułach, które już zdążyły się zadomowić w świadomości, ile próbę opisu tego momentu, w którym dane zjawiska jeszcze nie zostały nazwane, nie weszły do życia literackiego do takiego stopnia, żeby można było tworzyć o nich artykuły i książki. Chodziłoby o takie procesy, które dopiero się dzieją na naszych oczach, ale nie są oczywiste – żeby je dojrzeć, myśl musi się trochę wysilić.

Jeśli natomiast ujmniemy to bardziej konwencjonalnie, jeśli zgodzimy się na akt porządkowania, bez próby uchwycenia jego struktury, to pojawia się inne ważne pytanie – o to, które procesy czy zjawiska domagają się w danym momencie nazwania i dlaczego tak się dzieje. We współczesnym myśleniu nad literaturą widzę trzy obszary, w których to może okazać się bardzo potrzebne. Pierwszy to styk literatury z szeroko pojętymi mediami, rozmaite nowe formy opowiadania. Choć nie jest tak, że nowe media w prosty i bezpośredni sposób dają nowy rodzaj literatury, zwykle są raczej nowym pośrednikiem, niczym więcej niż elastycznym narzędziem. Przykładem mogą być tu pisarze, którzy używają facebooka do pokazywania swoich utworów – pojawia się w ten sposób kategoria drobiazgów literackich, komunikowanych jako facebookowe statusy, zwykle zawierających

obserwacje obyczajowe z tramwaju, ze sklepu czy życia rodzinnego oraz mocną i dowcipną pointę. Te opowiadania mają także to do siebie, że bazują na doświadczeniach autora, czy też sprawiają takie wrażenie. Można oczywiście powiedzieć, że medium komunikacji nie ma tu znaczenia i to są po prostu drobiazgi literackie, ale można też spróbować pomyśleć o tym, jaki wpływ to konkretne medium ma na literaturę i w jaki sposób ją zmienia na poziomie języka, na poziomie struktury.

Drugi obszar, który domaga się dzisiaj pracy porządkującej, nadania nazw i nowych terminów, to sfera pomiędzy tak

zwaną literaturą popularną a tak zwaną literaturą wysoką. Jak się zdaje, wolelibyśmy już nie używać tego rozróżnienia, ale nie bardzo się da poza nie wyjść, można tylko poszukać terminów subtelniejszych, bardziej zróżnicowanych. Sytuująca się pomiędzy dwoma biegunami literatura środka jest także terminem dość niefortunnym, choć obecnie modnym i chętnie używanym przez krytykę literacką. To przykład takiej formuły, obiegowej nazwy, której funkcjonalność warto ponownie przemyśleć. Także dlatego, że w znacznym stopniu wpływa na subtelność formułowania krytycznoliterackich sądów.

DENIM SZRAM, *Sechswand*, 2014, instalacja audiowizualna, oparta o geometryczne kształty, która jest poddawana procesowi złudzenia optycznego i dźwiękowego poprzez projekcję różnych struktur geometrycznych na trzy przestrzenne sześciany. W wyniku mappingu powstaje praca wizualna, połączona dźwiękami abstrakcyjnymi, które integrują całą kompozycję artystyczną.

Praca była prezentowana w Krakowie w Galerii Opcja, w ramach Festiwalu Audio Art 2014, w Warszawie w Galerii Spokojna oraz w Karlsruhe w Zentrum für Kultur und Medientechnologie.



Warto nazywać na bieżąco nowe, świeże formy literackie także dlatego, że to, co nazwane, łatwiej chwyta uwagę czytelników i jury nagród literackich, ma większą szansę przedostać się do świadomości niż nieopisana przez nikogo, ulotna forma. Nazywanie okazuje się w tej perspektywie walką z nachalną, wypychającą wszystko w zastane schematy machiną promocji książek, walką krytyki o rzadką możliwość mówienia o książkach w kategoriach merytorycznych, a nie ze względu na zaprojektowane poziomy sprzedaży. W ten sposób porządkowanie, nazywanie – to, co zwykle traktuje się jako narzędzie ujmujące w schematy – może także pomóc w skutecznej ucieczce od nich.

W najbliższej nam współczesności interesującym zjawiskiem, które nie ma nazwy, a być może jej potrzebuje – zatem trzecim obszarem, w którym przyda się praca nazywania – jest literatura rozpięta pomiędzy reportażem a fikcją. To książki oparte na momencie osobistego doświadczenia, zazwyczaj obejmującego wąskie, bardzo konkretne momenty z życia (śniadanie, przejażdżka, znalezienie w lesie

śmieci), które nie są jedynie próbą opowiedzenia o tym, co się przydarzyło, ale także nie są reportażem, bo nie obejmują próby przeniesienia tych doświadczeń na wyższy poziom opisu życia społecznego, politycznego, historii szerszej niż ta jednostkowa. Mam tu na myśli na przykład docenione w Gdyni książeczki Michała Cichego i Roberta Pucka (obie wydane przez Wydawnictwo Czarne). Obie wychodzą od spraw bardzo konkretnych. Dla Cichego to sytuacja wyjścia na spacer z psem i zachodu słońca w Warszawie. Nie ma tu ambicji opowiadania o zdarzeniach od strony wyższej ważności niż to konkretne życie. Książka Pucka zaś opowiada o facecie, który żyje w chałupie na odludziu i obserwuje rozmaite gatunki pajaków. Znowu punktem wyjścia okazuje się opowieść o mini-prawdzie, która poprzez ten literacki konkret jakoś się ujawnia. To o tyle ważne, że w Polsce moda na reportaż sprawiła, iż wielu czytelników uznało non-fiction za jedyny sposób, by literatura była zdolna do opisu rzeczywistości. Tymczasem fikcja także przybliżyła nas do struktury świata – również, a może przede wszystkim poprzez strukturę języka, jakim jest pisana. Książki w pół drogi między fikcją a reportażem – oparte na prawdziwych mikrozdarzeniach, ale nieodwołujące się do szerszych relacji z życia innych, do szerszych dziejowych procesów – dobrze tę literacką zdolność opisu pokazują. Być może nazwanie, a przez to także zwrócenie uwagi na literaturę sytuującą się między fikcją a reportażem, pozwoli znieść sztywną i sztuczną barierę pomiędzy nimi, pokazać, że oba gatunki rządzą się przede wszystkim prawami literackiego języka.

Denim Szram (1990) urodził się w Miltenbergu (Niemcy). Studiował media cyfrowe oraz zarządzanie przemysłem kreatywnym w Hochschule Darmstadt, kontynuował naukę w ramach programu Erasmus, na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Od 2015 realizuje program typu internship w Idee und Klang Audio Design Studio w Bazylei (Szwajcaria).

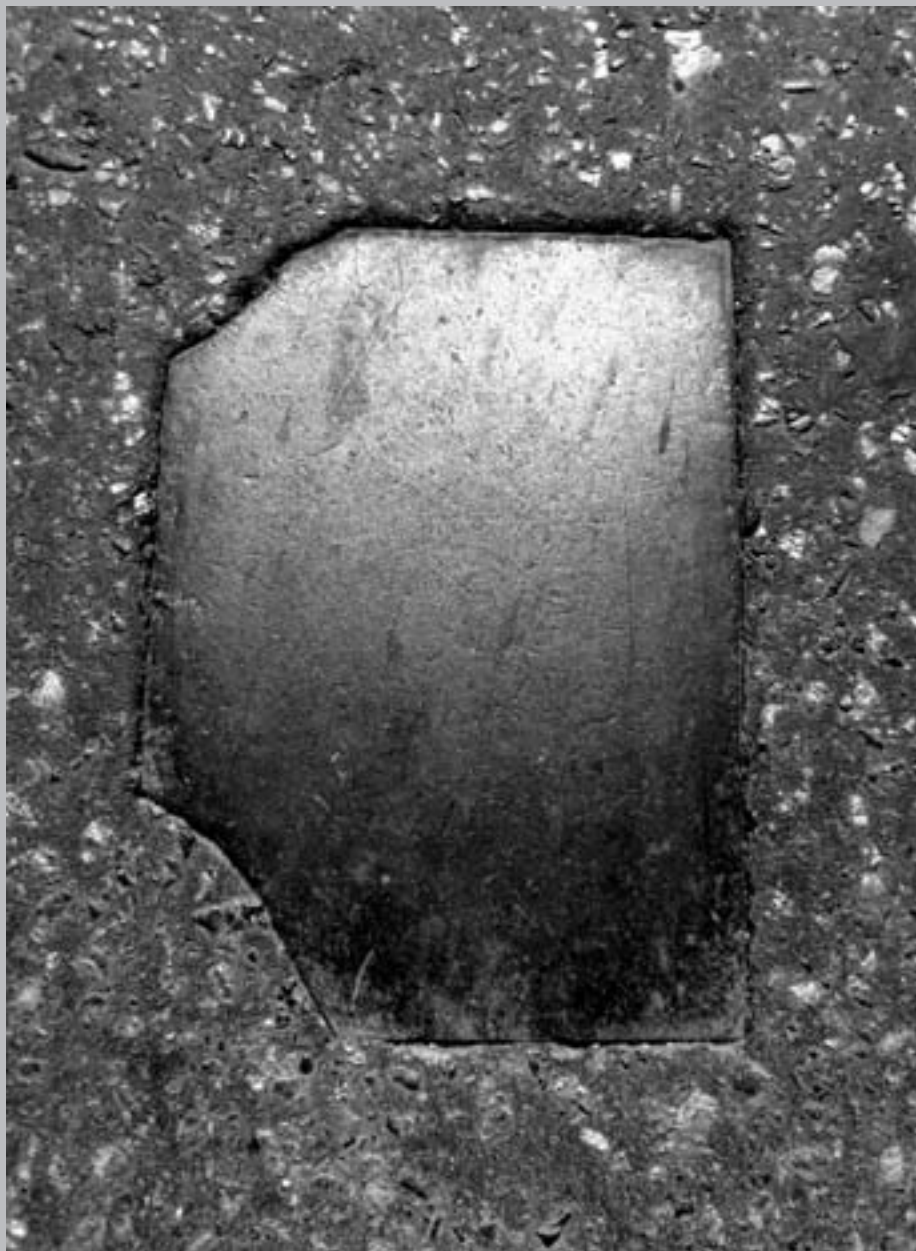
Robert Ostaszewski

Wiele ze wspomnianych wcześniej kategorii należy już zdecydowanie do historii literatury, posługiwanie się nimi w tym momencie w opisywaniu literatury nie ma większego sensu. Przykładem jest określenie „proza środka”, które funkcjonowało jeszcze kilkanaście lat temu jako pojęcie o pewnym zabarwieniu negatywnym. Obecnie linia podziałów ustaliła się w innym miejscu – widzę ją między prozą gatunkową i tzw. prozą wysoką, mainstreamową. Proza gatunkowa niekoniecznie oznacza tu „prozę środka”.

Podobnie, jak mi się zdaje, było z wymyśloną przeze mnie kategorią Prozy Północy, która powstała na potrzeby chwili. Pojawiły się wtedy książki, które były nazywane bardzo różnie – albo zaangażowanymi, albo pokazującymi inne oblicze nowej RP. Trzeba było te teksty jakoś nazwać, zaproponowałem więc kategorię Prozy Północy bez większego przekonania, że może zostać na lata – i też nie została, ale także ta literatura w ciągu kilku lat się zwinęła. Podejrzewam, że teraz mało kto chciałby się kłócić o książki głośne już ponad 10 lat temu – Sławomira Shu tego czy Mariusza Sieniewicza. Tego typu kategorie krytycznoliterackie jak Proza Północy raczej rozpoznają i próbują porządkować teren bieżących dyskusji krytycznych. Zarówno z pojęcia Prozy Północy, jak i szerszej kategorii prozy zaangażowanej roczników siedemdziesiątych niewiele zostało. Niewiele poza przypisem do historii literatury.

Jeśli zaś chodzi o ujęcia rewizyjne – z jednej strony wydaje mi się, że postmodernizm w prozie współczesnej jest bardzo naskórkowy, z drugiej zaś – byłbym w stanie wskazać tendencję, która jest zdecydowanym zwyczajem ostatnich 25 lat. To jest proza „małych ojczyzn”. Wydawało się, że ta odmiana prozy po wybuchu popularności w latach 90. i w pierwszej dekadzie XX wieku – po prostu zniknęła. Tak jak wspomniana przeze mnie Proza Północy. Ale stało się inaczej, „przeniosła się” do prozy gatunkowej, przede wszystkim do prozy kryminalnej i do prozy obyczajowo-romansowej. Jeśli patrzymy na zjawiska literackie istotne od lat 90., to moim zdaniem została wyłącznie owa proza „małych ojczyzn”. Oczywiście, jej wersja w kryminałach Marka Krajewskiego czy Pawła Jaszczuka znacząco odbiega od wersji sprzed kilkunastu lat. Ale jednak ważne inspiracje literatury „małych ojczyzn” przemknęły do innego zupełnie systemu literackiego. I to moim zdaniem świadczy o tym, że jest to tendencja wciąż jeszcze istotna. Choćby dlatego, że żywa. Dobrze pokazuje tę żywotność przykład prozy Marcina Wrońskiego, który w gruncie rzeczy nie tyle wybrał prozę gatunkową, ponieważ kryminał jest jego ulubionym gatunkiem, ale dlatego, że – jego zdaniem – najlepiej służy on opowiadaniu o Lublinie lat 30., 40. i 50. XX wieku.

Reprodukowana obok praca Aleksandra Mitki prezentowana była na wystawie *Muzyczność sztuki*, Art Meeting Tomaszowice 2015, październik-listopad 2015.



ALEKSANDER MITKA, *Paleotica-Impositus IX*, 2012, druk cyfrowy, 84 × 61,5 cm. „Najlepsza Grafika Miesiąca”, czerwiec 2013, wyróżnienie w konkursie i Grand Prix Roku 2013

część 3. KAPITALNE INSTYTUCJE

Grzegorz Jankowicz

O potrzebie konwersji kapitału

Organizatorzy Festiwalu im. Jana Błockiego wykazali się sporą pomysłowością, tytułując jedną z debat „Kapitalne instytucje”. Tytuł ten zachęca do interpretacji.

W kontekście relacji między instytucjami kultury a instytucjami dotującymi działania kulturalne (przede wszystkim literackie) można z tego tytułu wyprowadzić kilka interesujących wątków. Kapitalne – czyli odgrywające bardzo istotną rolę w polu literackim, uniwersum literatury, uniwersum produkcji kulturalnej, jak powiedziałby Pierre Bourdieu. Ale także: kapitalne – czyli związane z kapitałem, nie tylko z kapitałem ekonomicznym, od którego w dużej mierze zależą działania podejmowane przez te instytucje, ale również z innymi jego rodzajami. Instytucje literackie kumulują, wytwarzają, dystrybuują i wymieniają różne formy kapitału, które pojawiają się w przestrzeni społecznej, publicznej.

Zwykle mówi się o kulturze i jej instytucjach w uproszczony sposób. Kładzie się mianowicie nacisk na to, że niezbędny jest przede wszystkim kapitał ekonomiczny – za jego pomocą można realizować projekty. Kapitał ten jest przekazywany ze źródeł (np. ministerialnych) owym instytucjom (takim jak np. organizacje pozarządowe, czyli NGO-sy [*non-governmental organizations*]), reprezentowane między innymi przez fundacje, czasopisma *etc.* W tym sposobie myślenia kładzie się zatem nacisk na proces dystrybucji kapitału, zapominając o bardzo istotnej kwestii, która dotyczy wszystkich aktorów uczestniczących w procesie kreowania wydarzeń kulturalnych i literackich w polu społecznym, mianowicie o procesie konwersji kapitału.

Konieczna jest w tym miejscu krótka refleksja na temat teorii pól społecznych Pierre'a Bourdieu, gdyż koncepcja ta jest dogodnym punktem wyjścia do rozmowy na interesujące nas tu tematy. Bourdieu wyobrażał sobie przestrzeń społeczną jako miejsce złożone z różnych pól, różnych sfer, w których zarówno indywidualni, jak i wspólnotowi aktorzy prowadzą swoje działania. Francuski socjolog kładł nacisk na relacje pomiędzy nimi, na sieć interakcji, w jakie aktorzy wchodzi. Mimo tego antyesencjalnego charakteru jego teoria jawi się z dzisiejszej perspektywy jako nadzbyt statyczna – uniwersum społeczne podzielone jest tutaj na opozycyjne obozy: z jednej strony mamy tych, którzy podtrzymują artystyczną autonomię, z drugiej zaś tych, którzy ulegają heteronomicznym impulsom. Bardzo istotne role odgrywają tu twarde opozycje, według Bourdieu walka między tymi opozycyjnymi stanowiskami jest najistotniejsza. Oczywiście, socjolog zwracał też uwagę na istotną właściwość różnych form kapitału: są wymienne, ale mam wrażenie – kiedy dziś czytam te teksty i odnoszę je do własnego doświadczenia organizatora rozmaitych imprez, wydarzeń kulturalnych, literackich – że ta wymiana kapitałów jest u Bourdieu bardzo ograniczona. Podczas gdy z doświadczenia, które stało się moim udziałem w ciągu ostatnich ośmiu lat, wynika, że w przestrzeni produkcji kulturowej, w sferze, w której wszyscy się poruszamy – także jako przedstawiciele akademii, ale przede wszystkim jako aktorzy społeczni organizujący wydarzenia masowe – mamy do czynienia z niezwykle dynamicznym procesem konwersji, wymiany, przekładania jednej formy kapitału na drugą. Czy jest tak, że w pewnym momencie tego rodzaju procesy zostały umieszczone w przestrzeni społecznej dlatego, że pewne instancje decydujące o tym, jak ta sfera wygląda dzisiaj, po prostu tak sobie to wyobraziły, czy stało się to samoczynnie, pod wpływem czynników, nad którymi nie mamy do końca kontroli (np. czynników ekonomicznych) – tego nie będziemy w tej chwili rozstrzygać.

Sytuacja przedstawia się następująco: zarówno ci, którzy decydują o dotacjach (np. ministerstwo, jego agendy, ośrodki miejskie, prywatni sponsorzy), jak i ci, którzy ten kapitał ekonomiczny próbują pozyskać, by realizować swoje projekty, nieustannie zastanawiają się, w jaki sposób swoje aktywa, swoje wartości przełożyć na inne aktywa, inne wartości. Dotyczy to w dużej mierze relacji między ośrodkami centralnymi (takimi jak ministerstwo) a instytucjami kultury. Pod tym względem można zauważyć w ostatnich dwudziestu paru latach zasadniczą zmianę. W latach 90. mieliśmy do czynienia przede wszystkim z redystrybucją środków finansowych. I była ona szeroka – najlepszym przykładem tego rodzaju działalności ministerialnej wydaje się całoroczny Festiwal 4 Pory Książki, który obejmował prozę i poezję. Inicjatywa polegała na tym, że bardzo wiele różnych instytucji – nie tylko dużych instytucji, ale także mniejszych – mogło pozyskać środki na realizację swoich projektów literackich. To było niezwykle dynamiczne przedsięwzięcie – efektem tego rodzaju polityki finansowej była bardzo zróżnicowana oferta kulturalno-literacka.

W pewnym momencie jednak takie dyspersyjne sposoby myślenia o dofinansowaniu kultury zaczęły z przestrzeni publicznej znikać. Ministerstwo Kultury zaczęło wycofywać się z szerokiego wsparcia dla wielu instytucji, stawiając na wsparcie dla większych wydarzeń kulturalnych, najsilniejszych ośrodków i organizacji. To oczywiście doprowadziło do zawężenia spektrum działalności instytucji mniejszych i ustaliło nowe reguły gry, nowe reguły działania. Odpowiedzialne za to jest, jak sądzę, inne podejście do kapitału. Inwestycje finansowe są bardzo często obliczone na zysk symboliczny, inwestycje symboliczne muszą zakładać wymianę prestiżu, uznania, kapitału kulturowego, kapitału merytorycznego na pieniądź. Nie jest wcale tak, że oznacza to zawsze zekonomizowanie kultury, choć czasem można odnieść wrażenie, że tak właśnie jest. To jest oczywiście redukcja, która pojawia się w polu produkcji kulturowej od dawna (choć z różnym natężeniem), ale byłaby zgubna, byłaby destruktywna dla całego tego pola, dla wszystkich instytucji, aktorów, gdybyśmy nie zachowali wobec niej krytycznej podejrzliwości. I dlatego niewiele instytucji na to się decyduje, a te instytucje, które takie gesty wykonują, bardzo często spotykają się z krytyką ze strony innych aktorów społecznych i ze strony mediów.

Powtórzę raz jeszcze – wydaje się, że z dzisiejszej perspektywy bardzo istotna dla całego pola kultury jest właśnie wymiana różnych form wartości kulturowych.

Formy kapitału dziś

Warto powiedzieć jeszcze o kilku ważnych regułach funkcjonowania „kapitałnych instytucji”. Po pierwsze, istotna wydaje się kwestia mieszanego mecenatu. Bardzo niewiele instytucji literatury funkcjonuje dzisiaj w oparciu o finansowanie z jednego miejsca. Struktura dotacji jest złożona. W związku z tym trudno mówić o jednym mecenacie, który pomaga wszystkim podmiotom, wszystkim instytucjom funkcjonującym w polu produkcji kulturowej – jest zwykle wiele różnych źródeł, z których instytucje pozyskują środki po to, by stworzyć budżet swoich przedsięwzięć.

Po drugie, warto zwrócić uwagę na przemiany przestrzeni, w której się poruszamy – w jaki sposób ona krzepła. Po 1989 roku ta struktura instytucji dotujących była bardzo płynna, jeszcze niewykształcona; istniały różne fundacje (m.in. Fundacja na Rzecz Kultury), których celem było asygnowanie środków na działalność instytucji aplikujących o wsparcie. To miało i dobre, i złe strony. Dobre polegały na tym – na co zwracają uwagę uczestnicy ankiety, którą przygotowaliśmy w Korporacji Ha!art w ramach projektu badawczego dotyczącego pola literatury po 1989 roku (Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu) – że w pierwszym dziesięcioleciu III Rzeczypospolitej wnioski dotacyjne były bardzo proste, biurokracja towarzysząca przyznaniu dotacji była niewielka. Pamiętam na przykład, że Konrad Kęder wspomina w tej ankiecie z rozrzewnieniem czasy, gdy wystarczyło wypełnić jedną stronę formularza, żeby uzyskać dotację na projekt wydawniczy. Wraz z rozwojem zarówno instytucji centralnych, jak i ich agend regionalnych biurokracja zaczęła narastać – ona pomaga w obsłudze, w budowa-

niu relacji z większą liczbą odbiorców, ale zarazem wyklucza ludzi, którzy mają spontaniczne pomysły na działalność literacką. To utrudnia im dostęp do samego źródła finansowania.

Po trzecie, w ramach dyskusji na temat trzeciego sektora zwraca się uwagę na takie oto ograniczenie, że dotacje są celowe i tematyczne. W związku z tym instytucje, które korzystają z określonych źródeł finansowania, w dużej mierze muszą ograniczyć swoją politykę kulturalną, wpasowując się w ustanowione przez mecenat ramy programowe. To się oczywiście da zrobić – można umieścić swój projekt w takich ramach, nie tracąc wiele z jakości, nie wyrzekając się specyfiki ideowej miejsca, które reprezentujemy, ale nie ma też tu czegoś, co było charakterystyczne dla pierwszej połowy lat 90. – dobrej atmosfery dla sprawdzania idei i tematów niesterowalnych. Ta swoboda proponowania nowych tematów (także festiwalowych) była wtedy znacznie większa niż obecnie. Gdy weźmiemy pod uwagę, że sytuacja zmienia się w taki sposób, że instytucje współcześnie żyją w niepewności (w zazwyczaj rocznych cyklach dotacyjnych, w najlepszym wypadku – w cyklach trzyletnich), wówczas ich gotowość do aplikowania o dotacje ze źródeł, w których pojawia się bardzo twarda tematyczna bariera, jest oczywiście większa. Żeby te instytucje mogły bowiem przetrwać, trzeba po prostu ów wniosek gdzieś złożyć i skądś te środki pozyskać.

Po czwarte, kwestia, która wydaje mi się równie istotna – zmiana sposobu funkcjonowania samego Instytutu Książki. Celem wyjściowym Instytutu Książki miała być promocja polskiej literatury za granicą – na to był położony nacisk, tak projektowano tę instytucję. Z czasem natomiast okazał się on instytucją niezwykle potrzebną dla polskiego pola literackiego, instytucją, przez którą teraz przechodzi większość środków na literaturę. Co więcej, jest to w chwili obecnej instytucja, która pełni rolę kontrolną nad państwowymi wydawnictwami, ma także pod sobą całą grupę czasopism patronackich.

Wspomniałem na początku o różnych formach kapitału (symbolicznego, kulturowego, ekonomicznego), które są w nieustannym ruchu w przestrzeni, w której się poruszamy. Jeden z badaczy literatury, który zajmuje się ową konwersją, James F. English, powiada w książce *Ekonomia prestiżu* (przeł. Przemysław Czapliński, Łukasz Zaremba, Warszawa 2013), że żyjemy w takim momencie, funkcjonujemy i działamy w takim polu, w którym w zasadzie kapitał w postaci czystej nie występuje. Są natomiast – i to jest stan realny – kapitały nieczyste (tzn. że zawsze musimy uwzględnić rozmaite inne czynniki heteronomiczne – takie jak polityka wydawnicza czy społeczna *etc.*). Działając jednak w polu produkcji kulturowej, nieustannie próbujemy negocjować proporcje owej nieczystości. W tym sensie sytuacja fundacji starających się tylko o finansowanie ze źródeł zewnętrznych jest zupełnie inna niż sytuacja tych, które posiadają kapitał założycielski. Wszystkie te czynniki, o których pisze English, pozwalają odrzucić mityczne założenie, zgodnie z którym działania kulturalne są absolutnie autonomiczne.

Publiczność, czyli frekwencja

Zasadnicza kwestia dotyczy tego, w jaki sposób nasze działania kulturalne czy działania literackie mają być profilowane pod odbiorcę. Samo – podstawowe w programach ministerialnych – kryterium frekwencji, bywa przedmiotem wielu krytycznych uwag, ale wydaje się kryterium niezbywalnym. Otóż jeśli instytucje kultury funkcjonują w przestrzeni publicznej, społecznej, z konieczności muszą skutecznie komunikować swoje działania odbiorcom. Wymóg, który ministerstwo i jego agendy nakładają na instytucje kultury (tzn. że trzeba się wylegitymować liczbą osób, które odwiedziły organizowane wydarzenia), bywa pochoptnie przyjmowany z całym dobrodziejstwem inwentarza, ale sam problem związany z komunikacją wydaje mi się niezwykle istotny.

Na pewno ministerstwo i jego agendy podchodzą do problemu frekwencyjności w sposób uproszczony. Sugerowałbym zmianę tego wymogu tak, żeby osiągnąć lepsze efekty. W przypadku pola literatury, a szczególnie w przypadku subpola poezji, sytuacja jest bardzo trudna. Instytucje zajmujące się tą dziedziną kładą nacisk na duże nazwiska o ugruntowanej renomie, które potencjalnie przyciągną publiczność. Nie chodzi rzecz jasna o to, by kontestować tego rodzaju propozycje literackie, jednak problem istnieje – w ten sposób w świadomości odbiorców struktura pola zawęża się do dwóch, trzech, pięciu nazwisk. Publiczność czytelnicza – zmęczona inercją propozycji programowej – zaczyna szukać kulturalnej pożywki gdzie indziej.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na istotną rolę, jaką w polu kultury odgrywają nagrody. Wspomniany już English, który poświęcił im książkę, opisywał nagrody jako narzędzie, za pomocą którego negocjujemy różne stawki w polu kultury; konwertujemy różne formy kapitału. To jest jedno z najczęściej krytykowanych, najbardziej zniechędzonych narzędzi, ale dzięki niemu możemy się dowiedzieć, co się w przestrzeni kultury w danym momencie dzieje. Przemysław Czapliński we wstępie do polskiego tłumaczenia książki Englisha mówi, że hegemonem na rynku polskich nagród jest Nagroda Literacka Nike, która szybko wykreowała swój prestiż (podobnie jak Nagroda Bookera) bardzo przemyślanymi działaniami. Na czym one polegały? Czapliński odpowiada wprost – na neutralizacji (pozornej) heteronomicznych czynników, które mogłyby podważyć jej literacki, merytoryczny status. Czapliński przypomina pierwszą gałą wręczenia Nike i mówi, że gdyby odbył się tam jakiś zamach terrorystyczny, to całe państwo zostałoby sparaliżowane, dlatego że organizatorom udało się w jednym miejscu zgromadzić wszystkich najważniejszych oficjeli państwowych, aczkolwiek nie było w żadnym momencie wrażenia, że ta nagroda traci swoją autonomię. Ważną rolę w kreowaniu tego wyróżnienia odgrywał także kapitał medialny („Gazeta Wyborcza” organizowała, promowała, podawała do wiadomości opinii publicznej fakt utworzenia nowej nagrody literackiej). Ten czynnik wydaje mi się bardzo istotny, stąd konieczność negocjacji dotyczących proporcji zanieczyszczenia, o których już mówiłem. Niezwykła odpowiedzialność

spoczywa na przedstawicielach instytucji kultury – powinni świadomie (krytycznie) odnosić się do swojej instytucji i do swojego kapitału.

Ważna jest też pozycja dużych festiwali, która może drażnić (dlatego, że są duże), ale wydaje mi się to bardziej reakcja psychologiczna niż refleksja dotycząca strategii ich działania. Podam przykład nie z małego miasta, żeby uniknąć zarzutu, że koncentruję się na peryferiach – w Warszawie, czyli w centrum polskiej przestrzeni społecznej powstał festiwal, który się nazywa Warszawa Czyta – założony został przez kolektyw paru osób, jest realizowany przez kilka dni za 7000 zł, angażuje jednak ogromne rzesze publiczności. Same zaś środki pochodzą z crowdfundingu, co oznacza, że organizatorzy nigdy nie występowali o żadną dotację do żadnej instytucji kultury. Natomiast za pomocą rozmaitych narzędzi, innych niż te, do których instytucje bardzo często przywykły (np. narzędzia komunikacji internetowej wykorzystywane w innowacyjny sposób), docierają do swoich odbiorców – z roku na rok udaje im się robić wspaniałą imprezę.

Idea artystyczna wydarzenia, w trybie negocjacyjnym

Istnieje bardzo dużo takich źródeł finansowania i programów dotacyjnych, które mają niestety niewielki zasięg ze względu na to, że po prostu nie promuje się tych ośrodków finansowania. To dotyczy także programów ministerialnych, które są po jakimś czasie likwidowane, ponieważ instytucje nie zgłaszają się do ministerstwa, do mecenasów o dofinansowanie. Z perspektywy ministerstwa problem polega czasem na tym, że niewydany pieniądź jest równie problematyczny, co pieniądź, który został wydany w zły sposób. Jeśli zostają zatem pieniądze w jakimś programie ministerialnym, to okazuje się, że on po prostu po jakimś czasie znika. Oznacza to oczywiście, że ministerstwo powinno zadbać lepiej o komunikację z instytucjami kultury.

Warto zwrócić także uwagę na wielość instytucji, które nie tylko finansują, ale i współorganizują wydarzenia kulturalne. Ten czynnik wydaje się mało istotny, często jednak rozstrzyga o powodzeniu jakiejś inicjatywy. To sieć instytucji okazuje się zasadnicza dla możliwości pozyskiwania dodatkowych środków.

Najważniejsza jest jednak wyrazistość programowa wydarzenia, pomysłowość i spójność merytoryczna danego przedsięwzięcia. Ważne jest, by idea artystyczna danego wydarzenia nie uległa rozmyciu, żeby się nie upłynniła. Łatwo roztrwonić kapitał merytoryczny i wizerunkowy, gdy stajemy się nadmiernie ulegli wobec heteronomicznych czynników. Zachowanie negocjacyjnego trybu relacji jest bardzo ważne, aczkolwiek przy jednoczesnym założeniu, że idea programowa musi być silna.

Ważne jest zatem w obecnej sytuacji świadome formułowanie postulatów tak, by przestrzeń, w której się poruszamy, mogła być wciąż na nowo definiowana, strukturyzowana, funkcjonalizowana – by instytucje kultury mogły łatwiej pozyskiwać środki finansowe.

Grzegorz Jankowicz

Magdalena Rabizo-Birek

redaktorka naczelna „Frazy”

Na wstępie muszę powiedzieć, że w piśmie nie zajmuję się sprawami finansowymi. Oczywiście, jako redaktorka naczelna, jestem w te sprawy wtajemniczona i w nie zaangażowana. Pismo wychodzi od 1991 roku, w przyszłym roku będzie więc świętowało 25-lecie istnienia. Jest to więc typowe pismo przełomu, czyli takie, którego redaktorzy wszystkiego, co jest związane z wydawaniem pisma i funkcjonowaniem w środowisku artystycznym, uczyli się po 1989 roku.

Pismo wymyślili i powołali do istnienia asystenci i absolwenci ówczesnej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, we współpracy z gronem zaprzyjaźnionych z nimi artystów z grupy „Na Drabinie” (m.in. autorem projektu okładki pisma Antonim Niklem i twórcą naszego logo oraz opracowań graficznych Biblioteki „Frazy” Markiem Pokrywką), którzy obecnie pracują na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. W gronie naszych współpracowników byli i są pisarze – zespół jest zatem różnorodny (jesteśmy krytykami, literaturoznawcami, artystami). Można mówić o pewnej artystycznej i pokoleniowej wspólnotcie, która jest ważna dla funkcjonowania „Frazy” i ma decydujący wpływ na jej kształt.

Jeśli sięgnę pamięcią do początków pisma, przypominam sobie „masowe poruszenie” redaktorów w poszukiwaniu źródeł finansowania w pustce powstałej po ustrojowej transformacji – przede

wszystkim w nowych obszarach mecenatu: firmach, przedsiębiorstwach, bankach, sklepach, u osób prywatnych itp. Anegdotalny i zabawny jest dziś fakt, że w pierwszym numerze pisma pojawiła się reklama... salonu sukien ślubnych. Chodziliśmy „z kapeluszem po znajomych” – tak można najkrócej scharakteryzować ten pionierski okres pierwszych lat istnienia pisma. Muszę jednak podkreślić ważną rolę, jaką odegrał wówczas mecenat Wyższej Szkoły Pedagogicznej – wydawcami pisma było WSP w Rzeszowie oraz Koło Naukowe Studiów Kultury Słowiańskiej, którym kierował pierwszy redaktor pisma Andrzej Salnikow. Wsparcia nie udzielały wtedy ani ministerstwo, ani żadne centralne i regionalne instytucje. Powstawaliśmy w tym 1991 roku zupełnie od zera i nie mieliśmy żadnych doświadczeń redakcyjnych w pismach poprzedniego ustroju – wszystkiego nauczyliśmy się od nowa w nowej rzeczywistości. Powiedziałabym, że była to kompletna finansowa improwizacja.

W tym systemie „zbierania do kapelusza” na każdy numer funkcjonowaliśmy do 1994 roku, kiedy powołaliśmy do istnienia Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, które działa do dzisiaj i które dzięki osobowości prawnej mogło starać się o dotacje instytucjonalne. W tym czasie zaczęły się bowiem klarować formy większego mecenatu (m.in. Ministerstwa Kultury). Na początku lat 90. dużą rolę odgrywały fundacje – na przykład Fundacja Batorego, która ówczesnie pomagała bardzo wielu czasopismom, szczególnie zaś tym, które pojawiły się po roku 1989. Ale były też inne fundacje – ze względu na specyfikę zainte-

resowań redakcji „Frazy” i dzięki szwajcarskim znajomościom redaktora pisma Jana Wolskiego korzystaliśmy wiele lat z pomocy Fundacji Pro Helvetia, która pomagała nam zwłaszcza w przedsięwzięciach wydawniczych, dlatego że – podobnie jak inne ówczesne pisma – powołaliśmy szybko do istnienia serię wydawniczą.

Tak w dużym uogólnieniu wyglądało nasze istnienie do okolic roku 2000, kiedy w Ministerstwie Kultury pojawiły się bardziej systemowe pomysły na dotowanie czasopism. Wtedy weszliśmy w układ corocznych starań o dofinansowanie – corocznych, co bardzo mocno podkreślam, ponieważ funkcjonujemy, nie mając nigdy pewności, że będziemy mogli w kolejnym roku wydawać pismo. Wszystko zależy od tego, czy nasz wniosek zostanie pozytywnie rozpatrzony [finansowanie czasopism zapewnia Program Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Promocja literatury i czytelnictwa”, priorytet „Czasopisma” – przyp. red.]. W ostatnich kilkunastu latach funkcjonujemy w połowie w oparciu o dotację ministerialną, w połowie zaś dzięki wsparciu instytucji regionalnych (przede wszystkim są to projekty Urzędu Marszałkowskiego oraz Rady Miasta Rzeszowa).

W 2015 roku, po raz pierwszy od wielu lat, Urząd Marszałkowski nie otworzył żadnego projektu, który wspiera działalność wydawniczą – na taką sytuację oczywiście nie byliśmy przygotowani. Dlatego jesteśmy w dużej niepewności, czy będziemy w stanie wydać wszystkie zaplanowane na ten rok numery pisma.

Od pewnego czasu ponownie wspiera „Frazę” instytucja, w której pracuje większość redaktorów, czyli Uniwersytet Rze-

szowski, a ściślej rzecz biorąc Wydział Filologiczny uczelni – chcę to podkreślić, ponieważ szczególnie część wydawnicza naszej aktywności, a także przygotowane przez nas wydarzenia artystyczne i kulturalne (np. spotkania z pisarzami, sympozja, konferencje popularnonaukowe) od kilku lat współorganizujemy z uniwersytetem. To wsparcie dotyczy jednak przede wszystkim działalności nieredakcyjnej i niezwiązanej z funkcjonowaniem pisma. Zresztą – jak mi się wydaje – większość redakcji pism literackich i artystycznych jest obecnie w różny sposób związana z uniwersytetami. Powiem także, że od początku istnienia wiele wydarzeń kulturalnych realizowaliśmy i realizujemy we współpracy z innymi instytucjami kultury i stowarzyszeniami (np. Polskim Funduszem Wydawniczym w Kanadzie, Wojewódzką i Miejską Biblioteką Publiczną w Rzeszowie, Wojewódzkim Domem Kultury i Młodzieżowym Domem Kultury w Rzeszowie, Klubem SPP, Galerią Literacką przy Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olkuszu i Dworze Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach, Pretekstami Literackimi Krystyny Lenkowskiej, Podkarpackim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych itd.)

Najkrócej rzecz ujmując, w tym roku „wisimy na włosku” – bardziej niż przez kilka ostatnich lat. Rozstrzygająca jest wciąż dla nas jeżdżąca „na pstrym koniu” pańska łaska rządzących na różnych szczeblach, powstające gdzieś w zaciszu administracyjnych gabinetów pomysły i priorytety, działające na rzecz bardziej wpływowej lub aktywnej (czytaj: głośniejszej) części związków, instytucji i stowarzyszeń, które inicjują wydarzenia kulturalne. Jest to zjawisko ogólnie pozytywne, ale ma też



ALEKSANDER MITKA,
Paleotica- Dendrogram nr 1,
2015, druk cyfrowy, 70 × 100 cm,
Bożonarodzeniowy Salon ZPAP
Okręgu Krakowskiego,
Pałac Sztuki w Krakowie,
grudzień 2015 – styczeń 2016

negatywny wpływ na niewspieranie tego, co nie jest związane z aktualną polityką kulturalną instytucji, trendem, modą czy nadal ważnymi prywatnymi znajomościami. W 2015 roku wspiera się – przynajmniej w naszym województwie – wyłącznie projekty teatralne, a to zapewne z racji obchodów dwustulecia powstania teatru narodowego... Jak wiadomo – co nas boli i denerwuje – od lat premiowane są duże, mające ogromne budżety i rozwinięty system organizacji, wydarzenia medialne, z których przygotowaniem nie poradzą sobie małe stowarzyszenia i instytucje. Rzadziej premiowana jest i doceniana mało spektakularna praca u podstaw – właśnie czasopisma, niewielkie wydawnictwa, kameralne wydarzenia. Ważne, bo, paradoksalnie, to one będą trwałymi śladami kultury naszych czasów. Teoretycznie te mniejsze działania powinny udźwignąć lokalne budżety – w praktyce nie zawsze się tak dzieje, a wydatki na kulturę tnie się najłatwiej.

Z mojego punktu widzenia – bowiem istnienie pisma wymaga ciągłości – problemem bardzo poważnym jest od kilku lat konieczność zdobywania dotacji z roku

na rok. Każda z form finansowania – zarówno ministerialna, jak i regionalna – wymaga corocznego składania wniosków oraz rozliczania każdego zadania i przyznanych dotacji do końca roku, przy czym środki na dany rok są uruchomiane mniej więcej w jego połowie. W takim systemie rozliczenia regularne ukazywanie się numerów pisma jest bardzo trudne – właściwie przez pół roku nie mamy w kasie wystarczającej ilości pieniędzy. Trudno wtedy powiedzieć, czy pismo istnieje, czy nie.

Rodzajem futurystyki jest także konieczność – już przy składaniu wniosku o dofinansowanie (w listopadzie roku poprzedzającego rok projektu) – podania szczegółowej informacji o tym, co zostanie w przyszłym roku opublikowane na łamach pisma. Tymczasem pismo, nawet gdy jest kwartalnikiem – jak „Fraza” – powinno, przynajmniej, moim zdaniem, obok elementów planowanych odnotowywać naturalny rytm wydarzeń życia literackiego i artystycznego. Już od kilku lat obserwuję skutki takiej polityki, czyli dominację na rynku pism literacko-artystycznych tylko jednego typu – sprofilowanych i tematycznych.

Paulina Małochleb

Asystentka Zarządu Fundacji
Wisławy Szymborskiej

Geneza Fundacji jest dobrze znana, ponieważ założona została ona stonkowo niedawno i faktycznym jej kapitałem jest spadek po Wisławie Szymborskiej. Fundacja stara się jednak realizować swoje cele statutowe w oparciu o dotacje publiczne oraz środki pozyskane od partnerów, którzy wspierają kulturalne przedsięwzięcia Fundacji. Niektóre cele statutowe, jak choćby wspieranie twórców znajdujących się w trudnej sytuacji życiowej czy stypendia, są finansowane ze środków własnych oraz z przychodów z praw autorskich. Jeśli chodzi o dotacje, to pozyskiwane są one z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego za pośrednictwem Instytutu Książki, ale także ze środków Narodowego Centrum Kultury czy Wydziału Kultury Miasta Krakowa.

Ani rytm roczny, ani nawet trzyletni cykl dofinansowań nie pozwala jednak zaplanować działań długofalowych i żadna instytucja kultury nie jest w stanie przewidzieć, co się będzie z nimi działo w kolejnym roku. Tymczasem głównym zadaniem Fundacji Szymborskiej jest przyznawanie Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej, której rola kulturotwórcza wiąże się z tym, że musi być przyznawana co roku, nie zaś wyłącznie wtedy, gdy się uda na nią pozyskać środki. Niemożność pozyskania dotacji na długi okres sprawiła, że Fundacja zwróciła się w kierunku trzeciego sektora,

który operuje programami dotacyjnymi ustrukturyzowanymi podobnie jak programy ministerialne czy miejskie. Podobny jest także system rozliczania wniosków, dla którego najważniejsze kryteria to frekwencja oraz ilość komentarzy medialnych towarzyszących projektowi. Układ ten sprawia, że zasadniczym kryterium wartości projektu, ocenianym przez specjalistów, jest ich potencjał promocyjny oraz potencjał frekwencyjny, nie zaś wartość merytoryczna czy edukacyjna. Dlatego właśnie w instytucjach kultury nie ma już właściwie pracowników odpowiedzialnych wyłącznie za merytoryczną wartość projektu, wszyscy bowiem po trosze zamieniamy się w specjalistów od marketingu kultury. Na co dzień zaś zajmujemy się dopasowywaniem oferty instytucji do celu lub tematu, jaki ogłasza instytucja dotująca. Coraz trudniej natomiast pozwolić sobie na myślenie odwrotne, akcentujące to, w jaki sposób nasz program będziemy chcieli realizować. Pracownicy instytucji kultury muszą podążać zatem za trendami narzucanymi przez urzędników i unijne priorytety: „Kultura Dostępna”, „Kultura – Interwencje” – założenie zatem jest takie, że kultura jest niedostępna i dostęp do niej trzeba dopiero otworzyć.

Kolejne priorytety w programach dotacyjnych kładą nacisk na realizację danego wydarzenia kulturalnego w małej miejscowości, ale jednocześnie tylko pracownicy dużych instytucji z wielkich miast są w stanie pozyskać te środki, ponieważ przeszli odpowiednie kursy i szkolenia. Wpadamy wtedy jednak w inną pułapkę – takie drobne projekty są zupełnie nieinteresujące z punktu widzenia trze-

kiego sektora, który chce odbiorcy młodego, z wielkiego miasta, posiadającego większą moc nabywczą.

Na uwagę zasługuje też sposób, w jaki ministerstwo kultury profiluje uczestnika wydarzeń kulturalnych. Otóż większy nacisk kładzie się na przyciąganie do kultury ludzi młodych i osób starszych (powyżej 60 roku życia). MKiDN zdaje się nie zauważać tego, że kładąc nacisk przez kolejne lata na nastolatków i seniorów, dopuszcza jednocześnie do odpływu z udziału w kulturze osób w wieku produkcyjnym. Co dobrze zresztą widać na wszelkiego rodzaju spotkaniach autorskich – są tam studenci i emeryci, nie ma natomiast osób w wieku 30–60 lat.

Sytuacja jest zatem paradoksalna. Kryterium frekwencyjności sprawiło, że wszystkie instytucje kultury organizują swoje projekty za darmo (wejścia są za darmo, książki są za darmo, wszystkie materiały promocyjne są za darmo), bo wiemy, że i ci młodzi, i ci starsi, o których walczymy, nie mają zasadniczo pieniędzy. Natomiast ci, którzy są w wieku produkcyjnym i pieniądze mają, zazwyczaj nie biorą udziału w wydarzeniach kulturalnych. I nie chodzi tu o to, że nie mają czasu – to jest raczej wada współczesnych, polskich instytucji kultury, które organizują wydarzenia w tygodniu, gdy tymczasem badania socjologiczne, rynkowe pokazują, że ludzie w wieku 30 plus i 40 plus, czyli tzw. średnie pokolenie, mają wolny czas zwykle w sobotę i niedzielę po godzinie 15. W tych godzinach natomiast żadna instytucja kultury zwyczajnie nie jest otwarta. Na razie nie ma żadnego programu, który przewidywałby aktywizację kulturalną tej grupy odbiorców.

Rozwiązanie problemu frekwencji w przypadku instytucji, która promuje czy próbuje promować poezję, jest bardzo trudne, niełatwo bowiem przyciągnąć odbiorców do tak elitarniej i trudnej dziedziny sztuki. Wydaje się jednak, że Fundacji udało się wypracować taki sposób, który nie tylko podnosi frekwencję i poprawia wskaźniki, ale i ułatwia dostęp do kultury: większość spotkań poetyckich, w których biorą udział nominowani do Nagrody im. Wisławy Szymborskiej, jest nagrywana i udostępniana w Internecie, to zaś sprawia, że spotkania tracą swój wydarzeniowy i jednorazowy charakter. Inaczej rzecz się ma z galą wręczenia Nagrody im. Szymborskiej – w samej sali mieści się ok. 600 osób, ale dzięki transmisji telewizyjnej i internetowej przekaz trafia do szerokiej, wielotysięcznej publiczności.

Jestem jednak zdania, że stosowanie kryterium frekwencyjności uderza wprost we wszystkie instytucje kultury – niezależnie od tego, czy są to niewielkie biblioteki miejskie (które dostają na przykład dotacje w ramach programu „Dom Kultury + Inicjatywy Lokalne”) czy duże festiwale, wszyscy muszą podporządkowywać wartość edukacyjną i prezentacyjną (tzn. prezentację nieznanymi twórców) potencjałowi promocyjnemu i szukać takich autorów, takich nazwisk, które przyciągną wielu odbiorców. Kryterium frekwencyjności krzyżuje się tu z dodatkową atrakcją w polu literatury, jaką okazuje się nowość wydawnicza – na festiwalach widzimy tylko pisarzy, którzy opublikowali swoje książki w ciągu ostatnich dwóch lat. Gdybyśmy jednak policzyli, ile razy mogliśmy się spotkać w Krakowie ze Szczepanem Twardochem po tym, jak opublikował

swoją książkę *Drach*, to uzbierałoby się na pewno co najmniej pięć takich spotkań. Nie można natomiast spotkać takich twórców, którzy opublikowali swoje książki pięć lat temu – nie promują swoich książek, nie funkcjonują w obiegu literackim, ich nazwiska wypadają z mody. Poetom jeszcze trudniej walczyć w jakikolwiek sposób o widownię – na przykład na niedawne spotkanie z Jakobe Mansztajnem w Księgarni Hiszpańskiej przyszło osiem osób. Na spotkaniach poetyckich to jest norma i sami poeci nie obrażają się na to, że muszą przyjechać dla tych ośmiu osób.

Organizatorzy tej debaty proszą, byśmy wypowiedzieli na głos swoje marzenie dotyczące zmian w systemie finansowania instytucji kultury. Otóż marzy mi się taki układ, w ramach którego pracownicy merytoryczni organizacji kulturalnych mogą być jedynie pracownikami merytorycznymi, nie zaś finansowymi, nie muszą też dbać o promocję, o polityczny kontekst. Instytucje kulturalne są bowiem obecnie skazane na ciągłe poszukiwanie kapitału, pole naszej pracy zostało więc zredukowane do przestrzeni ekonomicznej. Widać to także w języku, którym się posługujemy: mówimy o potencjale, kapitale, bazie, wskaźnikach, marketingu kultury i menadżerach kultury, o boomie na dane zjawisko, wydajności kultury. Tymczasem kultura nie zawsze daje się w ten sposób opowiedzieć i zwyczajnie sprzedać.

Praca Aleksandra Mitki reprodukowana na stronie następnej prezentowana była na 4 Wystawie Grafiki członków Stowarzyszenia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, Galeria Centrum, Kraków, grudzień 2015 – styczeń 2016.

Aleksander Kardys

Prezes Zarządu Fundacji „Tygodnika Powszechnego”

Moja praca to są liczby i składanie drobnych kwot w większe kwoty. Łatwiej jest to na pewno robić, niż o tym mówić. Ja mam przede wszystkim poczucie, że każdy projekt da się sfinansować – jeżeli tylko jest to projekt ciekawy, nieoczywisty, który ma w sobie coś zaskakującego, co jest szczególnie atrakcją dla odbiorcy. Fundacja „Tygodnika Powszechnego” powstała kilkanaście lat temu z ogromnym kapitałem historycznym oraz kulturalnym, ludzkim, natomiast z ujemnym kapitałem ekonomicznym. Konwersja tego kapitału historycznego (dziedzictwa kulturalnego „Tygodnika Powszechnego”) na kapitał ekonomiczny – szczególnie w przypadku działań promujących kulturę czy literaturę – się udaje.

Dlaczego się udaje? Z mojego punktu widzenia, czyli z punktu widzenia człowieka, który składa cyfry, to kapitał ludzki jest tutaj nieoceniony, niezastąpiony. Jest grono ludzi, którzy mają świetne pomysły, którzy mają nieprzebraną energię do tego, żeby kolejne rzeczy wymyślać. Pozostaje tylko znaleźć sprzymierzeńców: takie osoby i instytucje – czy to publiczne, czy to komercyjne, czy z trzeciego sektora – które mają za cel wspieranie jakiejś tematyki, jakichś treści, z którymi trzeba dotrzeć do publiczności.

Jakie są sposoby finansowania projektów fundacji? Przyszedłem do fundacji z tzw. sektora biznesowego i zajmuję

się pozyskiwaniem środków na projekty fundacji od 13 lat. I rzeczywiście w trzecim sektorze można zgromadzić pieniądze na przeprowadzenie projektu, trzeba jednak szukać wielu źródeł ich finansowania. Według mnie, podstawą sukcesu finansowania dużych projektów (ale małych zapewne też) jest łączenie różnych kapitałów ekonomicznych, zbieranie po trochu.

Chyba najlepszym przykładem jest tutaj Festiwal Conrada, który jest największym projektem kulturalnym realizowanym przez naszą fundację. Łączy on w sobie finansowanie publiczne (ma trzyletnią promesę wsparcia z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego), finansowanie z instytucji samorządowych (z Miasta Kraków i województwa), ale także drobne kapitały od instytucji, które w swoim powołaniu mają zapisa-

ne wspieranie wymiany kulturalnej (to są instytucje z różnych krajów, które udzielają chętnie drobnej pomocy finansowej – np. finansując przyjazdy gości festiwalu ze swoich krajów). Sztuką pozwalającą na zrealizowanie dużego festiwalu i realizującego dobre wskaźniki jest właśnie łączenie rozmaitych możliwości, łączenie rozmaitych źródeł. Oczywiście najtrudniejsza do zdobycia jest ta pierwsza złotówka, od której trzeba zacząć budowanie budżetu takiego przedsięwzięcia, czyli tzw. kapitał własny (ale tu mamy szczęście, że jesteśmy organizacją pożytku publicznego i że czytelnicy „Tygodnika Powszechnego” wspierają nas swoim 1% podatku). To jest ta pierwsza złotówka, którą my następnie mniej więcej zdziesięciokrotnieamy przy użyciu różnych środków finansowania.

Da się w ten sposób zrealizować projekt festiwalu, da się zrealizować standar-

ALEKSANDER MITKA, *Paleotica-Dendrogram nr 6*,
2015, druk cyfrowy, 70 x 100 cm



dowy projekt z zakresu promocji czytelnictwa, taki jak Lekcje Czytania, które trwają już od sześciu lat – da się to zrobić, wychodząc od świetnego pomysłu. W środowisku „Tygodnika” jest wielu ludzi, którzy takie pomysły mają (niezależnie od tego, czy to jest literacki Festiwal Conrada, czy to są Lekcje Czytania, czy lekcje historii, czy publikacje historyczne, czy o tematyce społecznej). Wychodząc zatem od ciekawego pomysłu, budujemy spójny projekt, mając oczywiście jakieś doświadczenie, jakieś referencje, na który udaje się zdobyć finansowanie z różnych źródeł, godząc interesy różnych osób, instytucji publicznych, krajowych, międzynarodowych, które realizują swoje zadania poprzez uczestnictwo w takich właśnie przedsięwzięciach. Dlatego na przykład projekt Festiwalu Conrada jest realizowany we współpracy z wieloma instytucjami. Jego finansowanie buduje się z małych klocków, z małych elementów, czy to finansowych, czy to w postaci świadczeń (np. instytucje uczęszczają na potrzeby danego wydarzenia). Trzeba to wszystko potem poskładać w spójną całość w arkuszu kalkulacyjnym z dziesiątkami albo setkami pozycji kosztowych, z których każda ma swoje finansowanie czasem z jednego, czasem, komplementarnie, z kilku źródeł. To się udaje właśnie dzięki takiej inżynierii finansowej (bo przy tym wszystkim musimy się zachować *fair* wobec wszystkich uczestników tego finansowania i użyć dostarczone przez nich środki zgodnie z umową). Z każdej złotówki instytucja pożytku publicznego musi się rozliczyć i przed dotacodawcą, i w całościowym sprawozdaniu rocznym.

Wydaje mi się, że postulat dotyczący ram działania instytucji kulturalnych jest oczywisty i zasadniczo ten sam dla nich wszystkich – środki publiczne przychodzą bowiem latem. Aplikujemy w listopadzie, dowiadujemy się o tym, czy coś mamy, czy nie, w styczniu/lutym, do okolic kwietnia/maja składa się tzw. aktualizację wniosków (z uwzględnieniem przyznanych środków, co oznacza zwykle ich znaczne zmniejszenie). Mój postulat byłby więc taki (choć trzeba pamiętać, że to wszystko się wiąże z budżetem państwa, jego zatwierdzeniem, całą drabinką administracyjną): dobrze by było, gdyby przyznane pieniądze mogły się pojawić na koncie beneficjenta w lutym, wtedy byłoby łatwiej je rozsądnie uruchomić. To jednak okazuje się – jak dotąd – niemożliwe, zatem – powtórzę raz jeszcze – nie można oprzeć finansowania projektu na jednym czy nawet dwóch źródłach.

Przy czym to wszystko strasznie trudno jest ogarnąć, jeśli się jest jednocześnie osobą zaangażowaną merytorycznie i programowo. Z pewnym obrzydzeniem grzebie się wtedy w arkuszach kalkulacyjnych, we wnioskach, sprawozdaniach, które nie nadążają za znakomitą ideą i programem projektu. Dlatego organizacja potrzebuje nie tylko artystów, twórców programu, ale także profesjonalistów od zarządzania projektem i jego finansami. Potrzebna jest fu-
zja dwóch energii – energii związanej z literami i energii związanej z cyframi. Tymczasem jeżeli cyfry kończą się w organizacji na księgowej zatrudnionej na ćwierć etatu, która z wielkim trudem zbiera jakieś skrawki, na których zanotowano wydatki i próbuje zrobić potem z tego bilans – to tak się na dłuższą metę funkcjonować nie da.

Niedocenieni/przecenieni współczesnej literatury

Wbieżącym numerze „Nowej Dekady Krakowskiej” – wydawanym w 25 lat od pierwszego zeszytu „Dekady”, który został opublikowany 1 grudnia 1990 roku – chcielibyśmy powtórzyć ankietowe pytanie sformułowane w roku 1992 na łamach „Kultury” (a postawione także przez „Dziennik” w 2007 roku):

Które z dzieł współczesnej literatury polskiej lub którzy pisarze są Pani/Pana, zdaniem niedoceniani – i dlaczego, a którzy przeceniani – i z jakiego powodu?

ALEKSANDER MITKA, *Paleotica-Impositus II*, 2012, druk cyfrowy, 84 × 56 cm



Oczywiście, pytanie to stawiamy świadomi, że współczesna kultura literacka rządzi się regułami dobrze już opisanymi: osąd krytyczny konkurować musi z aktami nadawania prestiżu przez przemysł wydawców i rozwijający się wciąż rynek nagród literackich; rola krytyki literackiej natomiast znacząco została zmarginalizowana na rzecz już nawet nie tyle dziennikarskich odczytań nowości wydawniczych, ile antyprofesjonalnej informacji o książce (recenzenci internetowi, blogosfera). Pytanie stawiane na łamach „Kultury” u progu ostatniego dwudziestopięciolecia polskiej literatury okazuje się zatem obecnie – jak się zdaje – także pytaniem o prawomocność i skuteczność aktów nominacji (na pisarza) nadawanych przez profesjonalną krytykę literacką.

Redakcja

Arkadiusz Bagłajewski

Doceniony, niedoceniony, przeceniony – co to dziś znaczy (uwag kilka i kilka pytań)

Odpowiedź na pytanie, którzy pisarze (lub które z dzieł literatury najnowszej) są niedocenieni, a którzy przecenieni wydaje mi się dzisiaj niemożliwa – bez całej serii dopowiedzeń, konkretyzacji, usprawiedliwień. Kiedy podobne pytanie stawiał w imieniu paryskiej „Kultury” Włodzimierz Bolecki, znajdowaliśmy się – warto przypomnieć – w zgoła innej od dzisiejszej sytuacji. Po pierwsze, na początku lat 90. XX wieku istniało silne przekonanie, że należy (bo wreszcie stało się to możliwe) dokonać scalenia kultury krajowej i emigracyjnej, dwu obiegów, zaś poobijane w latach 80. środowisko literackie domagało się solidnego gestu hierarchicznego i kanonicznego ze strony krytyki. Piękne to były rojenia. Wszakże tamta ankieta miast zasypywać, utrzymywała podziały.

Po wtóre, istniało przecież powszechnie wyznawane przekonanie o randze, ba, misji, którą może mieć do spełnie-

nia w zmienionej rzeczywistości literatura wysoka, uwolniona od jakichkolwiek serwitutów, prawdziwie wreszcie niezależna i podległa jedynie swej wysokiej misji. To też były piękne rojenia, tym bardziej więc bolesny upadek z wysokości – rozciągnięty na całe lata 90.

Po trzecie, mimo głosów o zaniku centrali, stanie rozproszenia – istniały powszechnie przyjmowane w różnych miejscach i środowiskach gesty porządkujące, wyznaczania nowych hierarchii, przede wszystkim w odniesieniu do tzw. nowej literatury. Bardzo szybko okazało się, że odrobiliśmy lekcję literatury emigracyjnej i drugoobiegowej, dalejże więc strącać gwiazdy kilku ledwie sezonów. Herling-Grudziński, Odojewski, nawet Konwicki, powszechnie zdaje się uznawany na początku lat 90. XX wieku za największego prozaika – wszyscy wydalen z Parnasu. Na opuszczone miejsca na lat kilka weszli „młodzi”, lecz nie zagrzali dłużej miejsca, po nich uwagę krytyki zajęła słynna czwórka wielkich poetów, Starzy Mistrzowie. Owszem, niektórzy „młodzi”, zdążywszy wejść w wiek średni, ostali się, inni z kolei podzielili los młodej literatury i znaleźli się z powrotem w wielkiej poczekalni.

Współczesny Parnas jest zawsze zbyt obszerny i zarazem zbyt wąski. Wiele chciałoby tam pomieszkać, a miejsca znów nie tak dużo, by starczyło dla wszystkich. Przypomnę oczywistość, że po latach stabilizuje się ów porządek na Parnasie, lecz zanim to nastąpi, odbywają się rozmaite przetasowania i przepychanki. Stąd potrzebne wydają się owe gesty porządkujące zwichrowaną materię tzw. bieżącego życia literackiego. I tu muszę

sam sobie postawić pytanie – a o jakim życiu literackim myślisz, kreśląc swe uwagi? Nie czytasz przecież tego, co jest chlebem powszednim współczesnej literatury masowej – po prostu to ciebie nie interesuje. Zostawiasz więc kryminały wrocławskie, lubelskie, sandomierskie i każde inne. Nie sięgasz po prowincjonalne sagi „kobiece”, rozlewiska i takie tam, choć wiesz dobrze, że to one są przedmiotem ożywionych dyskusji i to one okupują listy bestsellerów. Chcesz pozostać w bezpiecznej przestrzeni Parnasu literatury – koniecznie – wysokiej i wartościowej. Ale co to dziś znaczy?

Po latach trwania w iluzji – trzeba to uczciwie powiedzieć – podążania za wszystkim, co ważne, śledzenia (zanikających) debat o literaturze, czytania nominowanych do ważnych nagród, powiedziałeś sobie – dość. Należy pielęgnować swoją prywatną niszę, w której dość miejsca dla twórców polskiej literatury najnowszej, ale sporą przestrzeń zajęli w niej niepostrzeżenie pisarze innych języków i kultur, czytani w znakomitych często przekładach. I o tym chciałbym powiedzieć – niedocenieni są polskie tłumaczkiki i polscy autorzy przekładów Pamuka, Coetzeego, Sebaldy, czy też – to lektura z ostatnich dni – Jana hr. Potockiego. Listę nazwisk można oczywiście poszerzać. Otóż w zalewie przeciętnych tłumaczeń zdarzają się dokonania wybitne, które są pracą w polszczyźnie, często przewyższającą dokonania wyrobników pióra, mieniących się prozaikami. Niech mi ktoś teraz próbuje udowodniać, kto tu jest lepszym pisarzem: Szczepan Twardoch jako autor *Wiecznego Grunwaldu* czy Małgorzata Łukasiewicz jako autorka „odnaj-

dująca” w polszczyźnie miejsce dla prozy Sebaldy? Zdaję sobie sprawę, że to dość tani chwyt, powiem kolokwialnie, takie porównywanie nieporównywalnego. To prawda, lecz czy w sytuacji rozsypanych miar i ocen, braku powszechnie wyznaczanych reguł dość jednolitego gestu scalającego, nie warto czasem zaryzykować i powiedzieć, że w mojej prywatnej skali ocen ważne miejsce zajmuje walor intelektualny pisarstwa połączony z dobrą, krystaliczną polszczyzną, która jakkolwiek nie jest językiem pisarza, którego czytam, to poznaję go przecież nie tylko w nowym kontekście kulturowym, lecz w języku, w którym „odbrzmiewają” pierwotnie inne frazy tak, jakby pomyślane były i napisane w polszczyźnie. Nieczęsto się to zdarza, lecz zdarza – i nie tak znów dużą grupę wielkich twórczych tłumaczy warto docenić.

Jeszcze słów kilka o innym niedocenianym przez lata – o reportażu i formach jemu podobnych w literaturze ostatnich dwu dekad. Kiedy przyzwyczailiśmy się do obecności Ryszarda Kapuścińskiego w gronie pisarzy, okazało się też, że zaistniała w polszczyźnie napisana dobrą prozą cała obszerna półka „reportażowa” (jak zawodne bywają niegdysiejsze klasyfikacje, nikogo dziś nie trzeba przekonywać, a już zwłaszcza po Noblu dla Świetłany Aleksijewicz): kolejni nominowani i laureaci chociażby Nagrody im. Beaty Pawlak z pewnością zasługują na przejście z ławki „niedocenionych” (pardon: rezerwowych) na ławkę „docenionych” (a więc będących w grze). Tylko czy to nastąpi? Chciałbym w to wierzyć, bo sam od kilku lat wolę czytać dobrą prozę reportażową niż „stasiukoidalne” utwory

z kręgu tzw. młodej prozy. Mówiąc „po nazwiskach”: wolę Szczerka jako autora *Mordora* niż *Siódemki*.

Mam w ogóle kłopot z odpowiedzią na pytanie – o niedocenionych pisarzy. Nie wiem bowiem, jaką miarą mierzyć owo „niedocenienie”, poza dość przecie zawodną miarą prywatnego porządku rzeczy. Oto – niech będzie jako przykład – Zbigniew Kruszyński. Niedoceniony? Ejże. Mógłbym sam wskazać, że doceniony – wydawany w prestiżowej serii dobrego wydawnictwa, nagradzany, obecny w krwioobiegu krytyki literackiej wybitnymi piórami komentatorów. A jednak mam wrażenie, że nie jest to pisarz dość mocno obecny w bieżącym życiu literackim, tak jak jego krystaliczna proza na to w pełni zasługuje. Ale zaraz pojawia się inne pytanie – wobec jakich nazwisk, zjawisk, wobec jakiej skali głosu obecności (czy tylko w mediach?) miałbym sytuować owo docenienie/niedocenienie? Jeden wniosek: to bardzo płynne i bardzo zależne od perspektywy, z której sędzi się o tym i owym. No więc dobrze, porzućmy dość wątpliwe i pochodzące z minionych czasów uroszczenia możliwości wyznaczenia dość stabilnego kanonu współczesnego, w którym prawomocne i samoutwierdzające zarazem byłyby gesty namaszczenia i strącania. A mówiąc inaczej: wprowadzania niedocenionych w glorię chwały i strącania przecenionych w piekielną cześć zapomnienia. Spójrzmy z innej strony. Przykład z literatury najnowszej.

Czy fakt wyrazistej obecności medialnej Ziemowita Szczerka, Szczepana Twardocha, Jacka Dehnela miałby utwierdzać tezę o „przecenieniu”, bo są jakoś (nad)obecni (mają swoje 5 minut?) i ży-

wo komentowane są ich ostatnie dokonania? Czy lepsze od wcześniej wydawanych utworów? Gdzie zagasty gwiazdy innych docenianych niegdyś prozaików, jak Kuczok? Poeci? Czy dalej świeci jasno z rzadka publikująca Marzanna Bogumiła Kielar? A czy Jolanta Stefko – jest już zapomniana czy tylko „niedoceniana”? A czy (nad)obecność prozaika, którego cenię „od zawsze”, Andrzeja Stasiuka, który nie wiezieć czemu „musi” wydawać rok w rok kolejną książkę, nie sprawia, że zaczynam odczuwać „przecenienie”, choć ani ostatnie książki nie są lepsze, ani gorsze od tych, które przyniosły pisarzowi w miarę powszechne uznanie? A takie jeszcze rozstrzygnięcie – czy traktowane jako wielkie wydarzenia dwie ostatnie powieści Wiesława Myśliwskiego rzeczywiście dorównują *Widnokręgowi*, ten zaś – *Kamieniowi na kamieniu*? Ach, pytania można byłoby ciągnąć w nieskończoność. Otóż jeśli dam odpowiedzi twierdzące na tak postawione pytania, to równocześnie przyznam się do bardzo, bardzo partykularnych miar i ocen, a właściwie do rozmycia jakichkolwiek w miarę stabilnych kryteriów. Inne pytanie – czy one jeszcze istnieją? Czy nie jest tak, że kilka „silnych” głosów krytycznych (tak, w dalszym ciągu są na szczęście takie głosy) narzuca swoje wybory – często skądinąd są to wybory akceptowane przez wiele osób, utwierdzane w weryfikacji czytelniczej, co nie jest samo w sobie jakimś rozstrzygającym kryterium „doceniania”, ale jednak...

I potem przez kilka sezonów czytamy stale te kilka powieści, kilka tomików – do zmęczenia, i zaczynamy docenianych – przeceniać. Niedocenianych – doceniać. I tak się toczy nasz świat.

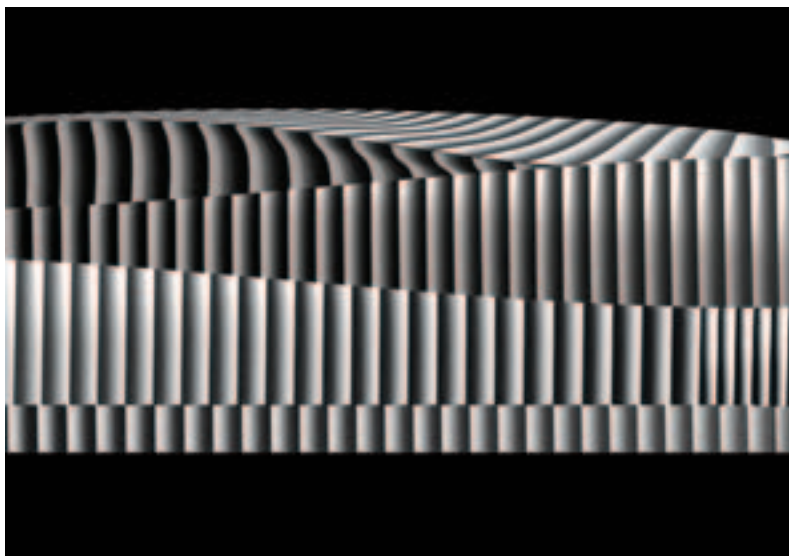
Jerzy Franczak

Z ankiety „Kultury” z roku 1992 zapamiętałem apodyktyczną wypowiedź Henryka Berezy, który pisał o „odpustowych imitacjach z plastyku” i „nicościach literackich skazanych na wielkość przez stare i nowe reżimy”, a następnie podawał nazwiska tych pieszczochów losu. Gestu takiego nie jestem w stanie powtórzyć – nie tylko dlatego, że sam zaliczam się do grona współczesnych prozaików i chcąc nie chcąc biorę udział w walce o uznanie, a zatem każda moja krytyczna uwaga brana bywa za przejaw cynizmu (czego doświadczyłem, wypowiadając się kąśliwie o nowej prozie kobiecej), ale również ze względu na zbyt krótką perspektywę czasową oraz ogólne i szczególne zamieszanie w hierarchiach wartościowania. O tych nagradzanych i fetowanych książkach, które nie przypadły mi do gustu, nie myślę jak o wypromowanych „nicościach literackich”, lecz jak

o zdarzeniach z równoległego wszechświata, który rządzi się odmiennymi prawami od tego, w którym żyję ja i inni czytelnicy o podobnej do mojej wrażliwości.

Odpowiadając kilkanaście lat temu na ankietę dotyczącą pisarzy niedocenianych, wymieniłem paru bardzo różnych, acz równie ekscentrycznych prozaików: Dariusza Bitnera, Zbigniewa Kruszyńskiego, Marka Bieńczyka, Janusza Rudnickiego. Trzech ostatnich zyskało w międzyczasie rozgłos, podczas gdy Dariusz Bitner wciąż pozostaje twórcą raczej niszowym – w ten sposób może otwierać moją zaktualizowaną listę, na której – w kolejności czysto przypadkowej – umieszczam kolejne nazwiska: Jacek Bierut, rozwijający od lat swój cykl powieściowy (*PiT*, *Spojenia*, *Hajs*, *Pornofonia*), w którym bravurowo miesza konwencje, płącze fabuły i zanurza je w żywiole potocznej gadaniny; Krzysztof Jaworski, doceniany bardziej jako poeta, a przecież pisujący olśniewające humoreski (*Warzywniak*

AGNIESZKA ŁAKOMA, *Selfmade City*, 2015, druk cyfrowy. Reprodukowana obok praca Aleksandra Mitki prezentowana była na wystawie *Muzyczność sztuki*, Art Meeting Tomaszówiec 2015, październik–listopad 2015.



i inne opowiadania) i przejmujące refleksyjne prozy (*Do szpiku kości. Ostatnia powieść awangardowa*); Brygida Helbig, która w swoich sylwicznych utworach (od *Enerdowców i innych ludzi* oraz *Pałowy po Niebko*) bada wnikliwie różne wymiary kulturowego metysażu; Wit Szostak, którego krakowska trylogia (*Chochóły, Dumanowski, Fuga*) stanowi popis pełnego rozmachu światotwórstwa; wreszcie Mateusz Pakuła, autor dramatów, po które coraz chętniej sięgają polskie teatry, a które ukazują się również w wersji książkowej (*Biały Dmuchawiec. Pięć sztuk teatralnych, Kowboj Parówka i trzy inne sztuki, Na końcu łańcucha, Panoptikos*) i pozwalają mi wyobrażać sobie, co tworzyłyby Witkacy wykatapultowany w XXI stulecie.

Dlaczego ci autorzy pozostają niedocenieni? W przypadku Pakuły (laureata wielu nagród branżowych) w grę wchodzi marginalizacja dramatu jako rodzaju literackiego. Przypadki pozostałych mogą świadczyć o tym, że werdykty krytyki literackiej są kapryśne, a kryteria gremiów jurorskich czysto uznaniowe. Ale można też argumentować, że stawką, o którą grają ci pisarze, jest coś innego niż honor bycia nominowanym czy namaszczonego (co przydaje im uroku twórców osobnych, obojętnych na pokuszenie rynku i dworu). Moje nominacje łatwo też podważyć, wszak wszyscy przeze mnie wymienieni mają swoich wydawców, życzliwych komentatorów i oddanych czytelników. A jednak wybieram te nazwiska, ponieważ życzyłbym sobie, aby w literackim mainstreamie znalazło się więcej miejsca na pisarstwo niekonwencjonalne, ryzykowne, a nawet karkołomne i kaskaderskie.

Rafał Gawin

Brygada Kryzys: Po co ci te komplikacje?

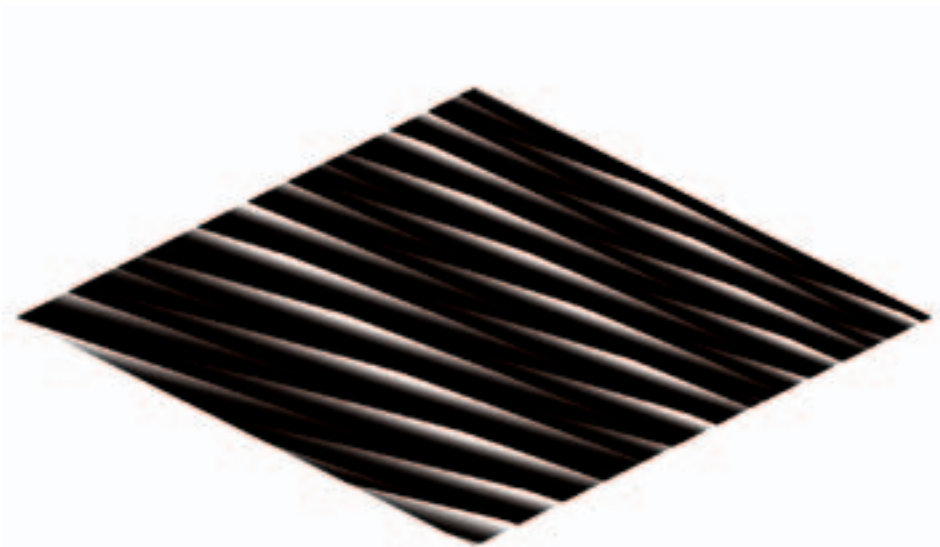
Schowali się po różnych mrocznych instytucjach.

Pożarła ich galopująca prostytutka.

Grzegorz CIECHOWSKI

Zanim skupię się na konkretnych nazwiskach, tytułach i nagrodach, doprecyzowałbym samo pytanie ankiety „Dekady”. Funkcjonuje zbyt wiele – mniej lub bardziej profesjonalnych – obiegu literackich, by docenianie lub przecenianie miało jedno źródło i jednolitą strukturę; ba, by mogło być niepodważalnie uznawane. Dlatego istotne jest dopowiedzenie: „gdzie?”, „przez kogo?” oraz „w jakim (literackim i pozaliterackim) kontekście?”.

Na krytycznoliterackiej, a nawet czyisto recenzenckiej mapie brakuje poważnych, obiektywnie uznawanych punktów odniesienia. Część tzw. krytyków zawodowych dała się zdominować akademii: kisa się na konferencjach naukowych, z których na zewnątrz praktycznie nie docierają sygnały – materiały publikowane są w niskonakładowych tomach (czytaj: w liczbie odpowiadającej liczbie egzemplarzy autorskich prelegentów¹) i przepadają w magazynach bibliotek¹. Druga część publikuje w (również prawie nieczy-



AGNIESZKA ŁAKOMA, *Metropolis IV*, 2015, druk cyfrowy, 45 x 20 cm. Reprodukowana obok praca Aleksandra Mitki prezentowana była na wystawie *Muzyczność sztuki*, Art Meeting Tomaszowice 2015, październik-listopad 2015.

tanych) czasopismach branżowych i literackich. Trzecia – której w rozumieniu rynku się poszczęściło – wraz z dziennikarzami obstawia znane tytuły prasowe, a nawet radiowe i telewizyjne. Z tym że już na poziomie drugiej grupy rozpoczyna się wewnętrzna walka z koniunkturą. Pół biedy, gdy chodzi jedynie o własne kalkulacje: kogo pochwalić, a kogo przemilczeć (negatywne recenzje praktycznie się nie pojawiają²); cała bieda, gdy kalkuluje ktoś trzeci, kto w danym miejscu pociąga za sznurki: „Maćku, z Jurkiem znamy się od lat. Napisz ten tekst tak, by go nie urazić”. W przypadku trzeciej grupy krytyk może sobie pozwolić na niezależność, gdy jego gust literacki znacząco nie odbiega od mainstreamowego w danym środowisku. Wtedy na przykład ma prawo do woli zachwycać się kwereudami wikipedycznymi Olgi Tokarczuk czy rozplątywać się w rozmytych metaforach Magdaleny Tulli, powtarzając – za Kazimierą Szczuką: „jak książka może być dobra, gdy ma wstęp, rozwinięcie i zakończenie?”.

Podobny problem dotyczy nagród literackich. Pojawia się ich coraz więcej, mają coraz rozleglejszy, międzynarodowy charakter (*vide* Szymborska³, Angelus czy Europejski Poeta Wolności), a i tak w ogólnospołecznej świadomości jakąkolwiek pozycję ma jedynie nagroda Nike. I to mimo wielu merytorycznych kontrowersji, które w bardziej świadomych kręgach odbiorców wywołują kulisy poszczególnych wyborów jej kapituły. Jak choćby znaczące wyznania Henryka Berezzy. Do posiedzenia jury przygotował się bardzo skrupulatnie, zrobił notatki, ponieważ chciał rozmawiać o konkretach w najdrobniejszych szczegółach. Tymczasem okazało się, że nie miał za bardzo z kim odbyć takiej rozmowy, ponieważ mało kto przeczytał cokolwiek w całości. Jak wiadomo, niektórzy członkowie kapituły są przecież zawodowymi jurorami i recenzentami produkującymi po kilkadziesiąt tekstów miesięcznie, szkoda im czasu na lekturę, nie za to im płacą. Skupiono się więc na nazwiskach autorów, tytułach i blurbach.

Na tle powyższych problemów z różnie pojmowanym zawodowstwem krytycznoliterackim teza, którą – jako nieakademik i niefilolog – stawiam coraz bardziej buńczucznie, teza o braku syn-tez, diagnoz i konkretnych, oryginalnych opracowań i wskazań krytycznych – brzmi banalnie. Skąd takowe miałyby się wziąć? Akademicy skupiają się na nabijaniu punktów, z jednego przeczytanego utworu/autora produkują możliwie największą ilość tekstów, czasami tylko zmieniając tytuł, abstrakt czy dekoracje. Omawiają i interpretują bezpiecznie i grzecznie, w wąskim kontekście tzw. własnych zainteresowań badawczych, niewykraczających często poza kilka nazwisk – w ten sposób tekst powstaje szybciej i można skupić się na następnym. Za myślenie nie utrzymają przecież i tak coraz mniej pewnego etatu na uczelni. Recenzenci, pracujący na jeszcze bardziej wątpliwych umowach śmieciowych, muszą myśleć o pieniądzach. Piszą, jak im się zagra, doceniając serwowane im towary⁴.

Na tej podstawie pozwolę sobie wysnuć jeszcze brutalniejszy wniosek: uwzględniając różnice w zasięgu poszczególnych obiegu literackich, profesjonalna i nieprofesjonalna krytyka różni się tylko stosowanym językiem, uruchamianiem innych aparatów pojęciowych, przypisami lub ich brakiem. Jeżeli – dajmy na to – w środowisku poetyckim istotną rolę pełni postać Bohdana Zadury, to każda jego kolejna książka wiąże się z wysypem recenzji i tekstów krytycznoliterackich o pozytywnym wydźwięku. Nie wspominając już o poezji Andrzeja Sosnowskiego, który – namaszczone i nazwany Bogiem – nie doczeka się poważnych prac na temat

pustych przebiegów w jego śpiewnych i bezcelowych wędrówkach językowych. Tak jest łatwiej, wszyscy są zadowoleni.

Tak, polska krytyka literacka i recenzencka (a raczej często recenzencka partyzantka) najbardziej lubi przeboje, które już zna, dlatego – odpowiadając na ankietowe pytanie – pozwolę sobie wskazać konkretnych pisarzy, wspominając o określonych książkach tylko przy okazji. Zresztą w ostatnim dwudziestopięcioleciu niewielu autorów przeszło na tyle istotną przemianę, by mogła być w sposób istotny zauważona.

Wśród przecenianych pierwsze miejsce w moim prywatnym rankingu zajmuje Olga Tokarczuk. Naczelna laureatka nagród, czołowa aktywistka, dająca poczucie obcowania z intelektualnie i społecznie zaangażowaną literaturą na poziomie pop plus: przycięta na miarę, nawet gdy wydaje cegły (niedawne *Księgi...*), z odpowiednią dawką źródeł internetowych, z umiejętnie daw-kowaną magią rodem z Coelho i Schmita; plus nuda, jako naczelna kategoria, fetyszyzowana ze względu na wiekopomne tradycje (Proust, Mann, Musil). Dlaczego jednak – wydawałoby się, poważna – krytyka literacka daje się na to nabrać?

Nie jestem w stanie zrozumieć sukcesu Magdaleny Tulli. Płacę się w jej metaforach i zakłęciach, czując jakbym obcował z jajkiem na miękko, wyciągniętym z gotującej się wody na tyle wcześniej, że żółtko wymieszało się z białkiem, a skorupka – ta wątpliwej konstrukcji forma – jest na tyle krucha, że jakakolwiek próba konsumpcji skończy się potłuczeniem całego jajka i wylaniem jego bezkształtnej zawartości na stół czy inne miejsce lektury. Impresje, które do niczego nie prowadzą – do tego stopnia, że w swoim opisie jestem

zmuszony do sięgania po podobne, mętne przenośnie. Emigruję stąd jak najszybciej.

Owszem, cenię twórczość Marcina Świetlickiego, ale z faktu, że niezmiennie służy jako naczelny i ponadczasowy przykład polskiego poety, krzywdzi polską poezję w ogóle. To trochę jak pewna encyklopedia, w której hasło „Adam Mickiewicz” rozpoczynało się od zdania: „najlepszy i najważniejszy poeta polski”. I jak widmo Czesława Miłosza nad poezją polską wieku XX, jak tzw. polska szkoła poezji, która po wyżej wymienionym i Wisławie Szymborskiej miała zdecydowanie mniej wybitnych przedstawicieli, a to oni zawładnęli wizerunkiem polskiej poezji w świecie jako klasycyzującej, do bólu prostej, przejrzystej i sztucznie metafizycznej. Świetlicki jest teraz wygodnym wytłumaczeniem ignorancji, alibi dla czytelników stroniących od poezji; niemniej śmiem idealistycznie mniemać, że dzieje się tak również dlatego, że tej poezji w ogóle nie znają, ponieważ nikt tym czytelnikom jej nie pokazuje.

I tutaj otwiera się lista niedocenianych, poczynawszy od okołobrutaliońskich Krzysztofa Jaworskiego, Grzegorza Wróblewskiego i Miłosza Biedrzyckiego, poprzez M.K.E. Baczewskiego, a skończywszy choćby na debiutujących niedawno: Marcinie Badurze, Piotrze Gajdzie czy Izabeli Kawczyńskiej (których prawdopodobnie pozwolę sobie objąć kiedyś w osobnych szkicach⁵). I o ile do twórczości Grzegorza Wróblewskiego polskiej krytyce brakuje kluczy, a wytrychami – stosowanymi w przypadku równieśników – „barbarzyńców” – otwierała nie te drzwi i nie te szuflady (dopiero niedawno zauważając istnienie minimalizmu, np.

w Europie), o tyle Krzysztof Jaworski został w jakiś względnie sensowny i konstruktywny sposób literaturoznawczo oswojony. Co więcej, jako autor Biura Literackiego prawie od początku istnienia oficyny, może liczyć na regularny dopływ omówień i recenzji do serwisu Przyszań!. I chociaż słyszy się coraz więcej głosów (na razie jednak głównie w rozmowach kularowych podczas wydarzeń literackich i kulturalnych) o istotności tego inteligentnie sarkastyczno-tragicznego głosu „post-”, to nie przekłada się to praktycznie na nic. Sam zająłem się propagowaniem tej twórczości od strony pop, tj. przystawalności do życia i związanych z nim wyborów, często odwołując odbiorców i znajomych do wiersza *Karl Jaspers*.

A może sytuacja jest zdecydowanie bardziej przyziemna i wiąże się z predyspozycjami interpersonalnymi autora? Jaworski nie zabiegał przecież nigdy o popularność czy uznanie krytyków. Podobnie zresztą jak Miłosz Biedrzycki, pędzący zdrowy żywot na antypodach życia literackiego. W środowisku poetyckim mieliśmy głośnie przykłady lansowania poprzez ćwiczenie cierpliwości osób decyzyjnych: Grzegorza Kwiatkowskiego, który tak często rozsyłał mejle na temat swoich książek, że każda doczekała się około trzydziestu recenzji. Niektóre sprawiały wrażenie napisanych dla świętego spokoju. No właśnie, święty spokój – to też charakterystyczne dla polskiej krytyki literackiej praktycznie każdego szczebla.

A birbant i masturbant (jak samo o sobie napisał w jednej z notek biograficznych) Marek Krystian Emanuel Baczewski? Kolejny, obok Wróblewskiego, nazbyt

rozbudowany i interdyscyplinarny projekt literacki? Ale przecież bardzo czytelny, do bólu rozdzierający, zwłaszcza śmiechem, na tzw. pierwszym poziomie interpretacyjnym. Ale może jednak zbyt odważny i radykalny dla przyzwyczajonej do epatowania łatwymi podziałami krytyki?

Na koniec dodałbym jeszcze Janusza Rudnickiego. Nie wiem tylko, na ile można nazwać go pisarzem niedocenianym, na ile zaś przecenianym. I pewnie nigdy się tego nie dowiem. Idealnie tutaj nie pasuje. Jak i nie mieści się w ramach tej ankiety. Cenią, czytają i nagradzają go i krytycy, i jurorzy – a jednak dla szerszej i powszechniejszej świadomości czytelniczej pozostanie już raczej w cieniu innego szowinistycznego ironisty, Jerzego Pilcha (moim skromnym zdaniem – akurat docenianego słusznie).

PRZYPISY

- 1 Nowa seria Wydawnictwa WBPiCAK w Poznaniu, prezentująca pozaakademickiej publiczności tomy pokonferencyjne, tylko nieznacznie wypełnia tę lukę, jednocześnie pokazując, jak usilna i diagnostycznie efemeryczno-zbędna potrafi być tzw. profesjonalna krytyka literacka.
- 2 Oczywiście w dobrym guście jest podważać istotność pewnych gatunków literackich, odżegnywać od czci i wiary fantasy czy SF, o ile pewnego dnia jakiś Dukaj albo Huberath nie wyda książki w pozabranżowej oficynie i krytyka nie obwoła go nowym realistą magicznym (fantasy) albo kreatorem wiarygodnych antyutopii (SF).
- 3 Kapituła Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej do tej pory nie skorzystała jednak z możliwości nominacji autorów zagranicznych.
- 4 Obecnie nawet recenzje wewnętrzne są zamawiane z góry pozytywne lub negatywne, co kompromituje tę instytucję w kiedyś szanujących się wydawnictwach.
- 5 Polecam zwłaszcza *Chłopców dla Hekate. Czterdzieści elegii* Kawczyńskiej, *Golema* Gajdy i *Niemcy* Badury. W drugiej i trzeciej pozycji maczałem palce, jednak nie mogę przemilczać godnych uwagi propozycji literackich tylko dlatego, że miałem przyjemność przy nich pracować.

Adrian Gleń

Jakaż trzeźwość uderza w sformułowanym przez redakcję „Dekady” pytaniu! Nie, nie ironizuję. Mam pełną świadomość, że w dzisiejszej sytuacji nadmiaru produkcji literatury (i nawału literaturki), sterowania procesami funkcjonowania rynku wydawniczego – sprawa orientacji wydaje się kluczowa, jakkolwiek w niewielkim stopniu staje się już rzeczą, co do której liczyć mógłby się werdykt sprawiedliwego krytyka.

Jak wydobywać to, co ukryte, niedostrzeżone, niedocenione? (Skoro wszelkie „łowy na kryteria” zakończyły się fiaskiem i wciąż dyskutujemy o tym, jak w ogóle pisać, gdzie publikować, aby głos krytyka był słyszalny). Komu powierzamy troskę o kształtowanie się kanonu współczesności? Jak będzie możliwa historia literatury najnowszej? Te pytania spędzają sen z powiek. Smuci jednak najbardziej ostateczne rozejście się dyskursu literaturoznawczego i „elitarniej” literatury od uboższego smaku, który zaczął decydować o określonym na literaturę zapotrzebowaniu (jeśli coś takiego w ogóle jeszcze istnieje, a nie jest to fantom lub – co gorsza – narzędzie w rękach sprawnych „piarowców” w wielkich koncernach wydawniczych).

Mam jednak głęboką nadzieję, że będą powstawać alternatywne narracje o współczesności. I że napór poetów lansowanych (nie lubię tego słowa, nie chcę nim szafować, ale samo ciśnie się na usta) przez kilka środowisk nie pochłonie tych mniej dostrzeganych, związanych z wydawnictwami z tzw. peryferii. Chciałbym, żeby krytycy zauważali w większym

stopniu poetów pojawiających się w kręgu oddziaływania na przykład rzeszowskiej „Frazy” czy trójmiejskiego „Toposu”. Nie widzę powodu, aby wyżej cenić pisarstwo – dajmy na to – Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Marcina Świetlickiego od Wojciecha Kassa czy Jarosława Jakubowskiego. Nie chciałbym, aby nakłady na promocję sprawiły, że do świadomości przyszłych historyków przebiją się tylko te nazwiska, z którymi związana jest zakrojona na szeroką skalę kampania marketingowa. Może to jedynie pobożne życzenie i wyjdzie z tego lament, i kolejna przyczyna smutku myśli?...

Nigdy nie uprawiałem krytyki negatywnej, nie pozwalałem sobie na deprecjację rangi poetów, którzy trafili na karty historii ostatniego ćwierćwiecza jako rewelatorzy języka poetyckiego, jakkolwiek – jak zauważał Julian Kornhauser – wielu z nich niezbyt wprawnie terminowało u poetów nowojorskich. Takie widocznie było jednak określone zapotrzebowanie narracyjne. (Szkoda, że stało się to w ten sposób, iż przyćmiło inne zjawiska).

Ale po raz pierwszy próbuję... Chciałbym bowiem upomnieć się o jednego poetę. I aby głos mój był wyrazistszy, użyję zasady kontrastu. Sądzę, że warto podjąć takie ryzyko.

Właśnie dotarły do mnie dwa tomy wierszy, poetów z jednego pokolenia (urodzonych po roku 1960): *Delta Dietla* Marcina Świetlickiego (Wydawnictwo EMG, Kraków 2015) i *Przestwór. Godziny* Wojciecha Kassa (Biblioteka „Toposu”, Sopot 2015). O pierwszym dowiadujemy się (ze skrzydełka okładki dolatuje tani zapaszek kadzidła), że jest „ikoną”, drugi skromnie pisze, że jest poetą.

Rzecz jasna, twórca z Prania stale gości na łamach na przykład „Twórczości” czy „Zeszytów Literackich”, nie można biadać nad całkowitą marginalizacją jego dzieła. A jednak bałwochwalcze określenie wydawcy w stosunku do Świetlickiego wynika właściwie wprost ze stopnia hołubienia krakowskiego poety przez media i środowisko, dzięki którym trafił na karty historii literatury. Czy poezja Kassa ma szansę na większe zainteresowanie ze strony naczelnych krytyków, prasy (a zatem i szerszego grona czytelników)? Oczywiście, nie idzie o popularność i rozpoznawalność, lecz o to właśnie, jaki model poezji upowszechnił się i zdominował „masową” (dzisiaj raczej należałoby już rzec: „niszową”) wyobraźnię współczesnego odbiorcy liryki.

Czytam.

Ikona ma problem ze straszliwą anatemą, bowiem rozniewała Grażynę Torbicką (*Grzmotył*) i ikona nie pozostaje dłużna, grzmoci niepokorną prezenterkę w wierszu „mocnym”, „energetycznym”, „konceptualnym”. Wciąż interesująca jest przeszłość ikony, która jednak zawsze „kończyła się cmentarzyskiem poetów w popielniczce” (*Przepalone*), aczkolwiek ikona deklaruje, a przecież trzeba to wiedzieć, że „wódki to już wcale” (*Dwóch*). Jest i będzie ikoną, nigdy się nie zasymiluje z (rzecz)pospolitą tłuszcza.

Ikona jest być trudno, bo nadal obca jest. Od „zimnych krajów” obca jest. Ikona potrafi jednak przybrać każdą postać, najlepiej wychodzi jej chowanie się pod płaszczykiem Nikifora, neurotycznego dziecka i białoszewszczyzny. „Wyobraża sobie, bowiem ma wyobraźnię” – jak czytamy, że będzie musiała ulecieć pod

sufit i tam się kręcić. Bo tylko tam nikt jej nie dosięgnie. I będzie mogła być dalej ikoną, jak lubi. I będzie mówić nam, żeby nie pomylić Polski z Polsatem. Właśnie, to ważne! I jak powiedziane! W jakimż totalnym tańcu, chocholim tańcu, płaszająco – ikona naucza, że otaczają nas trupięgi i supermarket. I ona jedna, jakżeż żywa: ikoniczna! Która w „niszowym przewale” mówi, co to poezja:

Chodzi o portfel. Wojtek zawsze był za Marzenką. A Andrzej był ponad. Chodzi o portfel i rodzinę ziemską. I galop gonad.

Nie potrafię dojrzeć głębi tej pop-metafory. Najwidoczniej jestem głupi jak but i na żartach się nie znam.

Zastanawiam się na głos: Czy każda wielka literatura musi być ironiczna? Musi wiedzieć, że jest igraszką tylko, palimpsestem, zgrywą? Musi się wiedzieć, że autor wie, że publiczność wie, że on wie, że nie da się wierzyć w literaturę? Że wszystko jest literatura? Czy naprawdę nie mamy już odwagi powiedzieć, że to też już było? I że mamy ochotę na zmianę? A może tylko ja mam?

I jeszcze trzeba zważać na to, co dekretuje ikona (na przykład pogardę dla wszelkiej krytyki). Bo przecież wystarczy palnąć „wiersz dedykowany”, a zaraz do ikony przylecą. Proszę posłuchać na przykład poniższego, zupełnie szczeniackiego, zapisu i przekonać mnie, że ma to coś wspólnego z poezją. Czy kiepski żart z częstochowskim rymem to już wiersz? No, chyba że razem z ikoną brejkneliśmy wszystkie rule:

Najpierw się pisze liryki i fraszki. Potem przychodzą Rusinki, Franaszki.

Dla pewności sprawdzam następną stronę. Nie, to koniec... To już wszystko. Bo jest *fun*.

Nie, Świetlicki nie jest ikoną. Jest idolem. Cynicznym idolem, który ma świadomość, że cokolwiek skapnie mu z pióra, urobieni krytycy pochwalą, a wielbiciele będą chwytać w dzióbek i długo cmokać. Wyobrażam sobie, że *Delta Dietla*, podobnie jak zeszłoroczne *Przez sen* Podsiadły (obserwowałem z dużym niesmakiem tryumfalny pochód autora – niegdyś pięknych, walecznych i lirycznych wierszy – przez wszystkie konkursy i zupełnie zdumiewającą czołobitność krytyków przed tym brulionowym tomem, pełnym nieledwie średnich conceptów, nie zaś poezji), zbiera *anno domini* 2016 wszelkie możliwe nagrody. (I wyobrażam sobie ikonę – bowiem mam wyobraźnię, dodać chcę już złośliwie, bo się natchłem nieprzysiadalnie – jak cieszy się ikona, bo proroctwo z „przewалу niszowego” wyrażone z pieczołowitością taką i troską o formę, niebывałą zupełnie, spełnia się i napełnia to, o co chodzi). Oby tak się (na moment przepraszam) nie zadziało, bo wówczas wszystko w jednej chwili – tak, znów cytuję ikonę – stanie się aż nadto wyraźne.

Nareszcie mogę odłożyć to, co uszło przy końcu spowitej smogiem krakowskiej ulicy. I może zapaść ta cisza, o którą upomina się w inicjalnym wierszu *Przestworu. Godzin* Wojciech Kass. (Być może, aby taka cisza nastąpiła, właśnie konieczny jest idoliczny bełkot, który skrzeczy od lat to samo. Chyba to miał też na myśli Ró-

żewicz, wierząc w wymilczanie tak zwanej współczesnej gadaniny). Aby wysłuchać kołysankę szmeru. Wiedząc o *nothing matters, anything goes*, na przekór, śpiewać pochwałą okaleczonego świata.

„Trzeba być napelnionym// by pisać o pustce” – napisze Kass w wierszu *Przelotnie*. I tym trafia w sedno: poeta musi przeżyć w sobie do końca wątpliwą urodę „planety Teraz”, aby zdobyć prawo głosu. Wyzwolić w sobie pokłady czułości, z czczości porodzone. W oko smoka spojrzeć nie gnuśny i próżny, lecz ten, kto „zachowuje” (to z *Tryptyku godziny pełni*). Może to riposta nie tyle wypowiedziana do Świetlickiego, ile wobec „wyzwoleńczej” tradycji „bruLionu”?...

Wiersz Kassa jednak przestaje już z inną rzeczywistością. Przestał toczyć spór z popkulturą, jego fraza nie interweniuje w medialną zawieruchę. Owszem, poeta nie żywi urazy do ciemności, nie chowa się „pod kaptur wycofanego światła” (*Na skraju góry*), śmiało schodzi w dolinę. Ale w niej się nie zatrzymuje. Idzie obrysować swój własny interior. Jest w nim dużo wszystkiego, całe garście metafizycznych konkretów. A być trzeba mężnie, po stronie tego, co najbardziej bezbronne:

Mówi: to jest przylaszczka, to
pustułka, a to jest coś co kwili,
To jest czułość spojrzenia, a to
wkłęsłość po duszy, której nie dobili.
(*To jest*)

Mówi, sięgając do różnych dykcji, nie boi się języków tradycji: śpiewnej krótką frazą (Gałczyńskiego), nucącej rozlewną melodię dystychu (Leśmianowską), podniosłą pieśń (tony Miłoszowe), sięgnie

świadomie zarówno po rzewną kwartynę i inne formaty strof, jak i zaciągnie dług u stycznych mistrzów poetyckich narracji, wreszcie stanie na krawędzi słowa w gnomicznych zapisach, oddając ukłon i Czechowiczowi, i Różewiczowi, późnemu Mickiewiczowi, czy nawet Bace.

Mówi, bo nie czuje lęku przed wpływem, lecz wdzięczność czuje. To o ten zamach, rozmach, diapazon chodzi. Bo stawką wiersza nie jest jedynie autentyczność, jako niezgoda na inne języki. Bo autentyczność nie polega być może na tym, aby wrzaskiem neurotycznego dziecięcia wieku zakreślać kręgi jego wysokości EGO. Bo wiersz ma donieść, co się w nim sadowi (zarówno dąb, jak i choroba matki). Bo trzeba być otwartym, umieć połtuc formy i przyjąć je zarazem. Bo trzeba być gotowym, że „aż tu prowadzi język/ tego wiersza”.

Więc trzeba być uważniej, obdarzać świat łagodnym wejrzeniem. Więc nie być letnim i próżnym. Więc trzeba być przygotowanym, że „poezja słowu gardło podrzyna” (*Tak*). Więc wierzyć, że poezja to przygoda w krainie języka, którego nigdy nie uda się przyszpilić do znaczenia. Więc poezja jest najniebezpieczniejszym z dóbr. Więc chodzenie po kole. Więc uparty kołowrót. Więc wieczny powrót. Więc wieczny mózół. Więc trudzić się trzeba.

Bo to jest literatura.

Bo literatura to nie sztuka siepania na odlew.

Krzysztof
Hoffmann

Rynek, literatura i książki (które literaturą nie są)

1 W rozmowie o wartościowaniu literatury i kryzysie krytyki łatwo zaobserwować cykliczną rytualność (widać to również w radosnej okazji niniejszej ankiety). Taki rytuał wymusza pewne magiczne gesty, performatywne formuły, zaklinanie rzeczywistości. Nie ma w tym nic złego. Ten, kto przystępuje do rytuału, musi zgodzić się na reguły gry. Formułuję niemniej odpowiedź na pytanie z przeczcuciem, że mogę minąć się z intencjami pomysłodawców ankiety. Nie będzie łatwych rozstrzygnięć i wyroków.

Zarazem, gdy myślę o wartościowaniu literatury ostatniego ćwierćwiecza, jedną z pierwszych zjawiających się intuicji jest właśnie niewspółmierność intencji różnych wspólnot. Zmiana w komunikacji literackiej, która nastąpiła na naszych oczach, jest wypadkową ogólnej metamorfozy społeczno-kulturowej lat 90. oraz późniejszych i była wielokrotnie – a także na różne, nie zawsze spójne sposoby – opisywana. Warto jednak zaryzykować tezę, iż jedną z zasadniczych konsekwencji jest wyłonienie się grup o sprzecznych interesach, nierównym prawie (do) głosu i różnie roz-

dysponowanym wpływie. Na tym samym polu przecinają się zatem przynajmniej cztery siły, reprezentowane przez cztery figury: rynek – czytelnik – twórca – krytyk. Nieprzypadkowo dziś w tej kolejności.

Z jednej strony osi – rynek, który posiłkując się czytelniczym kapitałem (w obu sensach tego wyrażenia), jest w stanie rządzić łatwo wymiennym twórcą i dyktować mu warunki produkcji. Co więcej, dzięki udziałowi w środkach kształtowania opinii (np. sponsoringowi mediów radiowych i telewizyjnych, serwitutom blogosfery) rynek może właściwie zrezygnować z usług profesjonalnego krytyka. Z drugiej strony takiego zestawienia, wyalienowany w ten sposób (co więcej, w Polsce najczęściej schowany za murami akademii) – krytyk, który uznaje jednostkowego twórcę za fundament własnej egzystencji, tracąc tym samym kontakt z retoryczną figurą „zbiorowego czytelnika”, umacniając własne osamotnienie. Oczywiście istnieją wyjątki; oczywiście potwierdzające regułę.

Chciałbym jednak zaznaczyć, że tak postrzegam sytuację, gdy weźmiemy pod uwagę oś, której biegunami są rynek i krytyk (a do tego zdaje się zachęcać ankieta). Ekonomia napięcia utrzymującego owe bieguny ma charakter alienujący. Inaczej będzie, gdy analizuje się jedynie relację krytyk – czytelnik. Wówczas utyskiwanie na zanik wspólnoty czytających staje się samospełniającym się proroctwem. Z perspektywy rynku, czytelnik nie potrzebuje krytyka (zastąpią go pseudorankingi, księgarskie półki „Top 10”, internetowa i nie tylko machina promocyjna). Jednak to od krytyka zależy, czy zechce wyjść w kierunku tego, kto czyta; choć

to temat na inną opowieść (o co wadziłem się z Adrianem Gleniem na łamach „Czasu Kultury” w numerze 6 z 2013 roku).

2 Zmiana sytuacji komunikacyjnej oznacza również przesunięcie w obrębie mediów, których ta komunikacja dotyczy. Mówiąc dokładniej, *medium literatury* (w tym sensie, w jakim rozumieliśmy ją przez ostatnie mniej więcej 200 lat) ustępuje wobec *medium książki*. Jeszcze precyzyjniej, zanika instytucjonalne umocowanie *literata* na rzecz prestiżu *Autora*, osoby ukazującej się drukiem.

Medium literatury nosło i niesie z sobą określone zobowiązania twórcy. Przede wszystkim literatura ustanawia tekst w porządku tradycji i konwencji, testuje wobec niego kryteria estetyczne, poddaje pod (o)sąd smaku, weryfikuje prawdopodobieństwo świata przedstawionego, na dobre i na złe enkulturuje i indoktrynuje czytelnika. Medium książki czyni z twórcy Autora, uprawomocnia sensowność jego/jej działań. Jakkolwiek nie ma pisania bez narcyzmu, sprawia ono, że narcyzm staje się zasadą pisania, w ten sposób poddaje tekst nieustającemu testowi rzeczywistości, wreszcie – jest formą niezobowiązującą (do niczego). Literatura to instytucja, książka to produkt. Literatura to jednorazowa inwencja, książka – uspokajające powtórzenie. Utowarowiona książka pasży się na micie literatury.

W rezultacie rynek zalewa czytelnika kolejnymi pozycjami *non-fiction*: biografiami, efektami dziennikarskich śledztw, żurnalistyką podróżniczą, historycznymi rekonstrukcjami. Celebryta w którymś momencie swojej kariery musi napisać (rękoma *ghostwritera*) autobiografię, po-

nieważ właśnie popularność i wiarygodność książki utwierdzi jego/jej celebrycką pozycję. Trauma dzieciństwa albo tożsamościowej przemiany, droga do sukcesu musi zostać zaświadczona, najlepiej pierwszoosobową narracją (jeśli nie uda się w formie autobiografii, niech to będzie przynajmniej wywiad-rzeka).

Mam pełną świadomość konserwatyizmu takiego stanowiska. Z pełną premedytacją oddzielałam tracącą na społecznym znaczeniu literaturę od mainstreamowo przeinwestowanej książki, czyli od tego, co – w tym ujęciu – literaturą nie jest. Jeżeli odwołujemy się do kategorii niedocenienia/przecenienia, przywołujemy *stricte* nowoczesną funkcję krytyki, jaką jest ustanawianie hierarchii.

To istotne zastrzeżenie, ponieważ jeśli pytamy o aksjologię, musimy też dookreślić wewnątrz jakiego uniwersum kulturowego wartościowanie ma zostać wyrażone i z jakiej pozycji. Tylko z perspektywy wertykalnie porządkującej nowoczesnej krytyki (lepsze, gorsze, wybitne *etc.*) różnica literatura/książka będzie miała charakter jakościowy. Dla ponowoczesnego, globalnego rynku, klasyfikującego według relacji horyzontalnej (produkt koło produktu, przedmiot koło przedmiotu), różnica będzie jedynie kwantytatywna (stopa zwrotu, wysokość nakładu).

3 Nie twierdzę, że nie może być biografii wybitnych, że *non-fiction* nie może funkcjonować jako literatura *par excellence* (przykładem niech będzie niedawny sukces *Zajeżdżymy kobyłę historii* Karola Modzelewskiego).

Jednak efektem tego spięcia jest nadmierne przywiązanie do tekstów o ogra-

niczonym terminie ważności i wyraźnym odniesieniu do rzeczywistości. Nawet w obrębie tzw. „literatury pięknej” jednym z powtarzających się magicznych liczmanów jest „przenikliwa diagnoza społeczna” albo „uchwycenie ducha naszych czasów”. Jednym z wiodących wątków afery o Ryszarda Kapuścińskiego było nagłe odkrycie fikcyjnego wymiaru jego reportaży.

W rezultacie te teksty, które odwołują się do dziedzictwa tak lub inaczej definiowanej awangardy (w najszerszym możliwym znaczeniu tego terminu), które stawiają sobie za cel przemyślenie tego, czym jest literatura jako medium komunikacji, zostają permanentnie niedoreprezentowane lub marginalizowane. Gdyby było inaczej, twórczość Magdaleny Tulli byłaby o wiele wyżej ceniona. Gdyby było inaczej, wiersze Krystyny Miłobędzkiej dyskutowane byłyby przy każdym kawiarnianym stoliku. Gdyby było inaczej, poezja Andrzeja Sosnowskiego nie byłaby znana głównie z tego, że jej poznać nie sposób, czyli z hermetyzmu.

A to przecież pierwszorzędne nazwiska, bohaterowie niejednego doktoratu, tekstu konferencyjnego. Czy nie wpadam tym samym w sprzeczność? Czy nie o takie uznanie chodzi? Autorzy ankiety pozostawili tu pole do interpretacji. Pytanie o to, kto jest niedoceniany/przeceniany, zawsze zawiera implicytnie drugi człon – „przez kogo?”.

Rozziew, który starałem się zaledwie naszkicować, jest pseudonimizacją odległości, jaka może dzielić lub dzieli czytelnika i krytyka. Zarysowuje się wtedy, gdy czytelnik staje się postacią, której rynek chce wcisnąć towar (kup pan książkę), a krytyk figuruje jako stróż twórcy (czytaj, ale tylko dobrych literatów). Rzecz w tym, aby szczelinę tę spajać, nie rozdzierać.

Karol Maliszewski

Zupełnie po swojemu

Nie mogę nadziwić się pustce, która stoi za tym pytaniem – kiedyś może było ono ważne i nośne, teraz już nie, zderzone z tym wszystkim, co zaszło, co wpłynęło na kształt kultury. Wyobrażam sobie niegdysiejsze losy tego pytania, jego silne umocowanie w strukturze kulturowego dziania się, jego uzasadnione mnienie o wpływie na literackie hierarchie. Teraz nie ma większego znaczenia, co tu powiemy, przy czym będziemy się upierać. Jedyne, co da się podsumować i zamknąć (ewentualnie otworzyć na nowe), to poczucie utraty znaczenia, rozplynięcia się istotności. Mówimy już o dość wąskim środowisku skupiającym ostatnich zapaleńców, mówimy o niszy, która żyje własnym życiem, coraz bardziej odbiegając od właściwego życia. Mówimy o poezji. I w jej ramach chcę delikatnie przestawić akcenty, nie dążąc do rewolucji, bo obalać cokolwiek w niszy to wcale nie obalać. Ta próba rewizji jest niewiele znaczącym osobistym gestem, tyleż wynikającym z długoletniej praktyki czytelniczej (i recenzenckiej), co z równie ważnego uprawiania interesującej tu nas dziedziny, a mówiąc wprost – pisania, tak, pisania wierszy. To głos fana, któremu przez te lata mocniej biło serce na dźwięk i widok pewnego typu wierszy, albo też biło niechętnie bądź wcale. I tak ów kibic miał od początku, od nowofalowej, założycielskiej

narracji poczynając: wracam pamięcią do młodości i nie potrafię w jasny sposób określić, dlaczego bardziej Kornhauser niżli Barańczak czy Zagajewski. Jakoś tak. Było po drodze. A więc gdyby dziś znalazł się ktoś odważny i wystąpił z hasłem „my z Kornhausera”, natychmiast podpisałbym podsunietą listę obecności-tożsamości. Tak naprawdę dopiero teraz uświadamiam sobie wpływ tej poezji na mnie i moje wiersze, a może i na sposób myślenia o poezji, a więc w efekcie i na uprawianą potem impresyjną krytykę literacką. To chyba miałem na myśli, pisząc gdzieś o „Julanie Kornhauserze, żyjącym w cieniu nadobecnosci Adama Zagajewskiego, którego poezja, owszem, bywa wysokich lotów, ale towarzysząca jej klaka jest w znacznym stopniu przesadzona”.

Właśnie – klaka, czynienie wrzawy, urabianie tych wątpliwych gremiów... O czym mówimy? Czym jest owo mityczne docenienie i z jaką skalą należy je kojarzyć? Czy wiąże się z częstotliwością pozytywnych recenzji, czy z nagrodą Ministra Kultury, czy z częstym występowaniem w telewizyjnych programach literackich po północy, a może z faktem, że twórcy interesującego nas autora trafiły do programów i podręczników szkolnych? Pytam nie bez kozery, gdyż ostatnie kilkanaście lat to czas wahającego się centrum i napierających peryferii. Zamykające się środowiska literackie kreują własne systemy doceniania i doceniają się w tych swoich zaściankach na całego. Rozumiem, że chodzi o jakąś przestrzeń ponadnisiową, o zjawiska mocno zaistniałe choćby w pobliżu centrali, czymkolwiek niejasnym by ona była. Teraz tą (nie do końca wyimaginowaną) centra-

łą staje się instytucja nagród dla poetów, przynajmniej – demoralizujących swą wielkością i oprawą, nieodzwierciedlających owadziej perspektywy niszzy.

Nazwisko Kornhausera okazuje się sygnałem możliwości innego spojrzenia na stającą się na naszych oczach historię poezji. W moim odczuciu ostatnie dziesięciolecie przebiegały pod znakiem nadobecnosci Herberta, Miłosza i Symborskiej – przy jednoczesnym spychaniu na boczny tor Tadeusza Różewicza. Wolałbym, żeby te proporcje wróciły do rozsądnych wymiarów. Dlaczego? Odpowiedź podobna, jak przy Kornhauserze. Po prostu w osobistym rozwoju, gdy otrząsałem się ze sztuczności, teatralności i hieratyczności, gdy szukałem bliższych mi „dykcji przyziemnych”, było mi z Różewiczem bardziej po drodze. A jeszcze bardziej z Emilem Lainem, Kazimierzem Biculiczem, Kazimierzem Ratoniem, Stanisławem Czyczem, Kazimierzem Brakonieckim, Zygmuntem Krukowskim, Marianem Grześczakiem, Bohdanem Zadurą, Wojciechem Czerniawskim, Bożeną Keff, Genowefą Jakubowską-Fijałkowską, Bogusławem Kiercem itd.

Ten wątek można pociągnąć... Przy docenionych poetach „bruLionu” (a raczej – urodzonych w latach 60.), przy tych inercyjnie powtarzanych i obrabianych nazwiskach, będą stać jak cień takie niedocenione, nie do końca odczytane zjawiska (np. Marzena Broda, Krzysztof Śliwka, Maciej Woźniak, Marek K. Emanuel Baczewski, Krzysztof Bieliń, Cezary Domarus). A sławna „ośmielona wyobraźnia”? Docenieni Tomasz Różycki i Roman Ho-net przy zupełnie zignorowanym (czyżby więc istniała granica „ośmielenia”?) Bar-

tłomieu Majzlu. I tym samym wchodzimy w strefę zawłaszczania pola kojarzoną już z następnymi rocznikami. Dlaczego tylko Marta Podgórnik, Justyna Bargielska czy Krystyna Dąbrowska? A co z Izabelą Kawczyńską? W niczym się nie mieści? Trudno o zgrabny dziennikarski passus, który nadałby się do zacytowania przy wręczaniu kolejnej nagrody? Czy podobnie jest z Robertem Rybickim? Nieobliczalny, dziki, nie pasujący do niczego? Upominam się też o Adama Kaczanowskiego, Kacpra Bartczaka, Przemysława Owczarka, Arkadiusza Kremzę, Grzegorza Olszańskiego, Adama Pluszkę, Radosława Wiśniewskiego, Mariusza Partykę, Magdalenę Gałkowską, Wojciecha Brzoskę, Juliusza Gabryela.

Roczniki osiemdziesiąte na razie zostawiam w spokoju. To się tak naprawdę dopiero klaruje. Ale już widać doraźną, więc nagradzaną i dopieszczaną recenzjami, kapryśną użyteczność pewnych stylistyk i postaw oraz to, co stojąc w cieniu, dojdzie do głosu za kilka lat. I oczywiście zostanie słusznie zauważone i zgrabnie podsumowane w kolejnej tego typu ankiecie.



JOANNA WARCHOL, *Pejzaz z trójkątem 10*, 2015, akryl na płótnie, 40 x 40 cm.

Dariusz Nowacki

Rewindykacje a kluczyki do mercedesa

Redaktorzy „Nowej Dekady Krakowskiej” pytają o niedocenionych i przecenionych w kontekście – zaglądam do listu przewodniego – „prawomocności i skuteczności aktów nominacji (na pisarza) nadawanych przez profesjonalną krytykę literacką”. Wcześniej zauważają, że w aktualnych warunkach „osąd krytyczny konkurować musi z aktami nadawania prestiżu przez przemysł wydawców i rozwijający się wciąż rynek nagród literackich”; ponadto osąd ten jest wypychany z pola opinii przez krytykę tyleż przygodną, co nieprofesjonalną (recenzenci internetowi, blogosfera).

Takie ujęcie sprawy – nawet jeśli jest trafne i uzasadnione – stawia mnie w kłopotliwym położeniu. Z góry bowiem ustawia mój głos w dość absurdalnej kontrze. Jak rozumiem, mam się upominać o to, co przemysł wydawców, rynek nagród i wspierający ich sieciowi opiniodawcy niesłusznie zlekceważyli i/lub postponować to, co równie niesłusznie wyolbrzymili; mam polemizować z hierarchią wytworzoną przez wymienione tu ośrodki władzy, czyli wejść w rolę mrówki, która rusza przeciwko słoniowi.

Sytuacja to całkiem nowa, różna od warunków, w jakich przeprowadzono dwie wcześniejsze ankiety (z 1992 i 2007

roku – obie przywołane we wprowadzeniu do ankiety). Zwłaszcza ta pierwsza uderza odmiennością, gdyż skonfrontowano w niej głosy wolne wolność ubezpieczające; słowo przeciwko słowu, gust Ikxa przeciwko gustowi Igreka, a te zestawione z jeszcze innymi gustami (w ankiecie wzięło udział, co przed chwilą sprawdziłem, 23 respondentów). Podówczas – może nawet jeszcze w roku 2007, choć pewności nie mam – takie a nie inne opinie krytyków biorących udział w ankiecie mogły mieć jakieś znaczenie. Mogły na przykład oddziaływać na samopoczucie awansowanych lub zdegradowanych autorów; kiedyś po prostu mogło być im miło albo przykro, dziś – jestem o tym przekonany – mają to w nosie. Osobiście się im nie dziwię, bo przecież nie ode mnie się dowiadują, co napisali i ile jest to warte; kiedy im to mówię, co zdarza się od czasu do czasu, udają, że tego nie usłyszeli. No i najważniejsze – to nie ja wręczam im kluczyki do nowiutkich mercedesów, więc z czym do ludzi.

To, że nie ode mnie się dowiadują, łączy się z pytaniem zawartym w ankiecie. Ale zanim wyjawię, w jakim sensie się łączy, istotne zastrzeżenie. Otóż nie potrafię odnieść się do całego ćwierćwiecza, toteż skoncentruję się na zjawiskach (wyłącznie z zakresu prozy) z ostatnich mniej więcej 7–8 lat. Co więcej, uważam, że sprawy, które zaszły w dekadzie lat 90. ubiegłego wieku, w ogóle nie powinny podlegać rewindykacjom czy korektom, do których zachęca ankietę.

Przed wszystkim należy uszanować decyzje o samolikwidacji. Tym, którzy błysnęli w tamtej dekadzie, a nie ponowili obecności po roku 2001, nic nie pomoże

(to przypadek m.in. Nataszy Goerke, Izabeli Filipiak, Zyty Rudzkiej, Krzysztofa Myszkowskiego czy Marka Kędzierskiego). Kilkorgu innym próba odnowienia obecności ewidentnie nie wyszła – dajmy na to, Tomkowi Tryznie jako autorowi zdecydowanie przeszacowanej *Panny Nikt* (1994), który powrócił powieściami *Idź, kochaj* (2003) i *Blady Niko* (2010), utworami – mówiąc delikatnie – raczej przemilczanymi, tyle że owego przemilczenia – w odróżnieniu od wcześniejszej, kuriozalnej wrzawy – nie nazwałbym skandalicznym. Ciągłość wydaje się tedy mocnym, trudnym do zlekceważenia argumentem. Jeśli miałem poważne wątpliwości co do rangi artystycznej prozy Olgi Tokarczuk około roku 1996, kiedy ogłosiła *Prawiek i inne czasy*, to był to ostatni moment na nicowanie – po *Biegunach* (2007) i *Księgach Jakubowych* (2014) jakoś sobie tego nie wyobrażam, ale też nie widzę takiej potrzeby. Chcę przez to powiedzieć, że nie wierzę w humbug rozciągnięty nie tyle nawet na lata, ile na dekady. Co więcej, mnóstwo wątpliwości rozwiali sami autorzy. Mam na uwadze tych, których proza z upływem lat nabierała problemowej i artystycznej doniosłości. Wystarczy porównać na przykład prozę Pilcha z okolic *Innych rozkoszy* (1995) z tą umieszczoną między okładkami *Wielu demonów* (2013).

Wracam do przerwane go wątku. Otóż na pytanie, które dzieła są przereklamowane, najchętniej odpowiedziałbym, biorąc pod uwagę wspomniany 7–8-letni wy-cinek, że nieledwie wszystkie. Przemysł wydawców – by pozostać przy nomenklaturze z listu przewodniego – wyklucza istnienie czegoś, co nie jest wybitne, zjawiskowe, zachwycające czy niechby jedy-

ne w swoim rodzaju. Rynek nagród literackich z kolei jest tak rozbuchany i ekspansywny, że doszło do sytuacji, w której sporo książek ma więcej nominacji do przeróżnych wyróżnień, niż sensownych (pozostajmy przy określeniu: profesjonalnych) recenzji im poświęconych. Trzecia władza, czyli amatorskie opiniodawstwo internetowe, niejako z definicji nie potrafi przeciwstawić się tym obłądnym tendencjom; w zasadzie nie robi niczego innego poza potwierdzaniem i rozplenianiem opinii i werdyktów ustanowionych w owej sferze przemysłowo-rynkowej. Tych, którzy mimo wszystko chcą stawić opór, odnieść się sceptycznie do kolejnego, wytworzonego taśmowo „arcydzieła” (nie kryję, że nawiązując do własnych doświadczeń), dyscyplinuje się lamentem o nędzy polskiego czytelnictwa. Znam ten szantaż aż za dobrze... ileż to razy słyszałem, że nie godzi się być surowym i wymagającym wobec dziecka szczególnej troski. A kiedy jednak udaje się powiedzieć coś, co odstaje od bezczelnych, urągających rozumowi treści zawartych w gotowcach (press-booki, nieprzytomne blurby na okładkach itp.), na pewno pojawi się argument, że przecież nie w recenzje współcześni pisarze się wczytują, lecz wyłącznie w dokumenty wydawnicze zwane raportami sprzedaży, no, może jeszcze w tysięczne posty zawieszane w necie. W końcu ktoś musi łechtać ich próżność.

Kiedy wypowiadam uwagę, że wszyscy są przecenieni, robię oczywiście unik; przydałoby się coś konkretnego, acz niekoniecznie od razu „po nazwiskach”. Tak więc z narastającym zdumieniem obserwuję to, co się dzieje wokół naszej prozy kryminalnej. Ani myślę kwestionować

komercyjnego sukcesu (kwity kasowe nie kłamią!), naprawdę nie mam nic przeciwko uprzywilejowanemu miejscu, jakie proza ta zajmuje – czy to w sercach czytelników, czy to w systemie dzisiejszej literatury rozrywkowej. Niepokoją mnie natomiast nieuzasadnione awanse, bo też nie zgadzam się z tezą krytyczno-literacką, która z sezonu na sezon staje się coraz powszechniejsza, przez niektórych przedstawiana jako bez mała dogmat, z tą mianowicie, że współczesna powieść kryminalna przejęła najważniejsze funkcje – z poznawczą na czele – uniwersalnej powieści realistycznej, zwanej najczęściej powieścią społeczno-obyczajową. Przeświadczenie, że Katarzyna Bonda stała się Marią Dąbrowską naszej doby, nie przekonuje mnie w najmniejszym stopniu. Przy okazji pozwalam sobie zauważyć, że niebываły sukces naszych „kryminalistów” ma dewastujący wpływ na stan języka literackiego. Zagadnienia stylistyczne zostały zamiecione pod dywan – triumf prostej składni, opartej na zdaniu pojedynczym, uboga leksyka czy – szerzej – inwazja stylu przezroczyściego to ponure następstwa boomu kryminalnego.

Z grubsza te same uwagi mógłbym sformułować w związku z karierą prozy *non-fiction*, zwłaszcza w odmianie reportażowej. Twierdzę, że publikacje należące do tego nurtu, ujęte tu *en masse*, to w większości owoce łatwej praktyki tekstotwórczej. Bo też nieledwie każda wyprawa (niekoniecznie na kraj świata) zostaje zamieniona w relację reporterско-podróżniczą, niejednokrotnie bezwstydną, jeśli przyszyłoby ją skonfrontować z powszechnie dostępną literaturą przedmiotu na temat danego kraju czy

regionu kulturowo-geograficznego. Uderzającą wtórność jeszcze wyraźniej widać, kiedy weźmie się pod lupę niefikcyjną prozę historyczną. Kilkakrotnie pytałem mądrzejszych od siebie, na czym polega fenomen popularności – przykład pierwszy z brzegu – książek Piotra Zychowicza, ale nikt nie potrafił mi tego objaśnić.

A co jest niedocenione? Jeśli oznajmię, że proza nastawiona może nie od razu na innowację i eksperyment, ale na jakieś komplikacje na pewno, wypowiem banał. Ale też nie posłużę się żadnym nazwiskiem bądź tytułem powieściowym, a to dlatego, że zmieniłem nastawienie do tzw. literatury trudnej. Jestem bowiem przekonany – obecnie bardziej niż kiedyś – że o pewne typy twórczości nie należy się upominać w rozumieniu, jakie narzuca niniejsza ankieta. A nie należy, bo to wysi-

łek z gruntu jałowy, nie mówiąc o tym, że podjęcie takiego trudu w sposób oczywisty legitymizuje trójdzielną władzę, o której – za wprowadzeniem do ankiety – była tu mowa (przypomnę: przemysł wydawców, rynek nagród plus ruch amatorski w sieci). Wszak ostatecznie chodziłoby o to, żeby przekonać owe trzy ośrodki władzy do czegoś, co uznają za bezwartościowe, co nie posiada – jak zwykło się mówić w kręgach wydawniczych – potencjału bestsellerowego.

Ujmując rzecz jeszcze inaczej – to, co w prozie niedocenione, powinno zostać przesunięte – i tak też się dzieje – w stronę niszowej subkultury literackiej, ku miejscu, w którym od wielu lat przebywa polska poezja. Osobną sprawą jest, czy w tej niszy poezja dobrze się czuje. Tego akurat nie wiem, ale też nigdy nie słyszałem, żeby któryś z poetów współczesnych formułował pretensję, że jego tomik nie znalazł się na liście bestsellerów i nie został omówiony w telewizjach śniadaniowych, że nikt z przedstawicielstwa Mercedes-Benz Polska do poety nie zadzwonił z zaproszeniem do tzw. współpracy wizerunkowej. To ostatnie, owszem – przydarzyło się Wiśławie Szymborskiej, tyle że pośmiertnie, telefon zaś odebrał spadkobierca jej sławy, osoba wielce obrotna i jakże nowoczesna w myśleniu o miejscu literatury w naszym życiu.

KAROL HABERNY, *Szkicownik*, 2015, olej na płótnie, 67 × 53 cm, Bożonarodzeniowy Salon ZPAP Okręgu Krakowskiego, Pałac Sztuki w Krakowie, grudzień 2015 – styczeń 2016



Maja Staśko

Poezja się nie sprzedaje

Które tomy poetyckie są niedocenione, a które przecenione? Rzecz liczy się najłatwiej na świecie, jesteśmy w końcu w epoce informacji. Zatem tak: *repetitorium* Maćka Taranka na przykład dostępne jest w internecie za o zło, a na papierze kosztuje 15 zło i można je nabyć w księgarni Korporacji Ha!art oraz w Tajnych Kompletach ze względu na brak dystrybucji książek Rozdzielczości Chleba, która jest raczej wydawnictwem cyfrowym. Korporacja Ha!art ma hasło „Wszystko, co się nie opłaca”. Ostatnio, podczas premiery *Przetrwalnika* Waldemara Jochera, wszystkie papierowe tomy Rozdzielczości Chleba zostały przecenione do ceny piwka – 7 zło. Więc generalnie opłacało się. Zdobyte z wyprzedaży pieniądze zostaną przeznaczone na druk kolejnych tomów. Same chłopaki i dziewczyny z Rozdzielczości Chleba robią wszystko za darmo i po godzinach, między jedną umową zleceniem a drugą umową o dzieło.

Można więc powiedzieć, że elektroniczne książki Rozdzielczości Chleba są niedocenione, skoro ich cena to o zło, a podczas premierowych wyprzedaży wersje papierowe bywają przecenione.

Dalej. Dwa świetne debiuty wydane w Domu Literatury w Łodzi – *Pamiętnik z powstania* Rafała Krausego i *Hotel Jahwe* Szymona Domagały-Jakucia – można dostać za o zło (wystarczy zapłacić za

przesyłkę). Książki poetyckie z Biblioteki Arterii dodawane są do czasopisma „Arterie”, które kosztuje 15 zło. Tomy z serii Białe kruki, czarne owce idą z kolei samodzielnie po samodzielnych cenach – 15 zło. Redaktorzy dostają pieniądze za składanie książek, ale jako etatowi pracownicy Domu Literatury w Łodzi, autorzy honoraria dostają tylko czasami.

Można więc powiedzieć, że tomy Domu Literatury w Łodzi są mocno niedocenione, gdy ich cena to o zło, trochę się cenią, gdy idą jako błyszczak w dodatku do czasopisma, ale cenią się dość, gdy idą samodzielnie, w tej samej cenie co te sprzedawane z czasopismem. Jeśli któreś się przeceniają, to ewentualnie te ostatnie (ale to kwestia perspektywy).

Jeszcze. Tomy wydane w Biurze Literackim kosztują około 20–30 zło. W księgarni internetowej Biura (Poezjem.pl) idą po 10 zło taniej, a na corocznej wakacyjnej wyprzedaży zdarza się nabyć tom i za 0,5 zło, czyli 50 gro, za co trudno byłoby kupić nie tylko piwko, lecz nawet szota, a ostatecznie i lizaka.

Można więc powiedzieć, że tomy Biura Literackiego są systematycznie przeceniane, aż dochodzą do takiej ceny, do takiej przeceny, że wystarczy wyłuskać jakieś grosze z portek czy portmonetek, żeby nabyć książkę. Wówczas osiągają stan niedocenienia, bo kto to widział: książka w cenie lizaka?

I tak dalej.

Jak te ceny ocenić?

Poezja znajduje się w przestrzeni, która zdaje się – logicznie, racjonalnie – nie istnieć: nie jest ani rynkowa (nie sprzedaje się na rynku, nie opłaca się), ani państwowa (dostaje bardzo małe lub zgoła żadne

dofinansowania z MKiDN, trochę większe z samorządów); a zatem i jej realna cena na rynku, i jej symboliczna ocena przez państwo sięgają dna. Wydawnictwa radzą z tym sobie na różne sposoby: Rozdzielczość Chleba kombinuje, jak może, byle tylko nie uzależniać się od ministerialnych dotacji; Dom Literatury w Łodzi załapał się na grant Narodowego Centrum Kultury na realizację Forum Młodej Literatury, a pokłosem poszczególnych działań w ramach tej dotacji są tomiki Krausego i Domagały-Jakucia; z kolei książki z Biblioteki Arterii i innych serii wychodzą dzięki wsparciu kogo tylko się da (Urząd Miasta Łodzi, Urząd Marszałkowski, Łódzka Specjalna Strefa Ekonomiczna, urzędy miast, z którymi związani są autorzy, Miejski Ośrodek Kultury w Olkuszu, stypendia autorów, poza tym darowizny od prywatnych sponsorów i – w ostateczności – samych autorów); Biuro Literackie co roku dostaje dofinansowanie od Ministerstwa i od Wrocławia, w grę wchodzi także sponsorzy prywatni, a dodatkowo BL stosunkowo sprawnie funkcjonuje na rynku – jego tomiki jako jedne z niewielu nowych książek poetyckich są na półkach w Empiku, obok Szyborskiej, Miłosza, ks. Twardowskiego oraz miłosnych i humorystycznych aforyzmów w ukrytym gdzieś za kubkami i parasolkami dziale „Poezja”. Po tegorocznej edycji Nagrody Literackiej Gdynia głośna stała się także sprawa nagrodzonego Piotra Janickiego, którego *Wyrazy uznania* zostały wydane w Fundacji im. Tymoteusza Karpowicza dzięki pieniądzom zebranim przez internautów na stronie Polak Potrafi – w ramach crowdfundingu.

Książki poetyckie wychodzą zatem niejako podstępem, bokiem, przemycane

w rozmaitych fundacjach, domach kultury, domach literatury, przy okazji innych imprez i eventów, jako rodzaj wspomnieniowej broszury, gdzieś na szarym końcu priorytetów instytucji, od której są uzależnione. Trafiają do kilkuset zainteresowanych osób – nie dostaną się w ręce nikogo niepowołanego, bez obaw. Tworzy się rodzaj mafii, sekty, tyle tylko, że jej zamknięcie to nie decyzja uwięzionych w niej członków, lecz olewających ją szczerze potencjalnych zainteresowanych.

A zainteresowania nie ma, bo ani rynek nie ceni poezji (nie opłaca mu się), ani państwo nie ocenia poezji wysoko (nie opłaca mu się, TVP Kultura powstała w końcu po to, żeby w czasie największej oglądalności w TVP1 brylował *Rolnik szuka żony*). Poezja dryfuje w towarzyskiej próżni, dostęp do niej zostaje – instytucjonalnie – uniemożliwiony.

O rynku nie ma co mówić, nakłady tomów wynoszą 300–500 egzemplarzy; udostępnione za darmo w formatach elektronicznych książki Rozdzielczości Chleba ściągają się w porywach 1000 razy. Poezja nie ma reklamy, więc poezja się nie sprzedaje. Z tego samego powodu dofinansowania z MKiDN są raczej symboliczne – błędne koło się toczy: nie ma pieniędzy na współczesną poezję, bo nie ma kultury czytania współczesnej poezji, a nie ma kultury czytania współczesnej poezji, bo nie ma pieniędzy na współczesną poezję. Wyjście to edukacja, ale komu by się chciało, skoro nie ma pieniędzy na współczesną poezję, bo nie ma kultury czytania współczesnej poezji, a nie ma kultury czytania współczesnej poezji, bo nie ma pieniędzy na współczesną poezję: TVP Kultura powstała w końcu po to, żeby

w czasie największej oglądalności w TVP1 brylował *Rolnik szuka żony*. A że nikogo z lewicy nie ma już w sejmie, nie ma co liczyć na zmiany (czas na podziemie?). Zatem co? Poezja niemal nie istnieje, bo jej rynkowa cena, jej państwowa ocena jest zdecydowanie za niska – poezja jest niedoceniona, poezja zalega przeceniona w wydawnictwach, nikt jej nie chce, więc łąduje na skupach makulatury, a drzewa umierają na darmo. Za darmo.

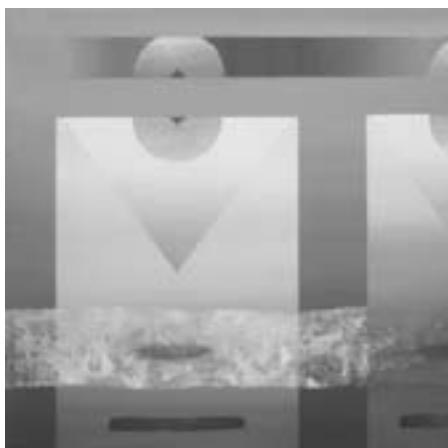
I to w poezji widać. Dlatego najbardziej przeceniony poeta to Jacek Dehnel – obrońca autonomii poezji i niemieszania jej (a fuj) z pieniędzmi; gorliwy prokurator rozdziału: literatura wysoka (prestż, ale brak pieniędzy) – literatura komercyjna (mniejszy prestiż, ale pieniądze). Na przykład tu: „pani Malanowska może przecież przejść do sektora literatury komercyjnej: pisać książki sensacyjne, kryminały, domy nad rozlewiskiem *etc.* I tam motywacja finansowa jest ok: dostarcza towaru i dostaje pieniądze. Im towar lepszy (w sensie: bardziej komercyjny), tym zapłata wyższa, autor(ka) może mieć tylko do siebie pretensje, że przelewy niskie”. Dlatego najbardziej niedoceniony poeta to Rafał Krause – autor fanpage’a *Korpoezja, poe-konomia i ekonom-ezja*, na którym zamieszcza wykresy zarobków poetów: przed debiutem i po, przed nagrodą i po. Wykresy inspirowane są wykresami znajdującymi się w jego tomie *Pamiętnik z powstania* (tom wydał Dom Literatury w Łodzi, w ramach grantu). Jeden autor nie mówi o pieniądzach przy poezji, bo nie wypada i nie będzie plamił, drugi mówi, bo poezja wychodziła, wychodzi i będzie wychodzić dzięki pieniądзом, a nie natchnionym ejakulacjom geniusza.

To jak zderzenie dwóch wy tłumaczeń tej samej sytuacji – jeden mówi: „Poezja się nie sprzedaje, bo nie jest kurwą”, drugi: „Poezja się nie sprzedaje, bo nie ma kultury czytania poezji, a nie ma kultury czytania poezji, bo nie ma pieniędzy na poezję”.

I to w ich poezji widać: opozycją do klasycyzmu nie jest już romantyzm, barbarzyństwo czy zaangażowanie – opozycją do klasycyzmu jest ekonomia (bo „marksizm” to jak przekleństwo, zwłaszcza teraz). Bez ekonomii poezji nie będzie.

Powiedzmy sobie wprost – ceną za brak ceny, za brak honorariów dla redaktorów i poetów, za brak reklamy; ceną za brak oceny, za brak dofinansowania ze strony państwa, promocji i gruntownej edukacji (na którą też trzeba poświęcić sporo państwowych pieniędzy), będzie brak poezji.

I jeśli coś rzeczywiście jest niedocenione, jeśli coś rzeczywiście wymaga docenienia, to właśnie współczesna poezja. Współczesna poezja, a więc współczesna ekonomia poezji: poe-konomia. Musimy ją wyżej cenić, państwo musi ją wyżej oceniać; albo dajmy jej zniknąć.



JOANNA WARCHOŁ, *Pejzaz z trójkątem 12*, 2015, akryl na płótnie, 40 x 40 cm.

Rae **Armantrout**

Chiralność cząstek

Gdybym nie musiała
nic robić,
nic bym nie robiła?

Drgałabym
w dwóch lub trzech
wymiarach?

Zawezwałabym
jakiegoś obserwatora

i zmieniła chiralność
dla niego?

Pozbawiona masy cząsteczka
przenika pustkę
nie napotykając oporu.

Spytaj, co to znaczy
przenikać pustkę.

Spytaj, czym to się różni
od nieprzenikania.

Liczba całkowita

1

Jedno co?

Jedno ujęcie?

Żadnych rąk

Żadnego zbioru

gwiazd. Coś ciemnego

przenika to.

2

Metafora

jest ofiarą rytualną.

Zabija

element podobny.

Nie,

metafora jest homeopatią.

Zdrowa komórka

wykazuje hamowanie kontaktowe.

3

Ta nadpłata

nie znajdzie swojego odbicia

przy kolejnych rachunkach.

4

„Ciemne” znaczy

nie dające odbicia,

niepodatne

na namowy.

Przyjemność

Bezruch jak w sztuczce
ekwilibrysty

powstaje
kiedy pszczoły

mijają się,

tkliwym buczeniem
na kursie między kwiat-
kami.

Chciałabym myśleć
jestem jedną,

nie,
nimi wszystkimi.

*

Ta myśl
że moje zmysły

są *moje*
przepuszcza

życie w życie?

Jak odróżnić jedno
światelko od następnego?

Tylko rozróżnienia
się liczą

(liczydła.)

*

Ledwie sklecone
z
plechy kamertonów

pisków kosów:

małe złote
samomierne
wielkości.

Wersje

1

No to pomyśl, że wirus
to taki zbiegły

fragment,

kawałek wiadomości
od żywej śmierci –

Jakieś „jakby!”
być może, pogubione,

łowi ciepło
odrzucone wcześniej.

Trafia do celu
milionami.

Znajduje tylko
siebie.

2

Jazzik puszczony
po całym patio,

każda fraza

doraźna,
zadowolona z siebie

jak konsumenci,
no prawie.

Cel

I

„To ja definiuję terror”
mówi strzelec

i googluje słownik.

Rząd kontroluje nas
za pośrednictwem gramatyki
i nowej waluty.

II

Czerwony samochód

w środku
spiralnego labiryntu

utworzonego przez nieczytelne
zdanie w bieli.

Na czarnym murze
budynku Hyundaya

tłuste litery krzyczą:
WYŁAM SIĘ

ale nie bardzo widzę
w jakim celu.

Z siebie

Urabiam ją
aż słodycz

wstanie
sama z siebie,

złączy łukiem
pęczniejące płatki

i zniknie.

*

W telewizji setki
krabów albinosów
prowadzą bezładną potyczkę
o jedną geotermę

*

Wiem że śnisz
rzeczy których ja nie śniłam,

nie potrafiłam. Ale to jest część
twojego kostiumu

jak twoje dodatkowe
odnóża.

Pożegnalne ujęcia

1

Długie, pewne siebie zdania
pierwszych gości,

tak różne od naszych,
tak do siebie podobne,

komentują
rzeźbioną „wzniosłość”

skalnych ścian,
a następnie, mimochodem wzmiankują

gniotące poczucie
braku znaczenia

które się przy nich ma.

2

Za jedyną ścianą w polu widzenia,
ścianą jakże niezwykłą,

snajper
mówi do kamery

że jego praca „daje mu sporo energii”
bo dotyczy „konkretnych osób”.

Przełożył Kacper Bartczak

Wiersz w starciu ze swoim zewnątrzem

Uwagi wstępne o poetyce Rae Armantrout

Poetyka Rae Armantrout wywodzi się z eksperymentu grupy Language, ale wykracza poza charakterystyczne dla tego ugrupowania fascynacje ściśle modernistyczne. Choć jednym z poetów, z którymi Armantrout bywa zestawiana najczęściej, jest William Carlos Williams, to jej drugim formatywnym poetyckim przodkiem jest Emily Dickinson. Podobnie jak poetka z Amherst, Armantrout posługuje się mową poetycką związaną bardzo silnie, chociaż tutaj wiązaniem jest nagłe zerwania sensów lub składni. Nieregularny wers charakterystyczny dla Williamsa i obiektywistów prowadzi u niej do bardzo wyrazistego usytuowania po-



Fotografia Archiwum

jedynczych wyrazów w systemie wiersza, co – jak u Dickinson – wydobywa nie-samowitość słów, zarówno w warstwie dźwiękowej, jak i konceptualnej. Strategia ta wytwarza znaczenia paradoksalne, które wwiercają się w nasze nawykowe sposoby poruszania się w świecie przy pomocy języka i jego znaczeń.

Od Williamsa przejmując też Armantrout, poza dbałością o precyzję prozodyczną, typowe dla modernisty przekonanie, że wyczulona i elastyczna wersyfikacja, przygotowana na oddanie złożoności emocjonalnej chwili, pomaga wierszowi docierać do niezwykłości świata lokalnego i zwyczajnego. Jest to stary temat zarówno amerykańskiej filozofii, jak i amerykańskich poetów, romantycznych i modernistycznych: wiersz ma się okazać współuczestnikiem codziennego bytu wspólnoty demokratycznej. Estetyczne działanie języka ma odzyskiwać energię, piękno i sens zakryte nieraz patyną rutyny, zmęczenia, depresji. To wiersz usprawiedliwia świat zewnętrzny i odzyskuje go dla normalnych czynności życiowych, które w ten sposób stają się znaczące. Powstają konstrukcje eksponujące materialną warstwę języka, co z kolei pozwala na precyzyjne przyjrzenie się materialności świata, najczęściej świata lokalnego, znajomego. Czym jednak jest dziś ten świat zewnętrzny, owa poszukiwana przez amerykańskich modernistów lokalność właściwa, najbardziej żywotna? To ważne pytanie, za którym kryje się podstawowa zmiana oddzielająca modernistów (takich jak Williams czy Stevens) od Armantrout i współczesnych jej poetów. Odpowiedź na to pytanie odsyła do pojęcia lokalności, miejsca, tego, co znajome – słowem, do

pojęcia środowiska zewnętrznego, w którym wiersz musi się odnaleźć.

Otóż o ile eksploracja wiersza modernistycznego sięgała przede wszystkim w świat materii, wzbogacony nieraz – jak u Williamsa – przez realistyczny raport z życia lokalnych wspólnot początków amerykańskiego stulecia, o tyle zewnętrzność, w którą wkracza i z którą konfrontuje się wiersz Armantrout, to materia i język nawiedzone przez potężne dyskursy zarządzające światem dzisiejszej cywilizacji amerykańskiej w jej warstwie publicznej – ideologii gospodarki neoliberalnej, która weszła w sojusz z propagandą polityczną niepokojąco ewoluującego amerykańskiego imperium. Chodzi jednak nie tylko o lekkie przesunięcie tematyczne, ale też o głębokość inwazji tych dyskursów właśnie w ową „zwykłość”, czy też normalność, która była estetycznym i duchowym celem amerykańskich romantyków i modernistów. Whitman, Dickinson, Williams i Stevens wierzyli w możliwość dotarcia do żywotnej tkanki świata zewnętrznego, takiego dotarcia – poprzez wiersz – które miało stanowić źródło odnowy duchowej. W uniwersum poetyki Armantrout istnienie tego rodzaju warstwy staje się obiektem wątpliwości i podejrzeń. Armantrout to poetka świata, w którym nie trzeba już dowodzić sprawczej potęgi poezji – poezji jako aktywności światotwórczej. Ta potęga została już dowiedziona. Teraz jednak została ona – taki płynie wniosek z tomów Armantrout – przejęta przez dyskursy komercyjne, neoliberalne, późno-kapitalistyczne, ideologiczne i propagandowe. To one przenikają do samych źródeł świadomości, pojęć, mechanizmów zarówno

kognitywnych, jak i emocjonalnych. Stanowią one, a także kształtują świadomość i podświadomość współczesnych Amerykanów. Czasami w wierszach Armantrout wydaje się, że drzemią w głębokich pokładach materii – organicznej i nieorganicznej – stanowiąc wręcz jej głębokie podłoże, czekając niejako, aż materia objawi się pod dyktando przygotowywanych przez nie formuł.

Owe dyskursy to dziś środowisko właściwe wiersza i ich eksploracja jest podstawowym zadaniem tej poezji. Jednak z przenikaniem w nie wiąże się jedna naczelna sprzeczność, która jest jednocześnie fascynującą zasadą sporu napędzającego poetykę Armantrout od wewnątrz. Urabiające świat na swoją modłę, z gruntu niedemokratyczne, wrogie prawom jednostki dyskursy współczesnego kompleksu kapitalistyczno-militarnego – kompleksu, którym niestety, w oczach Armantrout, stają się Stany Zjednoczone – same w sobie są działaniem o charakterze poetycko-estetycznym. Reklama, świat mediów, czynniki kształtujące świadomość polityczną i ekonomiczną Amerykanów – to przecież działania w języku, nacechowane estetycznie, bardzo sprawne, przekonujące, silne. To one przejęły cele światotwórcze i edukacyjne, o których śnili romantycy. To one definiują, wychowują, kształtują obywateli demokracji w sposób silniejszy niż kiedykolwiek. Jak w takim razie wobec tej wszechogarniającej, potężnej, a jednocześnie wrogiej i szkodliwej poetyki, ma się odnaleźć wiersz właściwy, czyli ten, który pisze poetka?

Odpowiedzią jest forma montażu minimalistycznie wykrojonych i pozornie

przypadkowo przechwyconych do wiersza fragmentów. Ów minimalistyczny montaż jest wkładem Armantrout do spuścizny po Dickinson i Williamsie – współgra on bardzo udanie z wysoce sformalizowaną prozodią wypracowaną przez tych poprzedników poetki i poszerza zarazem zakres jej możliwości. Wiersze Armantrout to asamblaż fragmentów językowych, których rodowody gatunkowe, stylistyczne i retoryczne są różnorodne. Obok cyelowanego liryku odsyłającego do tradycji imażystów i obiektywistów – mamy tu proste przeklejenie i przeniesienie materiałów świata zewnętrznego na zasadzie cytatu lub zapożyczenia; obok posługującej się paradoksem refleksji lirycznej wiążącej Armantrout z tradycją Dickinson – mamy wyimki celowo płaskie i stylistycznie nienacechowane; obok liryku – mamy prozę poetycką; obok mowy wiązanej – luźny zapissek. Za każdym razem gra toczy się wokół pytania: co łączy komponenty montażu? Połączenia nie są oczywiste, czasami wręcz wydają się nieprawdopodobne, a jednak czytelnik ma silne wrażenie wchodzenia w przestrzeń, której projekt nie jest do końca przypadkowy.

To ukrywanie połączeń jest właśnie strategią wiersza właściwego – wiersza jako obiektu estetycznego, który pragnie ocalić swoją osobność od drapieżnych dyskursów zewnętrzności. Jest to strategia służąca przetrwaniu w środowisku całkowicie nasyconym przez porządek symboliczny charakterystyczny dla naszego momentu historycznego. W ramach tej strategii wiersz to nazwa pewnego działania, które zostaje wycofane w tło nagiego zestawienia komponentów asam-

blażu. Owo tło bywa u Armantrout nie tyle „głębsze” – ponieważ metafora „głębi” nie zgadza się z jej poetyką – ile bardziej utajone niż działania estetyczne stosowane przez dyskurs zideologizowanego zewnątrz. Wiersz Armantrout – wiersz właściwy, czyli ten, który się pisze i który pragnie być czymś innym niż samo zewnątrz – to rodzaj czarnej dziury, czarnego pola, które poznajemy po jego efektach, czyli po domysłach, które rodzą się w czytelniku na temat możliwości połączeń między zestawionymi fragmentami.

Dopiero stamtąd, z tajemniczej, nie raz ledwie dostrzegalnej, a jednak postulowanej warstwy, czy też perspektywy, wiersz działa – jest zasadą koordynującą konkretne zestawienia skrawków, hipotezą nowego kontekstu, w którym da się zobaczyć je na nowo. Wiersz staje się rysem możliwości uzyskania nowego oglądu przechwyconych próbek skażonego świata, pewnego przejścia, formalno-koncepcyjnego przebiegu, w którym na jaw wyjdą fałsz, miałość, głupota, nawet agresja przekonań i założeń podsuwanych świadomości przez zideologizowane dyskursy publiczne. Można powiedzieć, iż wierszom takim – dzięki wycofaniu otwartej obecności własnego elementu retorycznego – udaje się przeniknąć do owego inwazyjnego i uzurpacyjnego „zewnątrza”, które jest środowiskiem językowych klisz plemienia.

Tak pojęty wiersz jest rodzajem odwróconej metafory. Polemika z tradycyjnie pojętą metaforą (jako tropem dominującym w bardziej tradycyjnych poetykach) jest jednym z głównych tematów działalności zarówno eseistycznej, jak i poetyckiej Armantrout. Jeśli metafora jest takim

zestawieniem elementów, które umożliwia wyłuskanie niedostrzeganego dotąd podobieństwa, to Armantrout zwraca uwagę, iż mechanizm ten wykorzystywany jest właśnie przez współczesne systemy ideologiczne do narzucania przekonań, których atrakcyjna abstrakcja odrywa się od konkretnego, daje się łatwo zideologizować, ostatecznie przykrywa braki w myśleniu lub po prostu fałsz. Tego rodzaju metafory są w rzeczywistości sposobem na eliminację inności, ponieważ ich działanie polega na wyłonieniu się elementu dominującego, który przyporządkuje sobie element pomniejszy. Taka metafora to w zasadzie wchłonięcie jednego elementu przez drugi, zasymilowanie go, wymazanie jego osobności. W efekcie, tak pojęta metafora jest zjawiskiem patologicznym – jako narzędzie fałszowania rzeczywistości za pomocą chwytliwej abstrakcji i wycofania myślenia krytycznego.

Zamiast takiego tropu, wiersz Armantrout proponuje czytelnikowi – przynajmniej przy pierwszej lekturze – właśnie wrażenie zerwania połączeń, wycofania podobieństw, odsunięcia elementów na dystans. W tym odsunięciu, w zawieszaniu i poddawaniu w wątpliwość relacji przechwyconych z tego, co jest „na zewnątrz”, tkwi element krytyczny poetyki Armantrout. Do czego jednak prowadzi intensywne podważanie połączeń metaforycznych? Należy zauważyć, że w niektórych wypowiedziach i praktykach poetyckich innych poetów z kręgu Language spotyka się czasem opinię, że po oczyszczeniu poezji z nadużyć metafory, a więc po odarciu sądów i znaczeń z warstwy abstrakcyjnej, ideologicznie zafałszowanej, udaje się wrócić do czegoś prawdziwego.

szego, zakotwiczonego w niezakłamaną namacalność materii. Owa materialność to w pierwszym rzędzie materialna obecność znaku językowego, uwolnionego od nawarstwień zideologizowanych znaczeń utylitarnych. Ten gest jest silnie modernistyczny i odwołuje się do utopii autonomii gestu estetycznego, który znajdujemy u Gertrudy Stein, a czasem też u Williamsa i Stevensa. Jednak w bardziej współczesnym wydaniu taki nacisk na autonomię materialnej warstwy języka budującego wiersz staje się korelatem powrotu do samej materii świata – bądź to natury, bądź przedmiotów. W tym właśnie tonie wielu krytyków pisało o Williamsie – jako o poecie, któremu udaje się wycofać podmiotowość, by dać pole samej rzeczy. Williams sprawia czasem wrażenie, że jego wiersze pragną powrotu do rzeczywistości jako takiej – warstwy uwolnionej od opisu. Dlatego właśnie w dyskursie poetyckim otaczającym poetów Language dostrzega się ich pokrewieństwo z poetami, nie tylko amerykańskimi, których uwaga skierowana była głównie na tzw. „życie rzeczy.” Dobrym przykładem byłby tu Francis Ponge, którego z dążeniami Williamsa zestawiał w ciekawy sposób amerykański krytyk Gerald Bruns. Świat materialny wydaje się w tych ustawieniach krytycznych czymś prawdziwszym od świata zdradliwych ludzkich dyskursów. Stąd też bierze się – by posłużyć się jeszcze innym przykładem owego zaufania do materii samej w sobie – postulat Lyn Hejinianian, innej ważnej poetki Language, wzywający do rezygnacji z metafory na rzecz zestawień metonimicznych po to, by przemówiła do nas właśnie „prawda materii”.

U Armantrout mamy jednak do czynienia ze sceptycyzmem posuniętym nawet dalej. Czymże miałyby być owa prawda materiału? Czyżby czymś pozajęzykowym? Przed-językowym? Czy też wymykającą się symbolizacji sferą utajoną, jak na przykład czasem pisze się w kontekście krytyczno-literackim o Lacanowskim Realnym? Armantrout nie pozwala sobie na tego rodzaju osunięcia w kierunku referencyjnej teorii znaczenia, której efektem jest zawsze – prędzej czy później – doszukiwanie się warstw pozajęzykowych, a zarazem oddziałujących na przestrzeń znaczeń w języku. W tym sensie lingwizm Armantrout jest bardzo radykalny: nie ma takiego dotarcia do materii, które byłoby w swojej metodzie pozajęzykowe. Każda próba dotarcia do materii, do jej pozaludzkiej „inności”, oznacza bowiem ruch interpretacyjny. Takim ruchem interpretacyjnym są na przykład wszelkie wysiłki współczesnej nauki, gdy stara się ona – mocą badań – opisywać obszary pod-atomowe. W ujęciu Armantrout nie da się w obrębie takich badań oddzielić operacji opisu, czyli samej procedury badania, od jego przedmiotu. Sama złożoność badania, jego zaawansowane oprzyrządowanie – jego koncepcyjne, historyczne, interpretacyjne tło – stają się integralną częścią opisanego przedmiotu badania. Taki przedmiot jest w równym stopniu „opisany”, co „wytworzony” – jego ontologia nie jest niezależna od prowadzącej do niego historii, kultury, zmiennej epistemologii. A zatem opisowo-językowy ruch wyobraźni ludzkiej – czyli ruch napędzający właśnie historię, kulturę oraz zmienność stanów i technik gromadzenia wiedzy – odnajdujemy za

każdym razem tam, gdzie postulowany jest powrót do materialności. Nawet materialność nie jest niewinna, jeśli tylko ma w jakikolwiek sposób wkraczać w świat gry znaczeń. Nie jest niewinna – to znaczy uczestniczy w zmiennej, przepisywalnej, podatnej na modyfikację grze interpretacyjnej, która leży u podstaw wszelkiej językowości. Tę refleksję odnajdujemy w licznych wierszach Armantrout, które nawiązują dialog z zawrotną aparaturą pojęciową współczesnej fizyki. Świetnym przykładem jest tu perfekcyjny warsztatowo, skoncentrowany liryk zatytułowany *Chiralność cząstek* [*Chirality*].

Chiralność cząsteczkowa to cecha cząstek związana z pojęciem symetrii oraz lustrzanego odwzorowania danego układu. Jako pojęcie chemiczne wiąże się też jednak ze zjawiskami badanymi w fizyce obszarów pod-atomowych i mechanice kwantowej. Chiralność cząstek wchodzi na tych polach w złożone relacje z innymi problemami badanymi przez fizyków. Są one na przykład powiązane z zachowaniem pozbawionych mas cząstek materii, fermionów i bozonów. Opisywane w mechanice kwantowej zjawiska w tych rejonach, zjawiska, w których „materia” zaczyna być obszarem statystycznej wymiany między „czymś” a „niczym”, podważają nasze codzienne, zdroworozsądkowe pojęcie o relacjach między materią a obecnością. Materia przestaje być ostoją niezależnej od badania i opisu namacalności/obecności. Wiersz Armantrout to próba zbadania tych paradoksów, językowego dotarcia do nich. Najsilniejszym, najbardziej szokującym takim dotarciem wydaje się zamykający wiersz mini-układ aforystyczny, w którym konstruowane

przez wiersz pytania wykazują niemożliwe do zniesienia napięcia i aporie języków stosowanych do opisu cząstek poziomu pod-atomowego. Czy w języku da się mówić o „cząstce”, która nie ma masy? Czym jest byt pozbawiony „masy”, który przemieszcza się w „próżni”? Czy nasze normalne pojęcia o przestrzeni, zajmowaniu w niej miejsca, o ruchu nie domagają się tu rewizji? Wiersz Armantrout, wykazując pewną niewystarczalność języków stosowanych przez fizykę, wskazuje jednocześnie na nieusuwalność interpretacyjno-językowej aktywności z nowo odkrywanych rejonów pojęciowych i materialnych. Poezja odkrywa tu więc nie tyle „prawdę” materii, ile raczej wyzwanie do kolejnych działań – wiersz, podobnie jak badanie naukowe, nie „dociera” do czegoś, co obywatelby się już bez potrzeby opisu, ale wyznacza kierunek przyszłych dociekań.

Ale jeśli tak, jeśli działanie językowe odnajdujemy w najgłębszych pokładach rzeczywistości materialnej, to znaczy, że pewna ogólna metaforyczna tropiczność języka jest elementem stałym i niezbywalnym. Musi w obrębie języka działać jakaś zasada pozwalająca mu przekroczyć „dosłowność” każdego już osiągniętego stadium opisu – jakaś ogólna zasada, jednak metaforyczna. Powstaje zatem w obrębie wierszy Armantrout zajmujący konflikt między metaforą w znaczeniu tradycyjnym a nowym obliczem ogólnej zasady metaforycznej. Jak zauważyliśmy, Armantrout wycofuje z wierszy na ogół pracę prostej analogii. Przechwycone do specyficznego środowiska wiersza komunikaty językowe poddane są takiemu działaniu, które będzie miało kierunek

przeciwny do analogii i zestawień narzucanych świadomości przez dyskurs publiczny. Analogie te – odnajdywane masowo w języku reklam, medialnym bełkocie, celebryckich pseudomądrościach, propagandowym dziennikarstwie – będą wykazywane jako banalne, miałkie, podszyte fałszem. Wiersz rozsunie więc elementy, przyda im konturu indywidualnego, pozwoli przyglądać się im po wrzuceniu ich w inny układ odniesień – układ wiersza. Ten właśnie układ, owa estetyczna aranżacja fragmentów, która składa się na „wiersz”, jest odpowiedzialny za nową operację: modyfikacja znaczeń przez ich zawieszenie sama w sobie wymaga przecież pracy koncepcyjnej. Oczyszczenie dyskursu, do którego dochodzi w wierszach Armantrout, zależy właśnie od tej większej, choć odsuniętej w tło, gry powiązań, którą uruchamia wiersz jako taki, wiersz jako pewna „całość”, jako większe, sztucznie wytworzone środowisko kontekstualne. Żeby powstał ruch krytyczny pozwalający na ukazanie przekłamania lub zamykania rzeczywistości, muszą najpierw zacząć działać owe mniej oczywiste, paradoksalne i nieliniowe połączenia sugerowane przez środowisko wiersza. W tym sensie sam wiersz staje się takim polem, które da się nazwać „metaforycznym”. Jeśli metafora to uzyskanie nowej jakości znaczeniowej przez zaskakujące zestawienie elementów, to każdy wiersz Armantrout stara się właśnie być takim zestawieniem, a uzyskiwaną przez najlepsze z tych wierszy nową jakością znaczeniową jest właśnie anulowanie tradycyjnej metafory służącej dyskursom współczesnej codzienności do narzucania podobieństw z różnego punktu widzenia szkodliwych. Jednym z wierszy,

które zwracają się ku tej właśnie metodzie w geście auto-referencyjnym, jest utwór zatytułowany *Liczba całkowita* [Integer].

Wiersz rozpoczyna się fragmentem, który jest krótkim przebiegiem sceptycznym, serią paradoksalnych pytań, które wkręcają się niejako i zaczynają poddawać w wątpliwość pojęcie matematycznej całości. Ta krytyka pojęcia skończonego i zamkniętego zbioru, reprezentowanego przez pojęcie liczby całkowitej, należy do głównego wątku dociekań koncepcyjno-poetyckich pisarki. Następny fragment to zestawienie dwóch aforystycznych wyrażen rozpatrujących problem metafory. Pierwsze z nich to dobre podsumowanie omówionej powyżej krytyki metafory w ujęciu tradycyjnym. Taka figura to agresywne anulowanie inności jednego z dwóch zestawianych elementów: „Metafora/ jest ofiarą rytualną// Zabija/ element podobny”. Paradoks tkwi już w wyjściowej formule. Zdanie „metafora jest ofiarą rytualną” samo w sobie jest metaforą. Wiersz zawiera w sobie świadomość tego paradoksu, dlatego w kolejnym fragmencie rozpatruje możliwość przemyślenia metafory. Teraz figura ta staje się rodzajem terapii, „homeopatią”, która zapobiega nadmiernej łączliwości elementów. Słownictwo zapożyczone jest tu z medycyny (konkretnie z onkologii) i dotyczy zachowania zdrowej komórki, która wykazuje zdolność do zablokowania kontaktu z komórką nowotworową. Armantrout natychmiast sygnalizuje funkcję tej nowej metafory: jest ona antyciałem w obrębie dotkniętych nadmierną łączliwością dyskursów współczesności.

Jednocześnie w systemie całego wiersza ma też miejsce inny proces hermeneu-

tyczny, dotyczący pojęcia „ciemności”. Jest on bardzo niejednoznaczny: z jednej strony „ciemność” kojarzona jest z pojęciem jedności i całości – poetka sugeruje, iż systemy scalone na zasadzie zamknięcia uginają się zawsze ostatecznie pod własnym ciężarem, niczym czarne dziury. Tak pojęta „ciemność” to zamknięcie, implozja, śmierć tożsamości w wydaniu twardym i radykalnym. Z drugiej jednak strony z ową „ciemnością” związana jest też pewna wartość pozytywna. Otóż w ostatnim fragmencie mowa jest o „ciemnej” substancji, która nie poddaje się sugestiom z zewnątrz, pozostaje nieodkryta. Nasuwa się podobieństwo między tak pojętą „ciemnością”, jakąś substancją niezależną, niepodatną na kontakt z zewnątrz, a ową „zdrową” metaforą rozważaną we fragmencie drugim. Usprawiedliwione jest mniemanie, które przyrównuje zdrową metaforę do tej właśnie ukrytej, działającej w tle substancji ciemnej, która jest odpowiedzialna za zdrowe rozsuwanie elementów systemu. Jeśli tak jest, to substancja ta (owa „ciemność”) staje się metaforą dla wiersza Armantrout pojętego w całej rozciągłości swojego działania – wiersza jako nieoczywistego, działającego w tle przechwytywanych przez siebie opisów rzeczywistości, nowego pola kontekstualnego i konceptualnego, które jest w stanie poddać schorzałe metafory naszej codzienności terapii przez wprowadzenie przerwy i uskoku między jej pojęcia.

Tak pojęta „metafora” – jako ruchliwe środowisko koncepcyjno-interpretacyjnej gry całego wiersza – staje się głównym narzędziem krytycznym poezji Armantrout. Jest to poezja nieufności radykalnej: każde odnajdywane w obrębie wiersza

pole tematyczne poddawane jest obróbce weryfikacyjnej. Montaż nie buduje się w spójne argumenty, ale łączy w mapy napięć. Wiersz nie jest koncepcyjnym urządzeniem zamkniętym, nie jest „prawdą” o świecie, ale jest estetyczną całością o charakterze dynamicznym: ma swoje pole, swój system wektorów. Działa, wywiera presję, wiąże, uzdrawia nasze fikcje, oczyszcza je i uzdatnia.

Jak już wspominałem, takie oczyszczające działanie wierszy Armantrout przyłożone jest przede wszystkim do języków współczesnego neo-liberalnego rynku, z jego oprządkowaniem medialnym, technologicznym, komunikacyjnym. Wiersze Armantrout – wiersze, które kontynuują bardzo silną w poezji amerykańskiej, obecną od Eliota po Ashbery’ego, estetykę cytatu – zanurzają się we wszechobecny szum medialno-komercyjno-propagandowy. Słyszymy tu język mediów, reklam, politycznego spinu, komercyjno-ideologicznego spektaklu, którego hiperrzeczywista zdolność do wymykania się weryfikacji zagraża demokracji.

Wśród wielu obszarów tematycznych i pojęciowych poddanych rewizyjnemu działaniu wierszy Armantrout da się jednak wyodrębnić jeden, którego krytyka zbiera w sobie wątki i zagadnienia pozostałych pól. Chodzi o pojęcie tożsamości, o dawny liryczno-filozoficzny projekt silnego podmiotu indywidualnego – jako bytu autonomicznego, samostanowiącego, jednolitego, zamkniętego. Silnie koncentryczna, centralistyczna, integracyjna koncepcja „ja” – koncepcja, którą według Armantrout współczesna kultura materialna w Stanach dziedziczy, w zwichniętej formie, po romantycznym indy-

widualizmie wieku XIX, z jego ideologią natury jako repozytorium podniosłej duchowości – odpowiedzialna jest za wiele innych zjawisk patologicznych: obsesję zysku i komercyjnej ekspansji, upiorną pustkę kultury celebryckiej, a w najpoważniejszym rozrachunku za podejrzaną łatwość, z jaką zwyczajni Amerykanie godzą się na wojenną propagandę, w której patriotyzm miesza się właśnie ze zdeformowanymi wartościami indywidualizmu i demokracji.

Poezja Armantrout konsekwentnie wiąże pojęcie filozoficznej podmiotowości typu kartezjańskiego – czyli podmiotowości zamkniętej w obrębie idei jasnych, klarownych, raz na zawsze ustabilizowanych, podmiotowości, której celem jest wiedza pewna, zakładająca skończoną ramę dociekań znaną pod terminem „pewności” – z postawą silnie obsesyjną, wręcz psychotyczną. Taka podmiotowość jest jak system matematycznej „całkowitości” rozpatrywany w pierwszym fragmencie wiersza *Liczba całkowita*. Ma ona często u Armantrout coś z autystycznej ślepoty i automatyki powtórzenia. Tak mają się sprawy w wierszu *Wersje*, który zestawia zamkniętą podmiotowość z działaniem wirusa. Wirus, którego jedynym celem jest powielenie siebie, to rodzaj szaleńczego zainfekowania całej przestrzeni właśnie „sobą”. Taki matematyczny przyrost wielkości, aneksja przestrzeni, tautologiczne powielenie, powtórzeniowość są martwe u swoich źródeł. Wirus to przecież śmiertelne niebezpieczeństwo.

W wielu wierszach ten typ podmiotowości przedstawiany jest jako złudzenie powstające na skutek błędnego założenia, które jest z gruntu Kantowskie, a w myśl

którego doznania zmysłowe nie mogą się obyć bez pewnej instancji centralizującej i spajającej je w system. Takie złudzenie leży u źródeł Kantowskiej tezy o podmiocie transcendentalnym. Postulat ten jest u Armantrout przedstawiany jako fikcja płynąca z pobudzenia przyjemnością, często o charakterze erotycznym. W wierszach *Przyjemność* oraz *Z siebie*, idea jednostkowego podmiotu – z przynależną mu zdolnością do zawiadowania przyjemnością zmysłową, w tym erotyczną – ukazane są jako efekt wypracowanej przez ewolucję organicznej mechaniki. Podczas gdy podmiot rości więc sobie prawa do autonomii, którą postrzega w zdolności do sterowania nawrotami doznań przyjemnych, owa przyjemność nie prowadzi u Armantrout do wizji odnajdującego w doświadczeniu erotycznym autonomię podmiotu – jak ma to często miejsce u Dickinson i Whitmana – ale do wskazania na organiczne i ewolucyjne uwarunkowania tych sfer życia.

Nie chodzi o to, żeby wiersze te były wrogie seksualności. Z pewnością jednak seksualność i przyjemność cielesna stają się w usilnie podejrzliwej poetyce Armantrout kolejnym obiektem nieufnego oglądu. Jak inne obszary uczestniczące w ideologii silnego indywidualizmu, seksualność jest obszarem szczególnie narażonym na kolonizację przez agresywne ideologie rynkowe. Obsesyjność – lokalizowana w pojęciu „jaźni” jako hipostazie doznań zmysłowych – odnajduje się niepokojąco łatwo w obsesyjności, którą przemycia i wzmacnia język reklam. Taką korelację widzimy w wierszu *Cel* [At], w którym reklama znanego samochodu jest tak skonstruowana, by – z jednej stro-

ny – skojarzyć ideę wyrwania się z bliżej niesprecyzowanych ograniczeń z pragnieniem nabycia reklamowanej marki, a z drugiej – by pragnienie to stało się obsesyjne, powtórzeniowe. Wykorzystała przez reklamę ikona tarczy wytaczała cel, jednak sama w sobie – jako wirująca spirala z niedającym się odczytać elementem językowym wbudowanym w siebie – staje się rodzajem labiryntu, uwięzienia. Armantrout obnaża podstępne kodowanie, które deformuje proste idee kultury liberalnej – wolność „ja”, niezależność, uwolnienie od ograniczeń, auto-definicja – przeistaczając je w nowy rodzaj kompulsji, czyli nowe więzienie. Ważne jest to, iż transformacja ta zaszczipiana jest umysłowi przez media oraz komercyjną wizualność, którą nasycona jest codzienność. Szkolęktury tych wierszy płynie stąd, iż poetka zestawia obszary chętnie rezerwowane dla doświadczenia spontanicznego z obrazami sugerującymi zaszczipiony z zewnątrz program. Przyjemność i spontaniczność okazują się rezultatem programu.

Takie zestawienie odnajdujemy w wierszu *Z siebie [Itself]*, który jest tytułowym lirykiem wydanego w 2015 roku przez poetkę nowego tomu wierszy. Fragment pierwszy jest czystym lirykiem erotycznym lub auto-erotycznym. Gdyby został on przedstawiony jako osobny wiersz, byłby studium fizjologii przyjemności, jej migotliwego istnienia na granicy materii i psychiki. Chociaż przyjemność znika, to jej cudowna aura wypełnia fragment wiersza, tuli czytelnika w chwilowo wytworzonym przez siebie azylu prywatności i piękna. Te doznania zostają jednak natychmiast brutalnie skonfrontowane,

w kolejnym fragmencie, z niepokojącym obrazem frenetycznie mrowiących się wokół geotermalnego otworu ślepych krabów. Nagromadzenie skorupiaków oraz ich instynktowne, mechaniczne zmagania skoncentrowane na gorącym ujściu geotermu, mają w sobie coś odpychającego. Czy przyjemność erotyczna, która wyzwala piękno z ludzkiej fizjologii, może mieć coś wspólnego ze ślepym, mechanicznym nakazem odczytywanym w ruchliwości skorupiaków?

Być może jednak nie sama zawartość obrazu jest tu najważniejsza, a jego nośnik. W wierszu łatwo przegapić fakt, że obraz krabów to obraz z ekranu telewizyjnego. Każdy obywatel szczęśliwej zachodniej demokracji nosi gdzieś w sobie te obrazki tak chętnie, tak cierpliwie, czasem wręcz natrętnie podsuwane przez telewizję w pozornie niewinnych programach przyrodniczych, obrazki zwierząt bądź to kopulujących, bądź rozrywających się na strzępy. Tematem wiersza jest właśnie telewizja, owo prawie niedostrzegalne medium będące „naturą” już dla kilku pokoleń amerykańskiego społeczeństwa. To ono teraz jest motorem ewolucji, z własną sekwencją i selekcją obrazów. Wiersz Armantrout ma przypomnieć, jak głęboko – w nas, w naszą intymność i prywatność – medium to zdążyło już przeniknąć. Zestawienie ludzkiej masturbacji z krabami jest odpychające? Być może. Ważne jednak, że zestawienie to jest zapośredniczone przez medium telewizyjne, które wiersz obnaża jako niezbywalny, a jednocześnie ideologicznie bynajmniej nie neutralny nośnik połączeń.

Nie da się jednak ukryć, że wierszom Armantrout zależy na zderzeniu obsza-

rów najbliższych i najdroższych psychice z czymś odpychającym. Wiersze te starają się bowiem zwrócić uwagę wszystkich obywateli współczesnych demokracji, a szczególnie Amerykanów, iż powinni się baczniej przyglądać oficjalnie hołubionym wartościom – wszystkim, nawet tym skojarzonym z ciałem i prywatnością. Może się bowiem okazać, iż zupełnie niepostrzeżenie, w trudny do wyjaśnienia sposób, wartości te przerodziły się w zachowania i postawy potworne.

Tego rodzaju szokujące przeoczenie znajdujemy w wierszu *Pożegnalne ujęcia* [*Parting Shots*], chociaż tutaj jego polem nie jest cielesność, lecz dyskurs polityczny. Ponieważ jednak analizowane przez Armantrout sterowanie owym dyskursem wykorzystuje pojęcie relacji „osobistej”, wiersz ten łączy się z innymi utworami poetki, w których miejscem podatnym na warunkowanie z zewnątrz jest nasze pojęcie o własnej „osobie” i „prywatności”.

Drugi element *Pożegnalnych ujęć* jest precyzyjnym przechwyceniem pewnej scenki, obrazka, który pochodzi ze współczesnego amerykańskiego szumu medialnego, niepozwalającego na odróżnienie dziennikarstwa od propagandy. Z szumu tego wiersz wyłuskuje scenkę urywkową i krótką, a jednak powalającą w siłę swego ukrytego wyrazu. Oto amerykański snajper oświadcza bez nuty wahania w głosie, że lubi swoją pracę, ponieważ jest ona zajęciem energetyzującym, a poza tym – jak każdy dobry Amerykanin – traktuje ją poważnie, a nawet „osobiście”. W ustach snajpera wyznanie takie szokuje. Profesjonalizm zbyt gładko włączony zostaje do opisu zajęcia tak moralnie wieloznacznego jak to, którym para się

snajper na froncie nowoczesnej wojny. Jeszcze silniejszy wydźwięk ma powołanie się na „osobisty” stosunek do pracy. W połączeniu z tytułem, ten dumnie wyznany „osobisty” wymiar wykonywanego zawodu przywodzi natychmiast na myśl każdy moment pochwycenia wroga w pole widzenia optycznego celownika – śmiercionośne przechwycenie, „ujęcie”, o którym mowa w tytule. Ten wyjątkowy rodzaj kontaktu z ofiarą, niespotykany w innych formacjach wojskowych, powinien narzucać refleksję wychodzącą poza komuną profesjonalizmu i patriotyzmu. Opis posługujący się łatwo kliszami powziętymi z kultury korporacyjnej jest przejawem korupcji języka.

Ale wiersz Armantrout idzie dalej i pozwala domyslać się źródeł owego zbyt łatwego, moralnie płytkiego przeniesienia języka wszechwładzy rynku pracy, na którym kandydat musi zawsze wykazać się przepisowym entuzjazmem, na profesję polegającą na zabijaniu konkretnie wyselekcjonowanego przeciwnika. Pierwsza część wiersza jest – jak zwykle u Armantrout – pozornie całkowicie oderwana od obrazka ze snajperem. Mamy tu inne przechwycenie: oto dochodzą do nas – wyłowione prawdopodobnie z materiałów archiwalnych – raporty pierwszych turystów w świeżo otwartym amerykańskim parku narodowym. Jesteśmy więc w XIX stuleciu, epoce, która w Stanach przeniosła podniosłość doświadczenia religijnego na monumentalizm natury, a następnie przetransformowała ten uduchowiony monumentalizm w narrację o potęgze jednostki. Skalne ściany, na przykład w Yosemite – jak zaróżowione granie na malowidłach Thomasa Cole’a albo Alberta Bierdstadta,

malarzy Hudson River School – są uobecnieniem konglomeratu przekonań. Jego centrum stanowi religijnie zasilane przekonanie o posłannictwie historycznym, który drzemie zarówno w narodzie, jak i w każdej jednostce. Łącznikiem obu fragmentów utworu jest jedno zwyczajne słowo – „ściana”. Wystarczy ono jednak, by zasugerować zawrotną zamianę miejsc: podczas gdy w pierwszym fragmencie podniosłość zarezerwowana jest dla transcendentalnie widzianej przyrody, w drugiej odsłonie to właśnie amerykański snajper zajmuje miejsce, z którego kontroluje się krajobraz: skryty za kawałkiem muru, ściany, znajduje się on teraz w stosunku do swoich ofiar tam, gdzie niebotyczne i podniosłe szczyty gór były niegdyś wobec oniemiałych z wrażenia gości parku. Amerykański snajper jest więc teraz wcieleniem pewnego ideologicznego ideału, wywiedzionego wprost z amerykańskiego romantyzmu. Wydaje się, iż w pewnym stopniu zdaje on sobie z tego sprawę: łatwość, z jaką przykłada żargon kultury profesjonalizmu do własnych czynności, znajduje utajone usprawiedliwienie w odpowiednio przetransformowanej kulturze romantycznej. Czyż ten, który sam stał się niebotyczną granią, promienną duchowością, może się mylić w swoim zarządzaniu losem innych ludzi? Dla uważnego czytelnika refleksja jest nieco inna: snajper współczesnej amerykańskiej armii należy do tej samej kultury, która idealizuje osobisty rozwój zawodowy. U sedna tej kultury leży przełożenie „entuzjazmu” interakcji ze światem – entuzjazmu, który romantyzm powziął z purytanizmu i spakowawszy go w nowe pojęcia, pchnął w nowoczesność – na ideologię, która po-

zwala wyciskać coraz większą wydajność z „zasobów ludzkich”. Ostatecznie, jak na ironię sam snajper, nie zdając sobie z tego sprawy, jest takim „zasobem” i to on – w końcu – będzie ofiarą wyznawanej przez siebie ideologii. Pewnie dlatego snajperom tego świata nie daje się do czytania dziwnych wierszy podejrzanych poetów awangardowych.

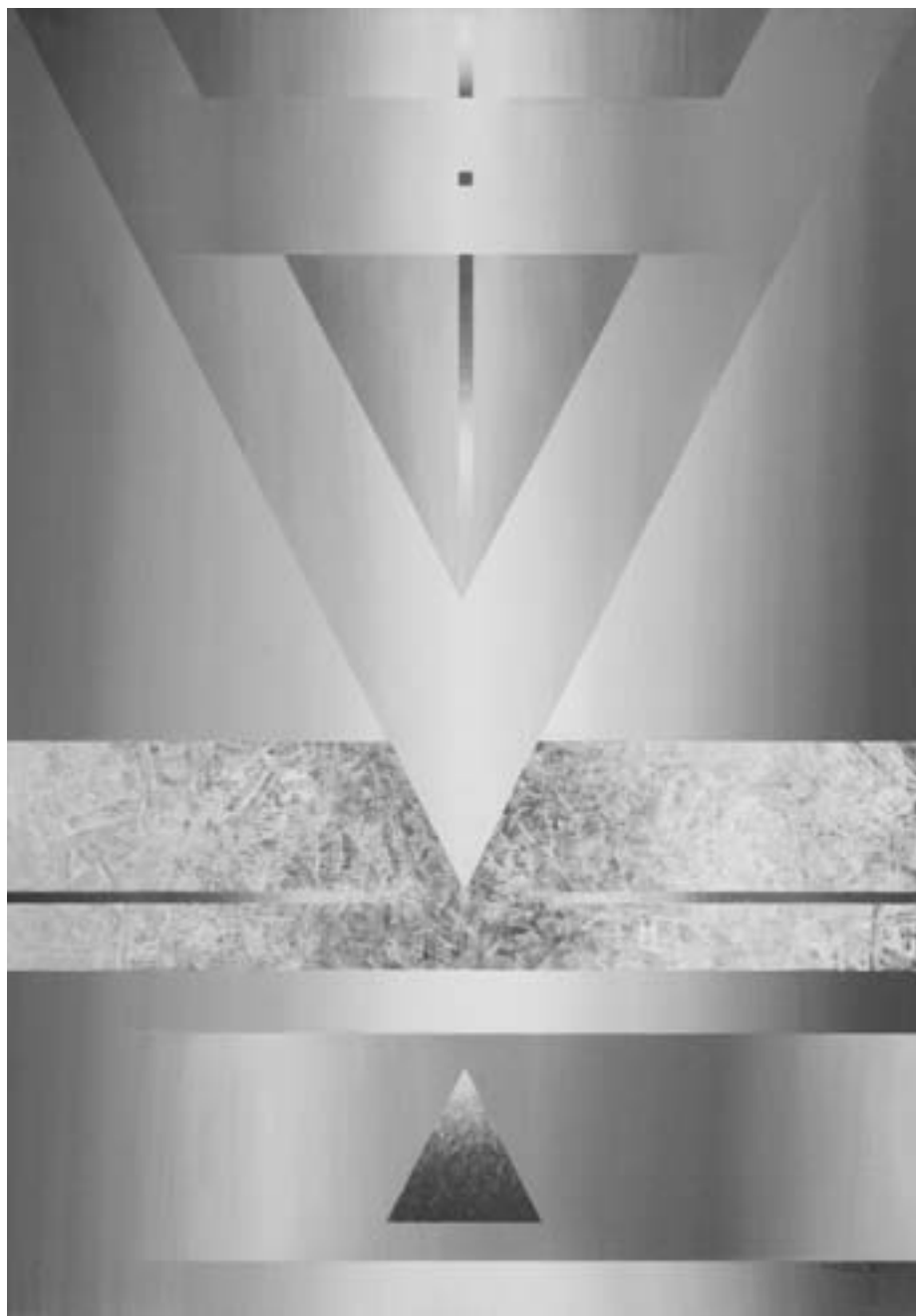
Armantrout jest z pewnością niezwykle surowym sędzią współczesnej kultury amerykańskiej. Zanim jednak zaczniemy posądzać ją o zgorzknienie, pamiętajmy, iż ten rodzaj inteligentnego krytycyzmu aplikowanego rodakom pod postacią swobody wypowiedzi poetyckiej jest tym, czego wielkie demokracje potrzebują najbardziej, szczególnie wówczas, gdy pograżają się w ideowym kryzysie. Poezja Armantrout jest gorzka, ale gorzkie są z pewnością przemyslenia i świadomość tych mieszkańców współczesnych demokracji, którzy chcą i potrafią jeszcze myśleć przenikliwie i na własną rękę. Jednocześnie fakt wyłonienia się z odmętów współczesnego chaosu ideowego poezji tak zaawansowanej technicznie, estetycznie niebanalnej, a jednocześnie obdarzonej taką siłą rażenia światopoglądowego świadczy o utrzymywaniu się w łonie największej demokracji świata pewnej zdrowej platformy kulturotwórczej. A ponieważ Polska jest od lat częścią konwulsyjnie przepoczwarczającego się światowego Pax Americana, poezja Armantrout powinna być na naszym terenie niemal tak samo aktualna, jak w Stanach. Co było zresztą powodem wielu wcześniejszych przeniesień poezji amerykańskiej na nasz grunt.

Kacper Bartczak

Tomasz **Łubieński**

Café de la poste

Plac przed kościołem.
Francuska kawiarnia.
Zielony lipiec.
Słomiane manewry.
To jak będzie?
Pójdziemy do ciebie czy do mnie?
Padło pytanie.
Dziękuję, następne.
Nie ma lepszego tańca dla dorosłych ludzi.
Na trzecim piętrze, bez windy, w południe.
Zdejmuj kask rowerowy. Przez głowę sukienka.
Pachnąca kolorami damasceńskiej róży.
Obrywamy środkowy guzik od koszuli.
Czy tak się rozbierają polscy kochankowie?
To się na pewno więcej nie powtórzy?
Stygnie herbata z wywróconej szklanki.
Nie trać czasu i nie spiesz się przy pocałunku.
Masz tę chwilę, jak znalazł, na ciemną godzinę.
Pan Bóg, takie jest życie, rzadko się uśmiecha.



JOANNA WARCHOL, *Pejzaz z trójkątem – Klepsydra zielona*, 2015, akryl na płótnie, 100 × 70 cm.
Bożonarodzeniowy Salon ZPAP Okręgu Krakowskiego, Pałac Sztuki w Krakowie, grudzień 2015 –
styczeń 2016

Ewa Elżbieta
Nowakowska

Na obrzeżach miasta

To tutaj poddaję się
sezonowym zabiegom
usuwania rozstępów
duszy

Jesień stosuje
nici chirurgiczne
które się rozpuszczą
w pooperacyjnych ranach

Przyjmuje
wybranych pacjentów
w prywatnym gabinecie
osobliwości

Jej świadczenia
nie są refundowane
przez zimę

Salwator

W miejscu gdzie stała
pogańska świątynia
boga wiatru
otwarto czworo drzwi
na strony świata

Ostatnio ptaki
używają tu wyłącznie
zestawu
głosnomówiącego

Stoję pośrodku
przy nieczynnych
megafonach drzew
i chłonę
każdy szmer

W Prokocimiu

Niektórzy uczeni twierdzą,
że labirynty budowano,
by chwytać i więzić
złe duchy
albo chociaż
zbijać je z tropu.

Olśniło mnie.

Właśnie dlatego
kreślę bezwiednie labirynty
palcem na szybie,
kredą na chodniku,
uniesioną na koncercie ręką.

Zastawiam tak pułapkę
na demony w nadziei,
że któregoś oszukam,
a sama w nią nie wpadnę,
bo labirynt działa
jak wir wodny.

Teraz, kiedy razem
błąkamy się po parku
w Prokocimiu,
nie patrząc sobie w oczy,
zastanawiasz się, po co
całą drogę niosę kredę
w zaciśniętej dłoni.

I znowu Kościół Bożego Ciała

Aż trudno uwierzyć

Niegdyś w tym miejscu
tylko ptaki
przelatywały
nad nieprzebytym bagnem

Teraz zamiast hostii
w lepkim błotnistym zmroku
majaczy
białawy palec
świętego Jana Chrzciciela
i kilka błędnych ogników

Przenośny baldachim
nieba
sunie w procesji
Jak zwykle za nim nie nadążam
choć ciągle
przyspieszam kroku

Wiersze pochodzą z przygotowywanego do druku tomiku
Aż trudno uwierzyć. Apokryfy krakowskie.

Adrian Gleń

Po stykach, w szczelinach – żeby bardziej być

O metafizyczności *Wschodu* Andrzeja Stasiuka¹

1. Zostawić Kiszyniów

Usłyszałem ostatnio opinię, że Stasiuk jest najbardziej konsekwentnym polskim pisarzem, nieogłądającym się na literackie mody, nieszukającym konstrukcji czy – jak powiedziałby Miłosz – podpórek pod fasolę. I że jak żadnemu innemu pisarzowi „chodzi mu właśnie o literaturę”. Poczułem wtedy, że z moim pragnieniem autentyczności nie mogę jednak zdradzać się tak otwarcie, w naiwno-sentymentalnym stylu odbioru tej prozy. Nie może tutaj bowiem chodzić j e d y n i e o literaturę, w tym pisaniu jest c o ś w i ę c e j niż tylko literatura.

Wydaje mi się, że do czytania tej prozy potrzeba wzbudzenia w sobie oczekiwań języka pierwszego, zdolnego dobyć pokłady jakiejś „arche-wrażliwości”, percepcyjnego szóstego zmysłu, odnalezienia utraconej w tak zwanej nowoczesności (od czasu słynnego eseju Schillera) naiwnej wiary w język konieczny, w metafizyczny logos, choćby był on dziełem pojedynczym i całkowicie niefalsyfikowalnym. Byłaby to strategia czytania na przekór tego, do czego przekonywali ojcowie dekonstrukcji – że nigdy nie osiągniemy źródła, że jest tylko powtarzanie w siatce różnic; że nie będzie dostępu do sedna, do kośca bytu; że pozostaje opowiadać, a każda opowieść jest jedynie żonglerką motywami już wypisanymi, zręcznym kuglarstwem i „robieniem literatury” właśnie.

Poczułem się dotknięty do żywego, chciwie wczytywałem się w te same co zawsze ustępy, pomstując nad utraconą niewinnością, rozważając różne trajektorie powrotów do tego miejsca, w którym – jak w załączku ledwie przeczuwanym – kryłaby się formuła wiary w język zdolny unieść i objąć rzeczywistość. I gdy wszelką nadzieję już miałem porzucić, znalazłem taki oto fragment:

Góry zarzyły się czerwono, pomarańczowo, przygaszały na fioletowo, na szaroburo, w miarę jak blask prześlizgiwał się po przełęczach i dolinach. [...] Musiałem porzucić ten widok, ponieważ był zbyt nierzeczywisty² [JB 100].

Jaki wydał się ten ujrzany obraz? Jak z literackiego landszaftu, nierzeczywisty, nieprawdziwy! Paradoxs? Niewątpliwie: oto mamy tu do czynienia z istniejącym a nierealnym. Niewartym zatem opisu, niewartym literatury. Być może literatura jest – jak mawia często Andrzej Stasiuk na spotkaniach z czytelnikami – „zagadywaniem kostuchy” (niedawno znów te słowa usłyszałem), nieustającym opowiadaniem z nadzieją, że uda się cokolwiek utrwalić z kołowrotu żywota, ubić w istniejące, na chwilę zatrzymać. Taką nadzieję żywi bohater *Taksimu*, który opowiada do upadłego, na przekór zagrożeniu, bezwładowi i śmierci. Ale jest również literatura przestrzenią zapisu spotkania z nagłym i efemerycznym doświadczeniem epifanii, nieoczekiwanym, przemożnym poczuciem odnalezienia zasady (w) rzeczywistości. W tym właśnie poszukiwaniu, w tej ciągłej pogoni za wiatrem, w tym nastawieniu na to, co prawdziwe, jest Stasiuk niedoścignionym realistą i metafizykiem zarazem, wyczulonym na wszelki fałsz, udawanie, przywdziewane maski, dlatego nie zagości

dłużej tam, gdzie „wszyscy [jak w Kiszyniowie – dop. moje, A.G.] naśladową własne wyobrażenia o świecie, który jest gdzie indziej” [JB 152].

Dlatego w końcu trzeba zostawić Kiszyniów, który wcale nie leży na Wschodzie...

Styk z rzeczywistością osiągnąć może jednak ten tylko, kto potrafi wyzwolić się z projektowania celów i metod, kto wybiera wolność, spontaniczność, akceptuje swój los w pełni, pragnie bycia autentycznego i bezinteresownie wdaje się w drogę. Wyrusza, bo już najwyższy czas udać się w stronę źródła.

2. Jaki Wschód?

Wschód czytać chciałbym więc jako rekonstrukcję prywatnego wstępu, swoisty *pre-quel* do odbywanych dotychczas odysei ku niezdołanemu bytowi, próbę sięgnięcia do najgłębszych pokładów własnej wrażliwości, do pierwotnych obrazów, które ugruntowały określone rozumienie tego, co Realne.

Jeśli mam przekonująco śpiewać pochwałę podróżowania, żywię takie głębokie przekonanie, muszę porzucić tradycyjne powinności krytyka: opisywanie struktury dzieła, śledzenie kompozycji czy rozważania dotyczące historycznej prawdy. Nie chcę wikłać się zatem w już ukonstytuowany przez komentatorów *Wschodu* spór na temat historiograficznej wartości widzenia PRL-u, trafności refleksji na temat wschodnich kultur, oceny futurologicznych wizji, czy też sugestywności *Wschodu* jako ponowoczesnego bedekera.

Stasiuk nie troszczy się zbytnio o głębię i odkrywczosć socjologicznych i kulturowych eksploracji *Wschodu*, tej książki nie można czytać jako politycznego moralitetu czy narracji zmierzającej do wymierzenia dziejowej sprawiedliwości. Być może zawiedzeni będą ci wszyscy, którzy za dobrą monetę biorą nieliczne uwagi o tym, że bohater *Wschodu* zabiera ze sobą *Wykop* Płatonowa, z rzadka doświadczyć możemy upiorności imperialnego myślenia, żądz i kultu władzy, które głęboko zakorzenione są wciąż w myśleniu postsowieckim. (Ale czyż nie genialnym w tej mierze jest opis święta komandosów w Czycie, zwierzęcego rytuału, apologii brutalnej, bezmyślnej siły i bezkarności? Czy nie jest to czasem metafora, w której zawiera się odpowiedź na pytanie o korzenie imperializmu ucieleśnionego w figurze Putina?).

Dlategoż jednak żądać od pisarza swoistej politycznej poprawności, afirmacji perspektywy aksjologicznej czy gruntowania narodowej tożsamości negatywnej (opartej na przeciwstawnym określaniu się wobec innych), czy też zgoda tego, aby był rusofobem? Zwłaszcza od pisarza takiego, jakim jest Andrzej Stasiuk, pisarza, którego polityka w zasadzie nigdy nie interesowała? Oskarżenia wysuwane pod adresem autora *Wschodu* o liberalizm, anihilację wartości, moralny indyferentyzm, jak mi się wydaje, nie biorą pod uwagę prawa pisarza do bycia twórcą osobnym i autonomicznym, negują podstawową pisarską powinność – przedstawiania swojego idiomatycznego widzenia i czucia świata. Co więcej, Stasiuka umieszczać trzeba koniecznie wśród tych pisarzy, którzy – jak Schulz, Miłosz, Szczepański czy Białoszewski – stoją po stronie tego, co kalekie, ułomne, represjonowane, wykluczone.

czane i wyrzucane poza nawias wyrażalności. I w tej mierze jego wizja jest głęboko humanistyczna, empatyczna i etyczna – po prostu i na elementarnym poziomie.

Wschód będzie także – dopowiedzmy na koniec tej uwagi – przypowieścią o mechanizmach ludzkiej pamięci, której działania (odpominanie) toczą się wśród detali: przedmiotów, które dzielnie niosły na swoich wybrakowanych barkach naszą historię (książkę otwiera wspaniały opis ocalenia pegeerowskiego wyposażenia sklepu spożywczego: ład, półek, gablotek, wag z szalkami, ocalenia, które rozpoczyna założenie w stuletniej łemkowskiej chałupie swoistej arki dla niechcianej pamięci), zapachów o niebywałej intensywności, wreszcie dyskretnych gestów, ściszonych głosów czy obrazów zapadającego zmierzchu nad wschodnią wsią... Raz po raz zatem wracać się tu będzie na stronę dzieciństwa i młodości. Różnymi kanałami, trajektoriami wyobraźni. „Na wiosnę albo późną jesień” [W 98], „pod koniec bezśnieżnego grudnia” [W 99], choćby w pół słowa. Żeby poczuć styk ze źródłem rzeczy, aby „przechytrzyć samotność” [W 105], przede wszystkim zaś – przestać oszukiwać i zdradzać „miejsca narodzin” [W 104]!

Znawców „prozy pamięci” z całą pewnością *Wschód* zatrzyma na długo, w nim bowiem również – jak w prozie Vincenza, Myślińskiego czy Konwickiego – poszukiwać można zarówno długo skrywanych przeżyć pomiędzy sekwencjami tego, co minęło, a tym, co teraz układa się w opowieść, jak i zasad pozwalających na scalać bądź zestawiać fragmenty, które zakrzepły pod powiekami.

3. Wschodni *genius loci*

Wschód jest dwojaki. W planie geograficzno-historycznym jest kategorią naszego myślenia, synonimem naszych trosk i demonów, ale i wielką metonimią naszego lęku, archetypicznym obrazem zniewolenia i terroru. Żyliśmy w jego cieniu i warto w tym względzie nieustannie sprawdzać styk przeszłości i teraźniejszości.

Istnieje jednak w tej książce druga, daleko ważniejsza perspektywa: prywatna i archeologiczna właśnie. Wschód okazuje się jakąś prazasadą Stasiukowego myślenia, źródłem osobistego i osobnego czucia Rzeczywistości. Ten Wschód zaczyna się już w Lublinie czy Przemyśle, a nawet jeszcze wcześniej: w Lesku, Sanoku. Jeśli dobrze powęszyć, zapach Wschodu przywodzi przeszywający wiatr wiejący na przykład na lubelskiej starówce, gdy ta w zapadający wieczór wyludnia się, pustoszeje. Przede wszystkim jednak trop Wschodu nosi Stasiuk głęboko w sobie, w obrazach dzieciństwa przepędnionego w podlaskiej stronie, które napęliło go tym niezbywalnym, aczkolwiek stopniowo zacierającym się, poczuciem podstawowej przynależności do świata. Być może Wschód to modus istnienia, stan umysłu, w którym budzi się napięta do granic świadomość własnego bycia, które wciąż zaprzepaszczamy – czytaliśmy w introdukcji podróży do Babadag:

[...] człowiek odczuwa swoje istnienie dopiero wtedy, gdy czuje na skórze dotyk bezimiennej przestrzeni, która łączy nas z najdawniejszym czasem, ze wszystkimi umarłymi,

z prehistorią, gdy umysł dopiero oddzielał się od świata i jeszcze nie zdawał sobie sprawy ze swojego sieroctwa [JB 11].

Wracam do tego ustępu, bo tętni tu myślenie o *genius loci*. Kategoria ta jest rozumiana jednak inaczej – mam wrażenie – niż w znanych modelach tego doświadczenia. *Genius loci* wyznacza świat, w którym czujemy się zadomowieni, w którym posiadamy miejsce, pozwalające nam określać samych siebie, w ramach którego działamy i przez które myślimy o swojej tożsamości. Tutaj – jak pisze Tadeusz Sławek – przestrzeń nam od-powiada, co znaczy, że jej milczenie nie jest dla nas uporczywe i nie-znośne, a sam ów świat zdaje się podporządkowany naszym planom i pragnieniom:

W doświadczeniu *genius loci* – pisze autor *Wnętrza* – [...] dana przestrzeń «odnosi się» do mnie, nie otacza mnie po prostu, lecz niejako „dotyka”, „wchodzi” we mnie, staje się elementem mojego ciała. Dokonuje się tu osobliwe połączenie snu i jawy, mitu i twardej rzeczywistości. [...] Przyglądam się danemu miejscu i widzę, że kształtuje ono moje życie.

Takie przestrzenie w świecie Stasiuka, składające się z wielu mniejszych miejsc, rozsianych na mapie „jego Europy”, nazywam na własny użytek mikroświatami. Trzeba do nich co rusz zaglądać, odnawiać obrazy odsłaniającej się tam Realności, która szczerze nam się darowuje, zwłaszcza wówczas, gdy się tego nie spodziewamy.

Wdanie się w drogę do takiego mikroświata, w którym skupia się z nagle, znikąd i na chwilę jakiś niejasny praobraz naszej ludzko-ziemskiej kondycji, jest wynikiem swoistej melancholii za utraconym uczuciem owej fundamentalnej zasady bycia, bytni – jak pięknie mawiał Jarosław Markiewicz. To chwila swoista, ponieważ to, co wydawało się utracone bezpowrotnie, miga nam znów przed oczyma, a my staramy się zmieścić i znaleźć ślad tego momentu w literackim świadectwie.

Dlatego widzę *Wschód* jako dopełnienie, wyprawę do podstawy własnego widzenia siebie i rzeczywistości. Dlatego zjeżdżam jeszcze na dół, „żółtymi”, dlatego wybieram ścieżki, które chciałbym, aby przeprowadziły mnie przez Środkową Europę, znaną z *Jadąc do Babadag* i niedostrzegalnie dla wszelkich pograniczników zawiąły dopiero na *Wschód*. Bo czyż pochwała pisarstwa Andrzeja Stasiuka nie powinna być równocześnie pochwałą drogi widzianej w całej jaskrawości?

4. Rzeczywiste: początek w domostwie i zmysłach

Rzeczywista rzeczywistość składa się w tej prozie z dziesiątków (setek?) miejsc, w których dało się odczuć To, które nie jest jednak – jak u Miłosza – egzystencjalnym lękiem i piętnem nieustannego doznawania bojaźni przed śmiercią i drżenia w obliczu piękna. Zaczyna się w doznaniu styku z rzeczywistością, objawia dyskretnym przesunięciem do podzialki, w której wszystko bytuje bez zasłon – jak w marzeniu Rousseau o wiejskim święcie, w którym nie będzie teatru, a wszyscy naraz staną się sobie przejrzysti; tutaj jednak – odwrotnie – odbywa się to w brudzie, rozchełstaniu,

tym-czasowości. To takie doświadczenie ofiarowuje możliwość poczucia się (bez „jak”...) u siebie. Tu można wreszcie być. W tym zetknięciu, na własnym skrawku planety, biorąc go – jak przykazano w założycielskich księgach, lecz bez poczucia panowania, bez tego zachodniego władania przestrzenią, czynienia jej podległą – w posiadanie [zob. np. JB 27–28]. Takie bytowanie jest przede wszystkim pokornym odtwarzaniem tego, co na początku, utuloną zgodą na własną kondycję, ponawianiem gestów, które spajają z trwaniem wspólnot, z jakimi organicznie jesteśmy związani (z ziemią, z rzeczami, które wiernie nam służą).

Sprzęgnięcie bycia z rzeczywistością musi być złączone – objawia się to we *Wscho-dzie* – z głębokim poczuciem bycia świadkiem dla miejsca, które nas wybrało. To przez nas, przez szczelinę naszego umysłu przeciskają się cienie duchów, które wirują w powietrzu.

Widzenie człowieka w prozie Stasiuka wydaje się przekraczać dychotomię, która ustanawia się w naszym myśleniu poprzez kategorie „swoich” i „obcych”, „domostwo” i „obczyznę”, „Ja” i „Innego”. Napotkani w „obcych” stronach ludzie nie są w tej prozie zrazu „znani” czy „pospolici” (jakkolwiek należą do przedustawnego porządku), ich twarze nie dają się umiejscowić („w sklepie”, „w pracy”), nie możemy ich – by tak rzec – uniformizować, widzieć przez nie jakieś role czy patrzeć na nie jak na maski. Są obcy i przez to stają się już ludźmi. Wyprzedzając nasze automatyczne, znerwicowane spojrzenia...

Na doświadczenie podróży – będące wyruszeniem w gościnę do przestrzeni, która nie jest (naszym) domostwem, a spotkaniem z tym, co inne, obce – trudno znaleźć jednolite określenie, formułę. Doświadczyć, zaryzykujemy, w pierwszej kolejności oznacza u Stasiuka zawsze – zaznać, znaleźć się wewnątrz tego, co dotychczas było poza nami (a co nagle staje przed nami). Rozumienie doświadczenia (za-świadczanie) jest chyba zawsze aktem refleksji i jako takie przychodzi najczęściej *post factum* (bywa, że pragnienie rozumienia – zawczasu rozbudzone i natrętne – zagradza nam drogę do pełnego doznania inności; dlatego pisanie jest zawsze „późniejszym dziennikiem”). Celem – jeśli jeszcze możemy używać tego słowa – zawsze pozostaje tutaj obchodzenie i smakowanie przestrzeni, nie po to jednak, aby koniecznie uczynić zeń miejsce (takie, do którego chcielibyśmy wracać), a zatem – oswoić inność, „wpisać” w nią siebie, lecz także by siebie podarować jako gorliwego i cierpliwego świadka (i oto literatura!), którego zadaniem jest – nieledwie i aż – odcisnąć w literackim obrazie zmysłowy kraj-obraz.

To nie tylko pragnienie werystycznej reprezentacji, dania świadectwa motywuje bohatera do kolejnych wypraw (może to nawet jest efekt uboczny? – myślę, ćwicząc się wciąż w pisarsko-czytelniczej naiwności). Jego refleksja wydaje się bliska odkryciu filozofów egzystencjalnych, którzy – jak na przykład Martin Heidegger – czuli, że zachodni model myślenia wikła człowieka coraz bardziej w sieć fantazmatów, w karzejańskie mrzonki o tym, że życie bije zawsze z centrum *cogito*, nie wyziera poza gęstą zasłonę techniki, która wyłączając coraz bardziej z porządku natury, wyrzuciła

nas jednocześnie poza nawias rzeczywistego. I trwamy tak w tych hermetycznych kokonach. I żyjąc, nie tyle tracimy życie, ile nie wiemy nic w ogóle o byciu i czasie.

Jeśli miałbym włączać egzystencjalne doświadczenie podróżowania przedstawione w prozie Stasiuka w jakąkolwiek ramę kulturową, zapewne byłaby to figura włóczęgi. Wielu krytyków zarzuca autorowi *Wschodu*, że pojmuje życie jako worek z epizodami, które można dowolnie ustawiać obok siebie bez żadnego porządku. Ale czyż nie takie właśnie jest nasze doznawanie, pierwotne i nieskłamane, składające się z nagłych „ukłuć”, przeszywających do głębi sztychów inności, chirurgicznych cięć w schematy naszego myślenia? Podstawową dyscypliną podróżowania staje się zatem „archeologia zmysłów”: odsłanianie fundamentalnych doświadczeń, „zapaichów sprzed tysiącleci”, jak pisze Stasiuk we *Wschodzie*, kontemplując „melancholijny majestat, spokój, przedwieczność i obojętność rzeki” [W 60].

Czy nie to stanowi sedno olśnień, których oczekujemy wraz z bohaterem tych podróży? Po co? A choćby po to właśnie, aby odnowić w sobie czujność i czułość. Aby przywrócić sobie sensualne, pierwotne czucie świata. Tak nam wypadło, że dzieciństwo i młodość upłynęły w cieniu Wschodu, trzeba stamtąd ocalić jednak to, co zbudowało prywatną wrażliwość – wspomina autor jeden z poranków swojego dzieciństwa:

Od złocistych bochenków robiło się jeszcze jaśniej. Były okrągłe i miały dobrze ponad kilogram. Wracalem przez wieś i czulem woń obejść: bydłęta, drzewny dym i rozgrzany na patelniach tłuszcz [W 42].

„Może tylko zachwyt nas uratuje” – pisał Miłosz. W gęstej nocy świata, na granicy między Wschodem i Zachodem, na chwilę przed wielką konfrontacją myśli bohater Stasiuka; może warto ćwiczyć dłoń w sporządzaniu „czarodziejskiego rejestru”?...

Przy końcu drugiej części *Wschodu* ów bohater wyrusza w Polskę. Wielka Sobota, najciemniejszy dzień świata. Setki ludzi wychodzących z wiejskich kościołów, a w nich ten sam pusty grób. W jakiejś obsesyjnej i ekstatycznej objazdówce mija te wszystkie obrazy, dalej i dalej, bo za chwilę może wydarzyć się To. Jeszcze tylko łyk kawy na stacji (pije łąpczywie, bo umysł musi mieć jasny). „Żeby to wszystko [...] wchodziło głębiej. Żeby przeszywało na wylot. Ponieważ nic innego nie możemy zrobić” [W 71].

5. Drżenie i oczekiwanie

Tak, wbrew wszystkiemu, co napisano, jest w tej prozie ogromny ładunek metafizyki i religijności. Jeśli tego dotychczas nie dostrzegano lub zbywano lekceważeniem i pobłażliwością, to teraz nie sposób przejść wobec tego obojętnie. Już na pierwszy rzut oka widać wiele sygnałów zaangażowania: Stasiuk zastanawia się nad kondycją polskiej religijności, chciałby sprawdzić, czym byłoby polskie chrześcijaństwo poddane próbie pustyni, wyzwolone spod dyktanda mesjanizmów.



GRAŻYNA BOROWIK, *Muzeum Światła III*, 2015, technika mieszana, 50 × 70 cm

Ale znów nie na to chciałbym zwrócić uwagę, rozumiem, że wielu te właśnie fragmenty nie przekonują. Lepiej pochylić się uważniej nad własnym wspomnieniem, które nastaje wraz z matczynym dotknięciem „zimnego palca z kroplą tanich perfum” [W 75]. Trzeba się przygotować (wtedy i na ten moment, który nieubłagalnie się zbliża...), a póki co szukać pocieszenia, słuchając w przedsionku kościoła radia, podtrzymując zgiętą w pół matkę. „Bo jesteśmy samotni, gdy On jest w piekle. I zostawił nas na pastwę ukaefu. Ja, mnie, każdego. W ciemnościach Wielkiej Soboty na wieki” [W 75].

We *Wschodzie*, jak w żadnej innej książce autora *Fado*, skrywa i odsłania się zarazem metafizyczne drżenie, rozpoczynające się być może właśnie tu – w poczuciu opuszczenia, dojmującej kosmicznej samotności wydanego na pastwę żywiołów ludzkiego bytu. Bohaterowie tej prozy mężnie trwają w obliczu ujawniającej się zawsze z całą intensywnością grozy (pustego?) nieba, ufnie wychyleni też ku wszelkiej transcendencji, z pełną pokorą i w napięciu wypatrując znaków, cali zastygli – jak u Konwickiego – w oczekiwaniu na nie-możliwe objawienie.

Na dworcu autobusowym w Lublinie [W 79], na którym jarmark tandety przykrywa podbitą przez ciemną nicość rzeczywistość, a właściciele budek z kebabem, wiejskie baby sprzedające co się da, taksówkarze zgrywający się do cna w karty – słowem, ten teatr tymczasowości, koczowisko stanowią jedynie przykrywkę jakiejś przedwiecznej ludzkiej nagości.

Cały ten zgiełk współczesnych nomadów, ich ruchliwość, zapobiegliwość w imitowaniu życia, gorączkowe targi, fastrygowanie egzystencji składającej się z wyuczonych gestów, które tak zawzięcie tropił Stasiuk wcześniej na kartach *Jadąc do Babadag*, *Fado* czy *Dziennika pisanego później*, teraz jednak cichnie i nie czuć już rozpacz, którą podszyte były cygańskie obozowiska, stadionowe jarmarki, wiejskie odpusty

czy małomiasteczkowe festyny. Na Wschodzie panuje cisza nieobjętych przestrzeni: „[...] niewykluczone, że prowadził mnie – notuje Stasiuk – odległy lęk przed tym, co ludzkie. Że kazał raz po raz przedsiębrać wyprawy tam, gdzie to ludzkie przy-cicha i nie jest podszyte grozą” [W 90]. To właśnie w tej scenerii, postindustrialnej i imperialnej, pustynnej i pustynno-betonowej rodzą się głębokie doświadczenia wschodniej pustki:

Zabajkalsk wyglądał jak zrujnowany. Wszystko było szare i zakurzone. Sprawiał wrażenie, jakby wybudowano go już jako zniszczony i znękany [W 143].

Krasnokamieńsk okazał się kompletną dziurą. Miasto wybudowano w cieniu kopalni uranu. Było szare i zakurzone. Zbudowane w tym samym czasie domy zaczęły się już rozpa-dać. Na niczym nie dało się zacześć wzroku. Smutek, upał i beton [W 145].

Na Altan els było cicho. Zupełnie. Leżałem w śpiworze, nasłuchiwałem i nic nie mogłem usłyszeć. Ciemność i cisza. Trochę gwiazd w górze. Nigdy czegoś takiego nie słyszałem. Takiej dźwiękowej nicości [W 153–154].

To była wyprawa do jądra metafory. Gdzieś za Uralem zrobiło się ciemno. Lecieliśmy nad czarną przestrzenią. Nic, żadnych światel [W 158].

I jeszcze długo zapewne można by mnożyć podobne uwagi rozsiane na kartach *Wschodu*. Wprowadzają one w ów oceaniczny pejzaż bezkresu, w którym nic tylko naga idea przestrzeni i czas jakby nieistniejący, pokonany. Dobrze pole do przepisu niesamowitego w niewyraźne. Te liczne spotkania z namacalną pustką stanowią dla Stasiuka swoiste ćwiczenia mistyczne, w tych chwilach może narodzić się raz jeszcze wszystko, w świecie, w którym materia „wsiąka bez śladu” i przez to bardziej i uporczywie daje się odczuć istniejące [zob. W 173].

Przed wszystkim zaś w tym postawieniu wobec „żywej nicości” do dyspozycji oddaje się – przez nic teraz nie wstrzymywana – możliwość odtwarzania własnego dzieciństwa. Jak w Kosz-Agaczu [W 177], w ubogiej *gostinicy*, gdzie jest tylko to, co konieczne, co nie stawia oporu umysłowi, i można zrobić rewolucję samemu wszytkożernemu Czasowi, raz jeszcze zmusić go do odwrotu, do powstrzymania jego gargantuicznego cielska zajętego jedynie trawieniem [zob. W 178].

Komunizm, którego głębokie bruzdy pokrywają powierzchnię ziemi Wschodu na każdym kroku, jawi się Stasiukowi jako upiorny eksperyment, który doprowadził do rewolucji antymaterialistycznej. „[T]o był zamach – pisze autor – na widzialne i dotykalne. [Materia] miała zniknąć i już nigdy nie przeszkadzać, nie oddzielać od nicości. Od próżni, w której wyobraźnia może nieskończenie pęcznić” [W 179]. Ale stanąć oko w oko z nicością, „po unieważnieniu materii” [W 186] może mistyk; w przypadku milionów ludzi poddanych wszechświatowej, globalnej „ideologii rów-

ności” wychynąć musiała tylko pustka, smuta, duchowa nędza, którą dostaliśmy, gdy już wiadomo było, że eksperyment nie wypalił. Teraz w Kosz-Agaczu i przed 40 laty w polskiej wsi na Wschodzie – obraz tej samej klęski. Dlatego trzeba było tam dotrzeć. Dla tego – „jeszcze raz”! Żeby zrozumieć. Żeby przedostać się do początku, „w poszukiwaniu czasu, którym się wzgardziło” [W 202]. Bo życie jest niczym więcej, jak tylko „odczytywaniem. Na przekór. Na złość zagładzie. Tylko to można zrobić” [W 301].

6. Kruche: stanąć w szczelinie. Żeby bardziej być

A za co można ukochać Albanię? Za to, że jej starodawne piękno „przywodzi na myśl dawno wymarłe gatunki i epoki, które nie pozostawiły po sobie żadnych wizerunków. Pejzaż trwa, ale jednocześnie nieustannie kruszeje, rozpada się [...]. To są szczeliny, rysy, pęknięcia i nieustanne ciśnienie materii, która pragnie, by dano jej spokój, pragnie pozbyć się formy, zaznać odpoczynku i powrócić do czasów, gdy kształty jeszcze nie istniały” [JB 123].

A jeszcze – to rozpadające się z(a)nikające, nieczynne kino w Solcu, przed którym strach zdejmuje, że ono za moment może zniknąć, rozplynać się w niebyt i że nie uda się już go przed tym uchronić, tak jest kruche i znikliwe? Gdy w końcu tam docieramy i zbieramy się w sobie, uderza to, że ocalała bryła kina bytuje na granicy istnienia i nieistnienia, że jest ono „nie do końca umarłe i niezbyt już żywe” [JB 315].

To właśnie te miejsca zaprzęgają naszą wyobraźnię do kieratu, uruchamiają maszynę skojarzeń, a przede wszystkim uparcie gruntuja w nas przekonanie, że „coś jest za nimi, że coś zasłaniają, coś skrywają, ale jesteśmy bezradni, zbyt głupi, zbyt tchórzliwi, a może nie dość starzy, by znać sposób przejścia na drugą stronę” [JB 315].

„Chciałem również zobaczyć duchową ojczyznę mojego pegeeru” [W 20] – pisze Stasiuk, tłumacząc się z motywacji wyruszenia na Wschód, do tej dziwkiej błędni bezkresu, której nigdzie indziej doświadczyć się po prostu nie da:

Od pierwszych chwil tam, w Bracku, poczułem, że dostałem to, czego oczekiwałem, choć nie podejrzewałem nawet, że to istnieje. Pas startowy lśnił jak martwa ryba. Potem, gdy wyszedłem przed szklany budynek terminalu, zobaczyłem, że nic wokół nie ma. Znaczący się była jakaś szeroka szosa, jakieś budynki, plac z zaparkowanymi autami, ale niezbyt to wszystko istniało [W 21].

Brack to nieledwie krawędź świata, „dalej jest już tylko geografia” [W 21]. Ale wszędzie tam, gdzie rozpad postępował na oczach pisarza, rodziła się – jak pisze wspaniale i celnie – „wyrzistość bytu” [W 194].

Co jest do zrozumienia w tym nieustannym ruchu odtwarzania? Przede wszystkim – skoro już stanęliśmy naprzeciw nieosłoniętej nicości – pozostaje styk życia i śmierci, uchwycenie wątej granicy rozdziałającej obie strony bytu. Tu już nie można być nikim więcej, ani mniej. Oto w pustynnym krajobrazie bielejące kości padłych

zwierząt, ich widok zaspokaja rozedrganą wyobraźnię, podpowiada ideę śmierci, na którą można się wreszcie zgodzić. I doznać wielkiego, metafizycznego pocieszenia:

Nigdy wcześniej nie widziałem tak dobrego miejsca na pogrzeb. Jedzie się setki kilometrów i wszędzie widać spokojne znaki śmierci. Całe szkielety albo tylko kości. W tej wietrznej suszy niektóre zachowały nawet resztki skóry. Leżą obrane ze wszystkiego, tak jakby otaczała je już wieczność. Po prostu. Powrócić ostatecznie do wnętrza przestrzeni, do królestwa minerałów [W 156–157].

To jakby etiuda przygotowania do tego, co ostateczne i nieuchronne. Zgoda na *omnis moriar*, powstająca w obrębie jakiegoś pierwotnego wyobrażenia o powrocie do tego, co u zarania świata. Śmierć staje się znośna, kiedy tylko pomyśleć o mongolskiej pustyni, o tym, że przemienimy się znów w kruszec wieczności, jaki był teraz i na początku [W 244]. Bo czyż nie jest tak, pyta chwilę później Stasiuk, że dzisiejsze zwyczaje i ceremonie chowania zmarłych oddalają od wiary w ziemię i jej przedwiecznego Stwórcę?

Wygnanie-od-ziemi, które oferuje zachodni model istnienia, jest jednym wielkim wywłaszczeniem – nie tylko od prawdy naszej egzystencjalności, lecz także zbawieniem... od Boga.

Oto mój Andrzej Stasiuk – wpatrujący się w ciemną kroplę nieskończoności, cienką szczelinę oddzielającą życie od śmierci, wyczulony na fałsz zachodnioeuropejskiego modelu technicznego bytowania. Będący w drodze, w nomadycznym, ekstazy-taneczno-wędrownym do nie-możliwego. I powracający do swojego domostwa, aby ułożyć misterny szyfr egzystencji, za sprawą którego na chwilę uda się wniknąć w splot ludzkiego i zwierzęcego, ziemskiego i boskiego, żywego i śmiertelnego.

Coda: baśń

„*Wschód* jeszcze się trzyma – pisze Zofia Król w recenzji opublikowanej w „dwutygodniku.com”. – Ale bardzo by się chciało, żeby kolejna książka Stasiuka znalazła nową tonację dla opisu przestrzeni i czasu, żeby odsunęła na chwilę choćby jedną z autorskich manii, które do tej pory tę prozę tak dobrze prowadziły”. Nie widzę jednak powodu, dla którego miałoby tak właśnie być. Andrzej Stasiuk nie pisze literatury, on pragnie zajrzeć pisaniem w głąb tego, co jest. Przedostać się w miejsce, gdzie czuć każdym porostem skóry ludzką bytność. W miejsca pochowane w przeszłości, zawarte w pamięci. Jest jeszcze trochę czasu, tego podarowanego w prezencie, wypełnionego zapachami, kształtami i dźwiękami, by raz jeszcze wywołać na przykład:

[...] ten moment, gdy furgonetka już się zatrzymała, ale w powietrzu wisi jeszcze kurz, woń benzyny, a facet w brudnym białym kitlu otwiera tylne drzwi i z wnętrza wydobywa się zapach świeżego chleba. Siedemdziesiąty drugi, siedemdziesiąty trzeci – wszystkie furgonetki miały wtedy benzynowe silniki i ten zapach niskooktanowego paliwa, zapach



GRAŻYNA BOROWIK, *Muzeum Światła II*, 2015, technika mieszana, 50 × 70 cm

swobody, tajemnicy i pożądania mieszał się z zapachami słodczy, cynamonu, oranżady i papierosów [W 9–10].

Aby dotrzeć do tego, co było, czyli prawdziwie jest. Bo to, co jest, „jest-teraz”, jest nieuchwytnie, paradoksalnie – nieobecne. Uobecnić przeszłe jako bardziej bytujące – oto cel, jak to rozumiem, Stasiukowego pisania, które literaturze przeznacza zdolność „podbijania” rzeczywistego wyobraźnią i metaforą. Aby głębiej odczuwać łączność bytu i nicości.

Widzę w tym nieustannym ruchu ponawiania pracy pisarza-archeologa własnej, prywatnej pamięci konsekwencję godną podziwu, realizację marzenia proustowskiego, aby na tę jedną choćby chwilę dobyć wrażenie zapadłe w zaułkach pamięci, stanąć w świetle prawdziwej obecności, w momencie dla siebie założycielskim, skąd biją źródła wszystkich późniejszych zdarzeń i obrazów. Chciałbym – w przeciwieństwie do zawiedzionej recenzentki „dwutygodnika.com” – uczestniczyć jeszcze w tej fascynującej wiwisekcji Stasiukowej wyobraźni i percepcji, sekundować przy epifanijnych błyskach rozświetlających co rusz wszelkie szczeliny, sploty i styki bytu.

Adrian Gleń

Publikowany esej jest skróconą wersją dłuższego szkicu, który publikujemy w całości na stronie internetowej „Nowej Dekady” (serwis krytyczny).

PRZYPISY

- 1 Laudacja wygłoszona z okazji nominacji *Wschodu* Andrzeja Stasiuka do Nagrody Śląskiego Wawrzynu Literackiego 2014 (Biblioteka Śląska, Katowice, 18 grudnia 2014).
- 2 Stasiukowe książki-w-drodze oznaczam w tym tekście skrótami: *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004 [JB], *Wschód*, Wołowiec 2014 [W].

O SOBIE NAWZAJEM

Joanna Orska
Andrzej Skrendo

Piszę o Kolegach!

Andrzej Skrendo
**Falowanie nowoczesności.
Szkice krytyczne**

Wydawnictwo Forma, Szczecin 2013

Bardzo wiele diagnoz krytycznoliterackich, podsumowań, które mogłyby dawać powód do dyskusji, formułowana jest dzisiaj w sposób ogólny, w trybie publicystycznym. Konstatacje te dotyczą zazwyczaj społecznej postaci i sposobu funkcjonowania literatury oraz przyczyn drażącego ją kryzysu. W tegorocznym zeszycie „Książek w Tygodniku” (nr 7/8) taki charakter miał właśnie ciekawy szkic Przemysława Czaplińskiego, który recenzował nową publikację Korporacji „Ha!art” *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*. Krytyk odnosi się przede wszystkim do utraty autonomii dzisiejszej literatury na rzecz wolnego rynku mediów i – jednym głosem z autorami „raportu” – upomina się o suwerenność literatury jako o dobro konieczne. Z prawdziwą ulgą należy powitać nawrócenie się krytyków „politycznych” na tę sprawę! Pojęcie autonomii do niedawna odsyłane było do lamusa zarówno przez autora *Polski do wymiany*, jak i przez krytyków „Ha!artu”, nie zauważających jego krytycznego potencjału. Przypomnieć należy tu zwłaszcza o tezach Czaplińskiego, który łączył początkowy, „liberalny” akord naszego dwudziestolecia, odsuwający od literatury rzeczoną „polityczność” (więc i jej zależność od społecznych kontekstów)

z kwietystyczną intencją, by oddać się temu, co literackie w literaturze. To duże uproszczenie można obecnie tłumaczyć tylko jako próbę zainicjowania nowego turnieju pokoleń, wytwarzającego w debacie o literaturze miejsce dla roczników siedemdziesiątych. Nie ma też chyba sensu wypominanie niegdysiejszym, zaprząsniętym wrogom „autonomiczności” ich niedawnych poglądów – powiedzieliby zapewne, że to nielubiane do niedawna określenie, związane z literaturą pojętą na modłę modernistyczną, swobodnie grającą sama ze sobą i odwróconą od społecznych spraw, zupełnie inaczej funkcjonuje w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Po co się kłócić, kiedy w gruncie rzeczy chodzi nam o to samo – o wzmocnienie głosu literatury, przywrócenie jej możliwości krytyki rzeczywistości społecznej, co wydarzy się tylko wtedy, gdy stanie się ona w przestrzeni publicznej na powrót słyszalna – jako literatura. Intencje przyświecające politycznym krytykom są jak najczystsze. Trudno także zarzucić Czaplińskiemu gołosłowność: proponuje on w kodzie swojego tekstu konkretne rozwiązania, remedia umożliwiające usensownienie wypowiedzi artystycznej, krytycznej, teoretycznej w dzisiejszej społecznej perspektywie. Cóż z tego, skoro zwykle po opublikowaniu szkicu tego rodzaju zalega cisza. Nie jest to zresztą tylko przypadek tekstu Czaplińskiego...

Co roku wychodzi w Polsce kilka świetnych książek krytycznoliterackich, które wydawane są wyłącznie jako kolejne pozycje w dorobku naukowym. Tezy w nich stawiane, stanowiące rzeczywistą rozmowę o literaturze, której autonomii (profesjonalnego warsztatu, przesłanek

odrębnych wobec pola władzy i ekonomii, krytyki dysponującej własnym głosem i środowiskowym autorytetem) zdecydowaliśmy się bronić – jako codzienna, krytyczna praktyka nie przebijają swoją atrakcyjnością możliwości diagnozowania kryzysu, metodologicznego rozpatrywania kryzysu i szukania rozmaitych remediów, które kryzys literaturoznawstwa miałyby odsunąć. Literaturoznawstwo, w formie profesjonalnej, wynikającej z umiejętnego stosowania narzędzi tworzenia i lektury tekstu, straciło swoją ponętną właściwość nie tylko dla czytelników coraz słabiej wykształconych, czytających z pominięciem zaplecza literaturoznawczego, nie dysponujących i niepragnących dysponować żadną wiedzą na temat książek. Także literaturoznawcy wolą występować raczej w roli proroków zmieniających zły świat niż w roli zwykłych wyrobników humanistyki, dzięki którym właściwie istnieje autonomia, o którą Czapliński upomina się wraz z Janem Sową, Grzegorzem Jan-kowiczem i Piotrem Mareckim. Być może zaczynamy mieć do czynienia z sytuacją, w której puszcza zadeptywana jest przez ekologów. Literatura w obrazie uzyskiwanym z masowych mediów, z festiwalowych seminariów, międzynarodowych, drogich konferencji, pozostaje však – pomimo wszystkich wysiłków – zamierającym zjawiskiem, którego nie-byt daje się ująć co najwyżej w pojęciach analizy socjologicznej. Czy damy radę obronić autonomię literatury?

Książki krytycznej wręcz nie wypada nie wydać przed literaturoznawczym doktoratem czy habilitacją. Niektóre z tych pozycji więc wydają się niedokończone i pretekstowe. Niektóre jednak stanowią

rzeczywisty wyraz wewnętrznej potrzeby, są świadectwem całych lat namysłu nad literaturą i wynikają z prawdziwej, badawczej pasji. Nie cieszą się jednak uwagą recenzentów, którzy kiedyś poświęcali krytyce więcej niż tylko zdawkowe, grzecznościowe wypowiedzi. Tezy w nich stawiane nie budzą emocji, nie prowokują do polemiki – padają bowiem, używając terminologii Bourdieu, z pola, którego istotność wydaje się wątpliwa nawet samym literaturoznawcom. Mówienie z niego umożliwia konstruowanie wypowiedzi, które w kategoriach komunikacji zdominowanej przez styl masowych mediów nie są ciekawe. Literatura wydarzenia tylko naśladuje, sama zaś niesie z sobą aspekt „wydarzeniowości” w statystycznych, socjologicznych kategoriach jedynie wtedy, kiedy ukaże się światu jako arcydzieło lub gdy umrze znany pisarz (z przykrością należy odnotować, że prawdziwym ciosem dla sprawy obrony autonomii literatury jest milczenie masowych mediów po śmierci Janusza Sławińskiego, jednego z największych literaturoznawców XX wieku). Uczestników dyskusji o najnowszej literaturze – kiedy spotykają się przy okazji realizacji grantów, na seminariach czy konferencjach – nie jest mało! Potrafią nawzajem się słuchać, z ciekawością i żywo dyskutować – nie zgadzać się, wspierać, zawiązywać sojusze. Niestety okazuje się, że tak żywa przestrzeń krytycznej dyskusji – ponieważ wyrwana z rzeczywistości przeciętnego krytyka, a wypełniona na co dzień dydaktyką, pisaniami wniosków grantowych, przygotowywaniem sprawozdań i zbieraniem punktów za publikacje – okazuje się możliwa tylko na zasadzie wakacji! Nie znajduje bowiem właściwie

przełożenia na tekstową wymianę opinii o książkach, która na zewnątrz reprezentowałaby życie zawodowe i interesy literaturoznawców. Narzekanie na brak tygodników kryje być może rzeczywisty brak zainteresowania sobą nawzajem w kategoriach środowiskowych. Relacjom organizującym to środowisko zaczęły bowiem patronować – podobnie jak wszystkiemu innemu – reguły rynkowe, ekonomizujące wszelkie więzi, doprowadzające między innymi do (ekonomicznej) indywidualizacji tworzących rynek podmiotów. Krytycy w przestrzeni publicznej albo konsumują swoją własną popularność w samotności, albo nie konsumują wcale. Tymczasem to poprzez krytyczne opinie, poprzez wymianę zdań, dyskusje, profesjonalne polemiki, pole autonomii w ogóle może się wydarzać: nieustannie powstawać i zmieniać się, dostosowując swoje znaczenia do bieżących potrzeb. Autonomia to bowiem coś, co się wspólnie wypracowuje, nie zaś bliżej nieokreślony, nieco anachroniczny, ekskluzywny rys literatury. Obumieranie dyskusji krytycznej nie jest spowodowane także, jak sądzi Czapliński, publicznym wyzbywaniem się autorytetu profesjonalnych użytkowników literatury, którzy często zbliżają się do powszechnych mediów, z konieczności sprowadzając swoje w nich istnienie do statusu tajemniczych głów wawelskich. Wiąże się ono, jak uważam, z publicznie okazywanym sobie nawzajem, pełnym uprzejmości *désintéressement*, stanowiącym główną, „demokratyczną” zasadę wymiany idei na scenie, na której każdy może sobie, jeśli chce, „pogłosować”. Możemy więc na łamach czasopism (papierowych i internetowych) wygadywać truizmy, banały,

najgorsze bzdury i nikomu właściwie to nie wadzi. Dyskusja o książkach nie jest publicznie ważna. To, co pozostaje istotne w perspektywie dzisiejszej wymiany informacji, zdeterminowanej przez ekonomię (czyli przekonanie, że mówienie o konkretnych nazwiskach przyczynia się do lansowania konkretnych osób), potęguje milczenie, którym kwitowane są zarówno te ciekawe, inwencyjne, jak i te najbardziej niesławne wypowiedzi. Traf chce, że często właśnie te ostatnie, korzystające z praw ułatwionej, dziennikarskiej publicystyki, świadczą o nas na zewnątrz. Żeby budować autonomię pola literatury, a jednocześnie bronić się przed całkowitą ekonomizacją jej znaczeń, postanowiłam pisać o koleżankach i kolegach!

Lubię czytać krytykę Andrzeja Skrendy, bo jest on autorem, który – z jednej strony – prezentuje swoje umiejętności interpretacyjne dyskretnie, nie skupiając uwagi na własnej osobie, choć z drugiej – wyraża swoje opinie w sposób wyrazisty, nie stroniąc od zdecydowanych argumentów, jest on więc w tekście mocno obecny jako wnikliwy, krytyczny i wierny czytelnik. *Falowanie nowoczesności* – zbiór tekstów krytycznych – towarzyszy innej książce autora z tego samego roku, *Przodem Różewicz!* Obie pozycje zawierają w sobie elementy krytycznoliterackie, choć ta druga, spójniejsza, stanowi także kontynuację wątków różewiczologicznych, obecnych właściwie we wszystkich książkach Skrendy (kontynuację szczególnie ciekawą, bo pokazującą historię towarzyszenia krytyka późnej recepcji twórczości poety).

Falowanie nowoczesności to krytyka w tradycyjnym sensie – zbierająca rozmaite

szkice rozproszone, publikowane wcześniej w czasopiśmie, a ślady dążenia do zamkniętej formy zdradzająca tylko poprzez podział treści na cztery działy: związany z esejem filozoficznym, prozą, poezją i krytyką. Z takiej „zbierackiej” strategii wynikają bardzo różne publikacje – niektóre pozbawione spójnej idei wydają się faktycznie niekonieczne, zwłaszcza, kiedy chodzi tu o książki „towarzyszące”, które przechodzą próbę recepcji z perspektywy dziesięciu, dwudziestu lat później. Książka Skrendy nie pozuje na coś, czym nie jest – nie widać tu śladów wysiłonego „szycia” dzieła krytycznego z przewodnią tezą, obrosniętego dodatkową bibliografią, mającą stanowić referencje autora, który usiłuje potwierdzić publicznie swoje kompetencje. Zachowuje jednak pewną spójność wynikającą po prostu z jednolitości koncepcji dotyczących literatury i z wyrazistego profilu, który charakteryzuje krytykę Skrendy.

Ciekawy jest sposób, w jaki autor czyta zajmujące go teksty. Cała pierwsza część zawiera szkice polemiczne. Skrendo pisząc o książkach Leszka Kołakowskiego, Jolanty Brach-Czajny czy Agaty Bielik-Robson nie szczędzi im uwag ironicznych, często nawet kąśliwych, choć wynikających z głębokiej lektury, uwag zawsze istotnych wobec ich propozycji teoretycznych. Powiedzieć należy więc, że książki te czytane są bardzo uważnie, zanim zostaną postawione w krzyżowym ogniu pytań, które budują naturalną scenę rozważań szczecińskiego krytyka. Wypowiedź dotyczącą *Moich słusznych poglądów na wszystko* Kołakowskiego rozumieć można by – z jednej strony – w ironicznych kategoriach przygany, która w rzeczywistości

jest komplementem, choć z drugiej – późne uwagi filozofa całkiem po prostu budzą tu wiele wątpliwości. Z pełnego retorycznych fajerwerków poświęconego Kołakowskiemu szkicu przeziara przekonanie, że skrajna nieufność wobec ponowoczesności wpędziła go w sytuację, w której utracił on możliwość rzeczywistego wypowiadania się o świecie upadłych idei. Właśnie brak argumentów, według autora *Falowania nowoczesności*, powoduje, że filozof kończy, mówiąc raczej o sobie i swojej sytuacji w obliczu ponowoczesnych przewartościowań niż o samej liberalnej cywilizacji i oburzących konsekwencjach (m.in. metodologicznych), jakie ta cywilizacja Polsce przyniosła. Rygoryzm oceny niesie z sobą niebezpieczeństwo uproszczeń – i tych uproszczeń krytyk nie waha się wypunktować, kiedy pisze o szyderstwach i wykluczeniach, które zastąpiły Kołakowskiemu dyskusję z poststrukturalizmem, dekonstrukcją, neopragmatyzmem. A takiej dojrzałej, wynikającej z pewności swojej pozycji polemiki, zapewne oczekiwałby jeden z jego najwierniejszych czytelników. Podobnie ciekawy efekt przynoszą lektury wznowionych *Szczelin istnienia* Jolanty Brach-Czainy oraz *Innej nowoczesności* Agaty Bielik-Robson i jej późniejszych książek: *Romantyzm. Niedokończony projekt* i „*Na pustyni*” – kryptoteologie późnej nowoczesności. *Szczeliny* Skrendo ceni chyba ze względu na fakt, że książka jako jedna z pierwszych podejmuje w Polsce problematykę doświadczenia codzienności, z płciowością i cielesnością jako najważniejszymi jego wyróżnikami – być może także ze względu na oryginalność i śmiałość koncepcji. Krytyk

testuje tutaj jednak ważną dla badaczki kategorię „transu egzystencjalnego”, i to w sposób, który wydaje się oczywisty, bo odpowiadając na jej apel o egzystencjalną gotowość do tego transu, który ma tu służyć jako wehikuł objawienia, i próbując tę poznawczą propozycję jakoś do siebie przymierzyć. Autor *Falowania nowoczesności* wydaje się tu bardzo uczciwy – z nadzieją wygląda antropologicznych możliwości przeformułowania języka badawczej metodologii humanistyki. Sprawdzając jej nowe formuły poniekąd na sobie, pokazuje jednak od razu, na czym polega ich słabość. Za subtelnym wezwaniem Brach-Czainy do osobistego przeżycia treści książki pobrzmiwa głos, który na modłę całkiem heideggerowską każe „milczeć, słuchać i darowany nam sens kontemplować” (s. 25), ale i usiłuje czytelnikowi przewodzić, na bardzo rozmaitych frontach, bez względu na niekonsekwencje logiczne, nie poddające się dowodowi „objawienie”, które jako reprezentacja doświadczenia proponuje autorka, czy na niezgrabne u swoich fundamentów manifestacje świadomości feministycznej, przypominające zbytnio tradycyjny „męski” idealizm. Jeżeli chodzi o książki Bielik-Robson, badaczki, którą Skrendo niewątpliwie podziwia, w swojej lekturze autor sekunduje krucjacie, jaką autorka wiedzie przeciwko rozmaitym koncepcjom postmoderny. I znowu występuje tu w roli krytyka podejrzeń; z jednej strony wydaje się, że chciałby, żeby Bielik-Robson się udało – by można przemóc właściwy „filozofii śmierci” etyczny sceptycyzm. Z drugiej strony, zarówno własne nadzieje, jak i pełne erudycji wycieczki autorki przeciwko wszystkim

kwituje z właściwą sobie ironią, zatrzymując się nad lekkością, z jaką filozofka bierze w swoich publikacjach kolejne przeszkody rozmaitych światopoglądów. Pyta ją zwłaszcza o to, jakie byłoby wobec tego owo „właściwe dla człowieka i utracone przez niego miejsce we wszechświecie”, o które badaczka walczy i które często wskazuje „z niezachwianą pewnością” (s. 29). Przyglądając się pomysłom, które zwłaszcza w książce „*Na pustyni*” powiodły Bielik-Robson w stronę „wybitnie idiosynkratycznej” interpretacji żydowskiego witalizmu, krytyk zupełnie po ludzku pyta, jaki to mianowicie sens mądre książki uczonych usiłują mu jako czytelnikowi ofiarować. Wybitnie drażni go też, że pewnego rodzaju niedecydowalność w sprawie tego sensu, widoczna jeszcze w intencji Bielik-Robson badania romantyzmu jako wynajdywania alternatywnych wobec oświecenia form racjonalności, zastąpiona została „zbawieniem” jako projektem *quasi*-filozoficznym; że ostatecznie oddaje się pole, na którym człowiek, borykając się z określającymi go niejednoznacznościami, dopracowuje się figur nieparadoksalnych, dogmatycznej wiary i pojęć, których atrakcyjność wynika z mnożenia niejasności, uwznioślanych przez dydaktyczny zapal. Trudno z drugiej strony przegapić akcent kończący *Falowanie nowoczesności!* To ankieta „Polonistyki” z pytaniem o najważniejsze książki „naszego” dwudziestolecia, pośród których Andrzej Skrendo wymienia właśnie książki Kołakowskiego, Brach-Czajny, Bielik-Robson i Baumana: uczonych, których poglądom i których retoryce wytacza w swoich recenzjach prawdziwe sprawy. Co to może oznaczać?

Być może Skrendę po prostu nie łatwo zainteresować; może ciekawią go takie książki, w których padają ryzykowne pytania o istotne sprawy, takie, które dzisiaj są warte rozwiązywania? Może bez ryzyka omyłki nie ma wielkiej filozoficznej literatury, a tam, gdzie stawia się ryzykowne tezy, muszą też zdarzyć się i nadużycia? A może według krytyka ciekawe są takie problemy, które jemu samemu dostarczają duchowego pożywienia? Czy też mniej wzniosłe: umożliwiają krytyczne myślenie, dają asumpt do postawienia frapującej tezy, która może rozmowę o książkach powieść dalej, w kierunku niemożliwych przecież i niekoniecznie pożądanых rozwiązań. „Istotne sprawy” w przypadku szczecińskiego krytyka pozostają w mocnym związku z pytaniami metafizycznymi, które określają wszelką hermeneutykę. Jego metody badawcze nieodmiennie związane są jednak z hermeneutyką podejrzeń. Poszczególne lektury w *Falowaniu* rozpadają się zatem na dwie zasadnicze kategorie. Z jedną wiążą się książki, które autora do myślenia zainspirowały i w których szuka on przede wszystkim słabości, jakby dla samego siebie sprawdzając, co warte są poglądy, którym chciałby się dać uwieść. W drugim przypadku zaś po prostu chce wierzyć. Daje sobie poniekąd prawo do wiary i na chwilę usypia podejrzenia raczej w przypadku kreacji artystycznych (np. *Lubiewa* Michała Witkowskiego czy dokumentów takich, jak przygotowany przez Jarosława Makowskiego tom rozmów z księdzem Wacławem Oszejką). Podobnie jak czytelnik baśni o Sobotniej Górze, krytyk – kiedy może uniknąć racjonalizacji przedstawianych światopoglądów, jakiej konieczność

niesie z sobą formuła filozoficznego eseju, kiedy przed tą koniecznością chroni go bufor gatunkowej konwencji (fikcji, poetyckiego wyznania bądź szczerzej rozmowy) – okazuje się rzeczywiście wzruszony odwagą swoich bohaterów. W podobny sposób więc chwali Witkowskiego, który w swojej książce – przeczytanej tu po Bataille'owsku – nie waha się wskazywać na dojmującą nieobecność tabu w dzisiejszym świecie, co z narracji o homoseksualizmie czyni opowieść o „kłopotach z życiem”. I w podobny sposób słucha kontrowersyjnych wypowiedzi księdza Oszajcy: o przerażającym odłączeniu od ciała, jakie może przynieść dogmatyczne życie religijne, o trudach celibatu czy błędach współczesnego kościoła. W dalszych partiach *Falowania* to napięcie pomiędzy wiarą i krytyką jednak opada; powiedzieć można, że ustępuje historycznoliterackiej konwencji.

Zastanowić by się należało, czy wszystkie teksty zebrane w książce powinny się rzeczywiście w niej znaleźć – niektóre stanowią świadectwo naprawdę dawnej, przedawnionej lektury. Nie wiadomo w gruncie rzeczy na przykład, co robi tu szkic o książce Lopeza Mause, napisany wyjątkowo zręcznie, zamieszczony chyba po to, by krytyk mógł pochwalić się swoim retorycznym warsztatem. Tekst o *Dwunastu stacjach* Różyckiego świetny jako recenzja – jako szkic wydaje się jednak zdawkowy i jakby w tym miejscu niekonieczny. Bardzo dziwnie wrażenie robi złożona z cytatów recenzja z *Czynnego do odwołania* Świetlickiego. Tak jakby część poetycka złożona została głównie po to, by stanowić oprawę dla szkiców dotyczących poezji Adama Wiedemanna,

który jest tu chyba jedynym mocnym bohaterem naszej ponowoczesności.

Jakim krytykiem jest Andrzej Skrendo? Czy może lepiej byłoby zapytać – jakim jest literaturoznawcą? Ciekawy obraz badacza wyłania się z ostatniej, krytycznej wypowiedzi, odnoszącej się do nowej książki Michała Pawła Markowskiego *Polityka wrażliwości*, zamieszczonej w „Wielogłosie” (2014, nr 1). Podoba mi się sposób, w jaki Skrendo – jak dobry gospodarz – broni stanu posiadania humanistyki, także w znaczeniu dziś nielubianym: instytucjonalnym. Na atrakcyjne tezy Markowskiego, głoszące nie-naukowość jako zasadniczą cechę (pozytywną) humanistycznych dociekań, wskazujące na humanistykę jako „dyspozycję krytyczną”, za imperatyw mającą „poszerzanie siebie” w ludzkim wymiarze (uwzględniającym błędzenie, niepewność, tymczasowość), autor *Falowania nowoczesności* odpowiada ofensywą na rzecz przywrócenia humanistyce godności nauki – a co za tym idzie, czegoś społecznie istotnego. Motywuje zaś swoje stanowisko w sposób nader zdroworozsądkowy: „[...] każdemu wolno traktować własny sposób uprawiania nauki jako zajmowanie się sobą – na tym m.in. polega akademicka wolność, ale czynienie z tej postawy intelektualnego fundamentu działalności wydziałów uniwersyteckich okazałoby się zapewne niczym więcej niż malowniczym samobójstwem” (s. 95). Skrendo jako krytyk zawsze widzi w badaczu – poddającym swój uogólniający, literaturoznawczy dyskurs pod rozwagę w formule alternatywnego, konkurencyjnego paradygmatu – piszącą osobę, z jej własnymi interesami, uwarunkowaniami; patrzy też na literaturoznawstwo

w sposób, który właśnie taką spersonalizowaną perspektywę podporządkowuje interesom innym, rozumianym społecznie. Markowski to więc pisarz oryginalny, wykształcony, błyskotliwy i miło czytać dywagacje dotyczące nieograniczonej swobody humanistycznej wyobraźni w jego wydaniu. Jednak humanistyka oparta jedynie na talencie i apetytach interpretującej siebie w nieskończoność jednostki, wyrzekająca się przy tym roszczenia do wiedzy, sprawia według autora *Falowania...* wrażenie przygnębiające. Nie proponuje bowiem niczego w zamian za instytucjonalne ograniczenia, które znosi w imię jednostkowej swobody. Zdrowy rozsądek filologa, który nie godzi się rozprawiać o polityczności w oddzieleniu od pragmatyki uprawiania własnego zawodu, podpowiada, że humaniści sami podkreślający swoje metodologiczne słabości, swoją niepewność, niechęć do własnej dyscypliny, a przede wszystkim niejasność i niską użyteczność własnych kompetencji, nie mają szans, by w przestrzeni publicznej coś znaczyć (a co za tym idzie, także o sobie decydować). Taki właśnie element – nakaz świadomości społecznej pragmatyki komunikacyjnej, towarzyszącej dzisiaj czytelnikowi, od której odseparowanie powoduje anachroniczność dzisiejszych recept na wspólnotę, groteskowość metodologicznych gestów, jakie zamiast istotnych wyjaśnień proponuje społeczeństwu humanistyka – wydaje się najważniejszą przesłanką krytyczną Skrendy. Towarzyszy temu bardzo ciekawe, jak na duchowego ucznia Richarda Rorty'ego przekonanie: „[...] obrona prawdy w badaniach humanistycznych nie jest, według mego rozeznania, sprawą

straconą, lecz przeciwnie, wartą zachodu. O ile opiszemy ją w kategoriach obiektywności i kumulatywizmu, a nie adekwacji względem rzeczywistości” (s. 95). Prawda humanistyczna, o którą warto się spierać, a która miałaby charakter „kumulatywny” i „obiektywny”, to oczywiście tutaj prawda dynamiczna, wypracowana na zasadzie pewnego konsensusu. Tylko „prawda” jest towarem, który przywróciłby humanistyce konkurencyjność na giełdzie idei. Skrendo oczywiście nie wypowiada się w kwestii samej prawdy jako punktu dojścia humanistyki. Podobnie jak wszyscy twórcy, których teorie poddaje krytyce, wskazuje na nią jedynie, jak na wzniosły cel, *quasi*-religijnym gestem. Przy tym właśnie pojęcie „prawdy”, obiektywnej i kumulatywnej, wiąże Andrzeja Skrendę – z jego pełną retorycznego rygoru logiką, z przekonaniem o tym, że konsensus, zapomniany, zaniedbany, wylany z kąpielą, przecież nadal towarzyszy nam i przyświeca w naszych dociekaniach – z naukami przyrodniczymi w jeszcze dwudziestowiecznym stylu. Nawet jeśli humanistyczny zdrowy rozsądek musi z konieczności wyróżniać się smutnym wdziękiem świata, który nieodwołalnie przeminął, wyznacza on jednak pewien systemat krytycznych zachowań, które wydają się przynajmniej konkretną propozycją w świetle dzisiejszej dyskusji o kryzysie humanistyki, stanowiącej przeważnie giełdę najlepszych pomysłów na to, dlaczego humanistyka w dotychczasowym znaczeniu, wymiarze, granicach powinna się nieodwołalnie i natychmiast unicestwić. Zdrowo myślący producent, na przykład Coca-Coli, nie pomyślałby nigdy o zmianie marki, nawet jeśli najpierw doprowadziłby do

zepsucia produktu. Być może zamiast sarkać na uniwersytety, zamiast przyjmować zmiany dyktowane przez zarządzający kulturą aparat administracyjny jako zło konieczne, humaniści mogliby zacząć od tego, by spróbować odzyskać swoją autonomię, swój autorytet i (nie tylko) wiarę w uniwersyteckie narzędzia – by odzyskać swoją instytucję. Zamiast mówić, że to, co mają do zaproponowania społeczeństwu, to w gruncie rzeczy piękne, ale czcze dywagacje, mamidła czyniące z przeciętnych obywateli tym łatwiejszy łup w świecie wolnego rynku, powinni być może spróbować, z wielką pewnością uniwersyteckiego gruntu pod własnymi nogami, upomnieć się – jako dość duża i elitarna jednak społeczna grupa – o rzeczywisty głos w sprawie życia społecznego. Być może dzisiaj, kiedy nawet w sprawie książek przestajemy być partnerami dla dziennikarzy, ważniejsze pozostaje pytanie o skuteczność naszego działania niż wątpliwość związana z tym, że byłoby to działanie iście pozytywistyczne.

Joanna Orska

Podwójny nelson ułudy

Joanna Orska
Republika poetów
Poetyckość i polityczność
w krytycznej praktyce

Wydawnictwo EMG, Kraków 2013

Najnowsza książka Joanny Orskiej mówi o poezji Piotra Sommera, Marcina Świetlickiego, Bohdana Zadury i Andrzeja Sosnowskiego oraz – jakby na doczepkę – Adama Ważyka. Jednak podczas lektury natrętnie towarzyszyło mi przeświadczenie, że jakby niezupełnie, a prawdę mówiąc – że cały czas mowa o kimś innym. Żeby się upewnić, zajrzałem do indeksu nazwisk. Tak, zdecydowanie najczęściej przywoływanym autorem okazuje się... Czesław Miłosz. Negatywny bohater książki, powiedzmy od razu. Natrętnie obecny, a niechciany; ekskludowany i wciąż pojawiający się, tyle że w innym miejscu; odrzucany, lecz z każdym odrzuceniem jakby coraz bliższy. Liczba jego win jest długa. Najważniejsza polega na tym, że przyczynił się, bardziej niż inni, do porażki projektu awangardowego, a w historycznym ujęciu – do zwycięstwa drugiej awangardy nad pierwszą. To owa przegrana jest przyczyną tego, że polska kultura okazała się nieprzygotowana na przyjęcie najważniejszych poetów debiutujących po roku 1989. Zwyciężyła „linia Miłosza”, tradycja awangardowa została zaś spostponowana: jako importowana rewolucja, rodzaj mody, paseizm albo polityczny oportu-



JOANNA WARCHOL, *Pejzaz z trójkątem 7*, 2015, akryl na płótnie, 40 × 40 cm.

nizm. Sytuacja ta trwa do dziś, bo choć Miłosz odszedł, jego światopogląd nadal jest podtrzymywany przez byłych nowofalowców oraz przez najważniejszych krytyków (Stala, Komendant, Zaleski, Nasiłowska, Śliwiński). To, co w tym stanie rzeczy pragnie zrobić Orska, to opisać historię współczesności, zwłaszcza moment „zluzowania [w latach 90. – A.S.] filozoficznego czy społecznie zaangażowanego «znaczenia» poezji” (s. 466) oraz zastanowić się nad tego „zluzowania” konsekwencjami. Kluczem do takiego opisu okazuje się figura Miłosza. Orska nie tylko okiem historyka śledzi i analizuje jej obecność oraz rolę w dyskursie na temat literatury współczesnej, zwłaszcza od siódmej dekady, ale płynnym ruchem przechodzi do innej perspektywy, bardziej zaangażowanej, i niejako na naszych oczach demonstruje działanie i podstępna moc owej figury, wpisując niepostrzeżenie swą własną narrację w niektóre wcześniej wyróżnione wątki.

Miłosz wpływa więc również na Joannę Orską. Tak mocno, że tytułowe określenie „republika poetów” pożyca, jak wyznaje, od miłoszologów. Pragnie jednak nadać mu nowy sens. Zwykły, ten niechciany, zostaje wyłożony następująco: „[...] mieszkanie tymczasowe, możliwe do zaakceptowania wyłącznie jako marne i nietrwałe «lokum», stanowiące blade odbicie utraconego świata, do którego pragnie powrócić wyobcowany język” (s. 16). Przyczyny owej utraty są, rzecz jasna, polityczno-historyczne, smutny los państw Europy Środkowej; jej skutkiem – wizja poezji jako „aktów lokacyjno-lokacyjnych nieistniejącej ojczyzny” (s. 17). Wszystko to zaś na usługach uto-

pii: „ojczyzna wyobrażona, fikcyjna, to miejsce o charakterze utopii do zrealizowania” (s. 16; sama Orska jest po stronie heterotopii). W tej charakterystyce umyka coś ważnego, choć trudno w tym momencie rozstrzygać, czy w komentarzach do Miłosza (Orska powołuje się na Irenę Grudzińską-Gross), czy w streszczeniu tych komentarzy: fakt, że owa utracona ojczyzna nie jest widziana jako spełniona utopia, lecz jako mit, w związku z czym jej substytut („republika poetów”) okazuje się w większym stopniu ideą metafizyczną niż polityczną. Tak to przynajmniej wygląda u Miłosza. To z kolei oznacza, że krytyka idei „republiki poetów” wymagałaby argumentacji z innego zakresu niż poetologia i polityka. Do tego jednak nie dochodzi, gdyż Orskiej nie interesują teksty Miłosza, lecz Miłosz jako figura legitymizująca pewien, niemiły jej, typ myślenia o poezji i o roli poety.

Czytanie *Republiki poetów* jako książki o Miłoszu musi przede wszystkim prowadzić do pytania o odpowiedzialność autora *Pieska przydrożnego* za coś, co w języku Orskiej okazuje się najcięższym grzechem, mianowicie za „kolektywizację” poetyckiej wyobraźni (zob. np. s. 206) przeciwstawianą syngularności jako stanowi afirmowanemu i pożądanemu. Opozycja ta okazuje się najistotniejsza dla sporu „miłoszizmu” z awangardą, organizującą szereg innych opozycji, które wyglądają następująco: normatywizm – relatywizm, metafizyka – doraźność, esencjalizm – lingwizm, polityczność – prywatność, etyka – estetyka, interesowność – bezinteresowność. Zbiór pojęć z prawej strony wyznacza tryb myślenia Orskiej i sytuuje ją w zupełnie osobnym miejscu na mapie

współczesnego myślenia o literaturze, chyba najbliżej – czy ja wiem – Edwarda Balcerzana?

Swą diagnozę Orska wystawia między innymi tak: „Poezja Miłoszowskiego doświadczenia głębokiego [...] nie może pozostawać *de facto* ani osobista, ani prywatna, nawet jeśli przyjmuje osobistą perspektywę wyznania czy narracji, brakuje jej bowiem Reznikoffowskiej samodzielności. Jej sensy będą zawsze determinowane przez doświadczenie historyczne i jego właściwe, kanoniczne interpretacje, których nie można bezkarnie podważać” (s. 225–226). Oczywiście, w obserwacji tej i w całym formułowanym oskarżeniu jest coś na rzeczy, zarazem jednak cechuje je pewna łatwość, której Orska nazbyt chętnie ulega. Owa łatwość wynika z kilku powodów. Po pierwsze, w optyce Orskiej zaciera się różnica między tekstem Miłosza a tekstem komentatorów Miłosza. Komentatorzy występują zwykle w imię jakiegoś interesu, nawet jeśli jest nim – jak w przypadku Orskiej – obrona bezinteresowności (czy może pewnego jej pojmowania); interes tekstu polega na wymykanii się wszelkim interesom, co wcale nie musi prowadzić do pochwały bezinteresowności, bo przecież w dyskursie estetycznym „bezinteresowność” to „znaczona karta”. Albo może swego rodzaju joker, który poza grą nic nie znaczy, a w grze tyle, ile wynika z kontekstu (zwykle, oczywiście, negatywnego).

Po drugie, Orska zaciera różnicę między Miłoszem a jego naśladowcami lub uczniami, a przecież ich wina nie musi być jego winą, nawet (i zwłaszcza) jeśli oni tak chcą. Kwestia ta okaże się ważna, jeśli ją nieco rozszerzyć. Warto krytycz-

nie przyglądać się temu, do czego używano Miłosza, wynosząc jego autorytet wysoko ponad inne; z równą podejrzliwością należy przyglądać się temu, do czego używano Miłosza, degradując jego postać. Powody, dla których oddawano się tej drugiej czynności lub oddawać jej się powinniśmy, są dla Orskiej – jak na mój gust – aż za bardzo oczywiste. Czasem po prostu szyte na miarę krytyki towarzyszącej.

Po trzecie, trudno się nie zgodzić z tym, że Miłosz padł ofiarą różnego rodzaju zbiorowych nabożeństw i że działał się to nie bez jego zachęty; ale można by też powiedzieć, że stało się to na mocy pewnej uruchomionej przez niego logiki, której Miłosz w pewnym momencie przestał być panem; ba, wolno ponadto dorzucić, że przecież się bronił, a nie tylko ulegał lub zachęcał. Orska, niestety, nie zawsze ma serce dla tego typu niuansów.

Po czwarte, na kłopotliwą, czy raczej wręcz przygniatającą obecność Miłosza, warto spojrzeć – by tak rzec – z odwrotnej perspektywy, co dość skutecznie unieвозмоżliwia Orskiej jej niepowstrzymane pragnienie wzięcia udziału w rozgrywce, którą opisuje (myślę o proklamacjach typu: „Daj mu tam, gdzie go nie ma» – słynne zdanie Zadury, inaugurujące jakby nową epokę poezji”, s. 389). Z odwrotnej perspektywy, czyli jak? Nie przyjmując owej przygniatającej obecności Miłosza za swego rodzaju *datum*, ale raczej pytając, dlaczego to właśnie Miłosz stał się punktem odniesienia dla tych kilku poetów, którzy według Orskiej mogliby zmienić, czy też faktycznie zmienili krajobraz polskiej poezji współczesnej? Słowem, założmy przez chwilę – wbrew

niekiedy mylącej logice chronologii – że to nie Miłosz zagroził drogę młodszym konkurentom, ale to raczej oni go wybrali lub byli zmuszeni wybrać jako tego, z kim następnie będą musieli się borykać. Dlaczego właśnie on? Jedna z odpowiedzi brzmi, że stało się tak z tego powodu, iż zagradzał im drogę do Ameryki. Promował inne nurty literatury amerykańskiej, a przy tym – z jednej strony – był mocno zakorzeniony w amerykańskiej kulturze jako postać znana i rozpoznawalna, a z drugiej, co gorsza – bardziej wobec niej krytyczny niż oni, a także jakby mniej od niej uzależniony (bo też mocno osadzony w kulturze francuskiej). Słowem, okazał się bardziej swobodny od tych, którzy przede wszystkim potrzebę swobody mieli na względzie. Trudno o poważniejszy powód do irytacji, ponieważ oto w jakiś nieoczywisty sposób konkurenci Miłosza nagle okazują się do niego podobni.

Inna możliwa odpowiedź na pytanie, dlaczego właśnie on, brzmiałaby tak: ponieważ był największy. Z tego punktu widzenia podobieństwo między Miłoszem a jego młodszymi konkurentami byłoby jeszcze mocniejsze: konkurenci pragną zająć jego miejsce, ukazać wtórność wobec tych, którzy przyszedli po nim (wedle mechanizmu prolepsy zwanego przez Błoma mianem *apophrades*). Wynikałoby z tego, że zwolennicy prywatności wystąpili przeciw bohaterowi zbiorowej wyobraźni tylko po to, aby zająć jego miejsce. Brzmi to, przynajmniej, jak zarzut – i do tego łatwy. Ale spróbujmy pomyśleć, że to zdanie nie jest oceną, lecz opisem. Bo czyż Miłosz nie zaczynał od tego samego, od buntu wobec skłonności polskiej duszy do ulegania idolom narodowej zbiorowości,

a skończył pośród nich? Czyż ci, którzy go atakują, nie wpisują się w tę samą logikę i tym samym nie wyrażają gotowości zapłacenia tej samej ceny? Czyż nie grają tą samą walutą (prywatnością) – i o tę samą stawkę (swą suwerenność)? Słowem, czym miałby być fakt i co by się wtedy stało, gdyby na przykład – jak w pewnym momencie mówi Orska – to Sommer, a nie Błoński z Miłoszem, rozdawał karty?

Tutaj dotykamy czegoś, co Orska nazywa „podwójnym nelsonem ułudy”, ale też „patem” lub „impasem”. Zacytujmy: „Język tej poezji [...] z rozkoszą stosuje się do rozmaitych praw i norm, jednak tylko po to, żeby móc je wymijać – często po prostu na ów impas wskazując, uprzedmiotowując go poniekąd. Reprezentacje językowego impasu, widoczne w wielu wierszach z *Dni i nocy*, najchętniej nazwałabym podwójnym nelsonem ułudy. Poeta powtarza błąd nazywania czegokolwiek [...]. Próbuje go skorygować, poniekąd nie mogąc sobie z nim poradzić, brnie w ów błąd coraz głębiej i dalej, gadając i gadając. A jednak – tak się wydaje – utopia zagadania czegoś, wyłamania się z językowego i czasowego impasu, to jedyny – zawsze u autora *Dni i nocy* ironicznie kwestionowany, ale i kultywowany – sposób, by odesłać czytelnika do jakiejś formuły komunikacyjnej wspólnoty” (s. 286).

I dalej: „Próby formowania rozmaitego typu niebytych, niebywałych wspólnot są w liryce Piotra Sommera niezwykle dobitne; mogą one niestety być powoływane do życia jedynie poprzez kontrowanie i kontrolowanie ułudy” (s. 287).

Zauważmy, że podwójny nelson, mocny chwyt zapaśniczy (niedozwolony

w walkach kobiet), podobnie jak sama postać niezwykłego Horatia Nelsona, jest zwykle synonimem tryumfu. Ciekawe, że u Orskiej oznacza impas. Tak jakby wszystko działo się wedle powiedzenia „Złapał Kozak Tatarzyną, a Tatarzyn za łeb trzyma”; przy czym Kozak to Sommer, a Tatarzyn to Miłosz. Jakże wymowne są te zdawkowe, niby nieważne i dodane na stronie, choć to na nich wszystko wisi, słówka „poniekąd” i „jednak”, wspomagane przez „tak się wydaje” oraz „niestety”. Dziwne zdania, sugerujące, że Orska (a Sommer razem z nią; lub na odwrót) skrycie tęskni za tym, co ogłosiła obiektem niegodnym tęsknoty. No bo dlaczego – i dla kogo – Sommer „niestety” polegać musi na „ułudzie”? Czyż Orska, skoro już postanowiła posługiwać się słowem „ułuda”, nie powinna nalegać na jego afirmatywy sens? Na czym polega relacja między „rozkoszą”, „stosowaniem się” do praw oraz ich „wymijaniem”? Czy chodzi o to, że rozkosz wynika z uległości wobec praw, zaś ich „wymijanie” to wyrzekanie się rozkoszy, rodzaj ascezy, do której zmusza siebie Sommer? Czyli my, czytelnicy, powinniśmy wybierać cienką zupkę Sommera zamiast bogato zastawionego stołu u Miłosza? A jak można „skorygować” błąd „nazywania czegokolwiek” i czy za „korekcję” wolno uznać „gadanie”? Czy taki opis nie za bardzo wpisuje Sommera w miłoszowski paradygmat pogoni za niewysłowioną rzeczywistością? A czyż sama Orska nie demaskowała Miłosza jako mistrza w tej właśnie konkurencji: „ironicznego kwestionowania” wspólnotowych przekonań, a zarazem ich „kultywowania”? Dlaczego Sommer zostaje nazwany „utopistą”, choć wcześniej

uleganie utopijnym impulsom przypisane zostało szkole Miłosza, a Orska kładła nacisk na pojęcie heterotopii? Czy to znaczy, że w centrum poezji Sommera odkrywamy to samo, co u Miłosza, czyli wizję „utraconego świata, do którego pragnie powrócić wyobcowany język” – nawet jeśli pragnienie to Sommer „konstruje”? Wreszcie, czy to jest dobra i jedyna możliwa alternatywa: „kolektywizm” *versus* „niebyłe, niebywałe wspólnoty”?

Wiem, być może te zastrzeżenia są na zbyt drobiazgowo, ale to chyba postawa bliska Sommerowi... Poza tym skłonny jestem sądzić, że rozdział o Sommerze jest najciekawszy w całej *Republice poetów*, to znaczy stanowi intrygującą interpretację jego poezji oraz dobry wykład przekonania samej interpretatorki; natomiast przywołane fragmenty są dla tego rozdziału zasadnicze. Zakładam jednak, że to, co



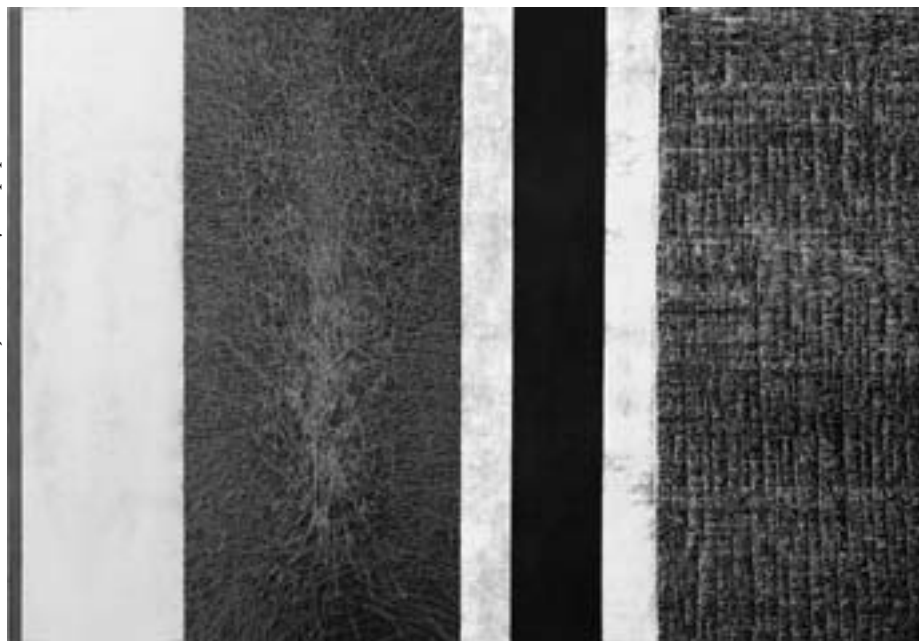
zostało powiedziane wyżej w formie pytań, zasługuje na pewne dodatkowe wyjaśnienia. Oto one.

Przyjmijmy, że w książce Orskiej mamy do czynienia z walką nie tyle z Miłoszem, ile z tym wszystkim, co on uosabia (choć wydaje mi się, że ewentualne zwycięstwo w takiej batalii dla Orskiej byłoby tylko „poniekąd” zwycięstwem). Nie chodzi zatem o wymianę autorytetu, ale o uderzenie w samą jego zasadę. Jednak niszcząc zasadę autorytetu nie pozwalamy, aby narodził się nowy. Bo im sztuka bardziej autonomiczna, tym jej relewancja społeczna mniejsza. Oznacza to, że wolno tęsknić za Miłoszem nie będąc jego zwolennikiem, lecz doceniając pewien układ komunikacyjny, w ramach którego można było zostać kimś takim, kim został Miłosz. Był to układ zapewniający społeczny transfer wartości literatury.

Radość z jego upadku, mimo wszystkich jego wad, to może być manifestacja odwagi, ale też wyraz desperacji. Zastanawiam się zatem, co Joanna Orska proponuje w zamian, poza „ułudą”, czyli – jeśli dobrze rozumiem – ideą estetyki opartej na kategorii bezinteresowności.

Republika poetów to „romantyczna utopia komunikacyjnej niezależności jednostki”, „państwo poetów, którzy bez reszty oddani są sprawom języka – publicznie praktykujący swą językową różnicę” (s. 466). Ale czy istotnie taką lekcję można wydobyć z historii awangardy, nawet jeśli wesprze się ją postmodernizmem zredukowanym do idei tekstualności? „Podwójny nelson ułudy” to zatem także dwa skróty perspektywy dokonywane przez Orską: z jednej strony – sprowadzenie awangardy do autonomii, a autonomii do bezinteresowności, z drugiej

DARIUSZ TOKARCZYK, *Tórs*, 2015, akryl na papierze



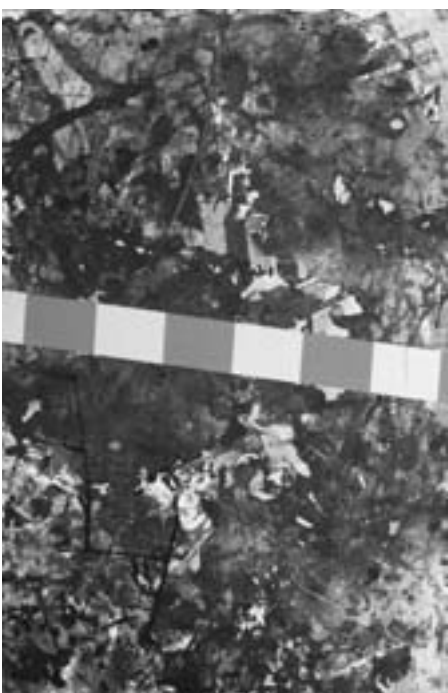
zaś – redukowanie myśli ponowoczesnej do paradygmatu tekstualności. Tytułem przykładu: z jednej strony – twierdzenie, że „pewien typ porozumienia” właściwy dla Sommera „w całości zostaje ufundowany na bezinteresowności, którą umożliwia być może jedynie sfera estetyki” (s. 276); z drugiej na przykład – wpisywanie filozofii Derridy w awangardę (zob. s. 235) lub silne naleganie na – jeśli wolno tak powiedzieć – absolutną, niedającą się po Adornowsku zapośredniczać czy po DerridianSKU iterować, idiomatyczność singularności (poetyckość to „pewnego rodzaju praktyka społeczna nieuprawniona bezpośrednio przez żadne wspólnie zajmowane miejsce, żadną instytucję, żadną grupę czy autorytet, nielegitymizowana przez żadną społeczną utopię. Jej jedynym uzasadnieniem jest to, że się właśnie wydarza”, s. 42). Do tego dodam, że nie cieszyłbym się z czystym sumieniem, gdyby prawdą było, że „sztuki postrzeganej przez twórców jako jedna z równorzędnych praktyk społecznych [...] nie można w zasadzie użyć – można jej jedynie nadużyć” (s. 96). I chyba zawałabym się, zanim bym użył wyrażenia „patologia drugiego obiegu” (s. 268). Nie chodzi nawet o to, jaki pogląd na historię polityczną Polski stąd może wynikać, ale jaka wizja estetyki stać musi za tak stanowczym potępieniem.

Teraz już chyba widać, że zapożyczenie tytułu od Miłosza jest (poniekąd) feralne. Sygnalizuje mocne uzależnienie od tego, od czego próbujemy się odciąć. Tak jakby poeci, o których pisze Orska (może najmniej Sosnowski, ale też rozdział jemu poświęcony to istotnie „nader wirująca całość”, s. 450), posiadali jakieś – mniej lub

bardziej skryte – skłonności republikańskie, które częściowo ujawniają się w dawanych przez badaczkę objaśnieniach, choć jakoś z trudem mieszczą w ultraliberalnej koncepcji funkcjonowania poezji, nazywanej (ironicznie?) „republiką”. Bo czy doprawdy właśnie o republice powinniśmy mówić, mając na myśli głęboko indywidualistyczne „praktykowanie językowej różnicy”? Na czym polega „publiczny” i „społeczny” charakter tej praktyki – czy chodzi o to, że odbywa się ona na widoku publicznym? Co wspólnego ma skrajny liberalizm z duchem republikanizmu? Dlaczego „polityczność” ma degradować sztukę? Na czym polega „rzecz wspólna” owej „niebyłej, niebywałej wspólnoty”? Ostatecznie, czy romantyczne przeciwstawienie jednostki i zbiorowości zawsze musi prowadzić do tego samego? Uff... To był punkt czwarty.

Jeszcze tylko jeden, piąty. Przywołałem cytaty „«Daj mu tam, gdzie go nie ma» – słynne zdanie Zadury, inaugurujące jakby nową epokę poezji”, ale zapomniałem zadać narzucające się pytanie: dlaczego „jakby”? Innymi słowy, w jakiej sytuacji pisze Orska: czy „zluzowanie” z lat 90. zostało zlikwidowane i dziś mamy do czynienia z „zaciśnięciem”? Jeśli tak jest, to może to jedynie cecha opisu, którą można usunąć? Bo czy dobrze się stało, że to właśnie Miłosz okazał się wszechpotężnym centrum krajobrazu? A gdyby dodać tam jeszcze jeden element – Różewicza? Co wtedy? Co z awangardą? Co z polityką? Co z prywatnością i singularnością? Co z funkcjami „linii Miłosza”? Do takich pytań skłania świetna, inspirująca i dająca do myślenia książka Joanny Orskiej.

Andrzej Skrendo



ALEXANDER FRAJ PIENIEK, *Epizody na papierze*, VI, VII, VII, IX, akryl, decollage, 76 × 50 cm

Jerzy
Franczak
Przemysław
Mazur

Gra symetrii

Kamel Daoud

Sprawa Meursaulta

przeł. Małgorzata Szczurek

Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015

Morze przyniosło gorący, ciężki podmuch. Wydało mi się, że niebo pękło wzdłuż i wszerz, by lunąć ogniem. Cała moja istota sprężyła się, zacisnąłem rękę na rewolwerze. Spust ustąpił, dotknąłem gładkiej wypukłości kolby i właśnie wtedy, w tym trzasku suchym i zarazem ogłuszającym, wszystko się zaczęło. Strząsnąłem pot i słońce. Zrozumiałem, że zburzyłem równowagę dnia, niezwykłą ciszę plaży, na której byłem szczęśliwy. Więc strzeliłem jeszcze cztery razy do bezwładnego ciała, kule zagłębiały się w nim niedostrzegalnie

Albert CAMUS¹

Czytałem te słowa wiele razy, asystowałem przy tej scenie zabójstwa z mieszaniną fascynacji i grozy, ale nigdy nie zastanawiałem się nad losem ofiary. Obcym pozostawał dla mnie Meursault – ten, który umiera samotnie (*meurt seul*), prawdziwy kosmita ukryty w ludzkim ciele, objawiający się w monstrualnym *l'acte gratuit*. Interesował mnie jedynie ów osobnik wrzucony w świat, który przyprawia go o mdłości, „człowiek absurdu” – jak pisał o nim Sartre – który nie jest „ani dobry, ani zły, ani moralny, ani niemoralny”². Tymczasem coraz częściej do roli obcego przymierzano owego bezimiennego Araba,

zamordowanego z zimną krwią podczas popołudniowej sjęsty. Proces ten trwał dziesięciolecie, przygotowali go znawcy twórczości Camusa i krytycy postkolonialni, a jego swoistym ukoronowaniem stała się bestsellerowa powieść Kamela Daouda.

Algierski pisarz każe swojemu bohaterowi obsesyjnie powracać do powieści Camusa, a także kilkakrotnie streszczać ją z dezynwolturą, przechodzącą niekiedy w gniew: „[m]ężczyzna, który umie pisać, zabija Araba, który tego dnia nie ma nawet imienia – jakby zawiesił je na gwoździu przed wejściem na scenę – po czym zaczyna tłumaczyć, że to przez Boga, który nie istnieje, przez to, co właśnie zrozumiał w słońcu, oraz dlatego, że sól morska szczypała go w oczy”³. Czy: „Arab zostaje zamordowany, gdyż zabójca sądzi, że chciał pomścić prostytutkę, lub też dlatego, że beczelnie śmiał urządzić sobie sjęstę. [...] Potem nikt już się nie przejmuje Arabem, jego rodziną, rodakami. Po wyjściu z więzienia zabójca pisze książkę, która staje się głośna, i opowiada w niej, jak stawiał czoło swemu Bogu, księdzu i absurdowi” (s. 62). Należałem do tej grupy czytelników, którzy nie zastanawiali się nad tym, jakie imię nosił zamordowany, czy miał „rewolwer, jakąś filozofię albo udar” (s. 12). To dla mnie zatem Daoud zainscenizował starcie dwóch rodzajów obcości oraz rewizję procesu, w którym na ławie oskarżonych posadzony zostaje europejski projekt kolonialny. Pomysł wydaje się prosty i aż dziw, że nikt dotąd go nie zrealizował. Daoud nadaje zamordowanemu Arabowi imię (Musa) i rekonstruuje w ogólnym zarysie historię jego życia. Historię tę opowiada jego brat, Harun, który prze-

siaduje w barze i oddaje się rozpamiętywaniu. W powieściowym świecie morderca (Meursault, a nawet Albert Meursault) uniknął kary, a następnie napisał o sobie samym książkę (*Obcy* albo *Inny* – zależnie od wydania⁴), dzięki której zyskał międzynarodową sławę. Zabójca stał się więc artystą słowa; wszyscy podziwiają go za kunszt literacki, mało kto próbuje osądzić jego czyn. Ten – karkołomny, przyznajmy – koncept wywołał protesty spadkobierców pisarza. Cemu służy? Olga Stanisławska chce widzieć w tym żart albo rodzaj intertekstualnej gry, w której autor pyta o granice rzeczywistości i fikcji, o odpowiedzialność literatury i samego twórcy, a także sprowadza do absurdu pomysł osądzania pisarza za słowa i czyny jego bohaterów⁵. Ja dostrzegam w tym dużo prostszy zabieg, mający na celu wzmocnienie oskarżenia: czytelnicy Camusa/Meursaulta nie tylko okazali się mało empatyczni, ale uznali, że zbrodnia została odkupiona przez sztukę. Trup Araba został uprzątnięty ze sceny, byśmy mogli wszyscy delektować się pięknem literackiej francuszczyzny: „Jeden umiał tak dobrze opowiadać, że w końcu zapomniano o jego zbrodni, a drugi był biednym analfabetą, Bóg stworzył go chyba tylko po to, żeby zginął od kuli i obrócił się w proch, nie zdążył nawet otrzymać imienia” (s. 9). Do pewnego stopnia zaaranżowana tu konfrontacja przypomina „ustawkę”; przeciwnik został wykreowany na potrzeby starcia. W rzeczywistości nie istniał żaden „pisarz-przestępca” (s. 70), francuski autor sam problematyzował kwestie etyczne i odziedziczone miary sprawiedliwości. Opisywał – jak pamiętamy – proces, podczas

którego Meursaulta sądzi się głównie za nieczułość wobec matki: nie chciał zobaczyć jej ciała, palił, pił kawę i drzemał przy jej zwłokach, a nazajutrz poszedł na plażę, poderwał dziewczynę i wybrał się z nią do kina na komedię. Oto jego przewina: „pogrzebał matkę ze spokojem zbrodniarza”⁶. Surowy wyrok to kara za złamanie reguł gry społecznej, opartej na nakazie synowskiej miłości (jest to zbrodnia – jak klaruje prokurator – porównywalna z ojcobójstwem), a nie za pozabawienie życia jednego z autochtonów. Absurd egzystencjalny wysuwa się na pierwszy plan i przesłania absurd kolonialny, ale nie unieważnia go. Daoud, likwidując rozstęp między pisarzem i narratorem, umieszcza tekst po stronie intencji autorskiej, co sprzyja absolutyzacji oskarżenia, ale równocześnie neutralizuje różne modalności literackiej opowieści (co przywodzi na myśl symptomatyczne pomieszczenie materii znane z oskarżeń Chinua Achebe kierowanych pod adresem Conrada⁷). Jeśli chodzi o Camusa, jego stosunek do niepodległości Algierii pozostaje przedmiotem dyskusji. Z jednej strony zarzuca się mu, że nigdy nie napiętnował wprost zbrodni władzy kolonialnej, nigdy nie opowiedział się jednoznacznie po stronie pełnej autonomii. Przez całe życie optował za federalizacją Francji i Algierii. Zmarł w styczniu 1960 roku, na rok przed referendum w sprawie niepodległości Algierii. Z drugiej strony podnosi się jego zaangażowanie, którego świadectwem pozostaje *Ubóstwo Kabylii* – zbiór reportaży przedstawiających nędzę algierskiej prowincji, publikowanych w 1939 roku i zebranych wraz z innymi tekstami dziennikarskimi i publicystycz-

nymi w tomie *Chroniques algériennes 1934–1958*. Reportaże te bywają traktowane jako świadectwo rzadkiej empatii z losem wydziedziczonych, ale spotykają się też z frontalną krytyką – za podtrzymywanie kolonialnej mistyfikacji. Autorzy *The Algerian Destiny of Albert Camus* piszą, że Camus w ogóle nie przedstawiał polityki eksploatacyjnej, dyskryminacji, rasizmu, gettoizacji, alienacji i strukturalnego bezrobocia, a źródeł nędzy doszukiwał się poza systemem kolonialnym – w „społecznym zacofaniu”... To pozwalało z kolei argumentować na rzecz modernizacji poprzez kolonialną asymilację⁸. Autor *Sprawy Meursaulta* podejmuje dziedzictwo Camusa wraz z wpisaniem w nie ambiwalencją. Powtarza, że to dzięki Camusowi i innym europejskim pisarzom wyzwolił się z religijnego i politycznego radykalizmu, do którego w młodości zgłosił akces. Już w wieku 13 lat czytywał Al-Ghazalego, XI-wiecznego perskiego mistyka, w liceum zaś piastował funkcję imama i współpracował z islamską opozycją. Równocześnie zaczytywał się literaturą – znalezione przypadkiem w rodzinnym domu książki Steinbecka, Sade’a, Millera odmieniły jego wrażliwość⁹. Zaczął kwestionować jednoznaczność wizję świata, którą oferował muzułmański integryzm. Kiedy w latach 90. w Algierii rozpętała się wojna domowa, Daoud – wówczas student romanistyki – zajął się reportażem i publicystyką, by szukać pluralistycznej alternatywy zarówno dla broniącej się dyktatury, jak i dla napierającego fundamentalizmu niesionego przez Muzułmański Front Ocalenia i Zbrojną Grupę Islamską. Po wojnie redagował francuskojęzyczny „Le

Quotidien d'Oran" i nieraz zdarzało mu się prowokować opinię publiczną kontrowersyjnymi wypowiedziami – na przykład nawoływaniem do „rozwiązania kwestii Boga” w świecie arabskim, co stanowi warunek rozwoju i „uczestnictwa w świecie”. *Sprawa Meursaulta* – powieść, która ku zaskoczeniu samego autora zyskała światowy rozgłos (przełożono ją na 22 języki!) – jest kontynuacją, z wykorzystaniem innych środków, tej dziennikarskiej działalności i spotyka się z podobną odpowiedzią, co jego wystąpienia prasowe. W grudniu ubiegłego roku pewien radykalny imam z Algierii, Abdelfatah Hamadache Ziraoui, przywódca salafickiego ugrupowania Front Islamskiego Przebudzenia, nawoływał do skazania pisarza na publiczną egzekucję za bluźnierstwo. Algierski minister ds. religijnych potępił publicznie te groźby, ale stwierdził również, że pisarz jest „wykorzystywany przez lobby syjonistyczne wrogie wobec islamu i Algierii”. Daoud przyjmuje te ataki ze spokojem i deklaruje, że nie wybierze losu wygnańca i nie opuści ojczyzny. Pozostanie w tej niewygodnej i niebezpiecznej, choć niezwykle ważnej roli: intelektualisty zawieszonego pomiędzy swojskością a obcością, osadzonego równocześnie w tradycji islamskiej i w zachodniej nowoczesności, w świecie wartości lokalnych i globalnych, w różnych kulturach i językach. Wybór języka to istotna kwestia. Daoud napisał swoją książkę po francusku, kazał przemawiać swojemu bohaterowi w języku kolonizatora. Harun wyposażony został zresztą w rozwiniętą samoświadomość i czuje się w obowiązku uzasadnić swoją decyzję: „Po to właśnie nauczyłem się

mówić i pisać w tym języku: by opowiadać zamiast zmarłego, rozwijać jego myśl. Zabójca stał się sławny, a jego historia jest napisana zbyt dobrze, bym miał ją naśladować. To jego język. Dlatego uczynię to, co robiło się w tym kraju po odzyskaniu niepodległości: ze starego domu kolonizatorów kamień po kamieniu zbuduję swój dom, swój język. Słowa i wyrażenia zabójcy będą dla mnie jak *porzucana własność*. Kraj jest zresztą pełen słów [...] zmienionych przez dziwny język, jaki tworzy dekolonizacja” (s. 10).

Francuski jest dla narratora zdobyczną bronią, którą chce wykorzystać przeciwko byłym ciemieżcom. Wpisuje się on w szereg opowiadaczy, którzy problemy z opowiadaniem o kolonialnej przeszłości chcą rozwiązać w trybie radykalnej mimikry. Podobne rozwiązanie znamy z książek wielu pisarzy tzw. Trzeciego Świata, jak choćby – by sięgnąć po klasyczny przykład – Raja Rao we wstępie *Kanthapury*, historii małej wioski w czasach aktywności Ghandiego, pisał: „[...] trzeba oddać w języku, który nie jest naszym własnym, tego ducha, który jest nasz [...] Nie możemy pisać jak Anglicy. Nie powinniśmy. Nie możemy pisać jedynie jako mieszkańcy Indii”¹⁰. Stawką tego typu postkolonialnej literatury nie jest wcale restytucja pierwotnej czystości, lecz przeciwnie – oddanie kulturowego metysażu, który stał się częścią kondycji postkolonialnej. W jednym z wywiadów Daoud twierdzi, że wybrał francuski – zamiast algierskiego, będącego mieszaną arabskiego i berberskiego, zmodyfikowaną przez wpływy francuszczyzny, oraz zamiast klasycznego arabskiego, zawłaszczanego przez imamów i ideologów – gdyż

pozostaje on dla niego „językiem pragnienia, przyjemności i wyobraźni”. W jednym posunięciu chciał wymknąć się z pułapki nacjonalizmu oraz wyswobodzić z sidła religii i polityki¹¹. Nic dziwnego, że rozłościł tym i bojowo nastrojonych algierskich patriotów, i fanatyków islamskiego uniwersalizmu. Harun nie przypadkiem sięga po metaforę domu. W roku 1962, w momencie uzyskania przez Algierię niepodległości, zajmuje on wraz z matką willę porzuconą przez białych *rumi*, i oboje usiłują uczynić ją własnym domem. Podobną przeprowadzkę wspomina zresztą sam pisarz – w 1975 roku jego rodzina wprowadziła się do dużego budynku na obrzeżach wioski, który stał pusty od wielu lat, a w jakiś czas potem ojciec odkupił ten dom za zaoszczędzone pieniądze¹². Obrazuje to doskonale kłopot, który mają Algierczycy z kolonialną spuścizną: po 130 latach podporządkowania francuskim władzom, po krwawej dekolonizacji znaczonej ośmioma latami walk, nie potrafią nadal odciąć się od przeszłości, gdyż wciąż w niej zamieszkują. Całkiem dosłownie – w przejętych domostwach, pośród zagarniętych przedmiotów, a także metaforycznie – w kulturze odmienionej przez wpływy zachodnie, wśród „słów zmienionych przez dziwny język, jaki tworzy dekolonizacja”. Daoud pozostaje w bliskiej, intymnej niemal relacji z tekstem Camusa. Powiedziałbym nawet, że zbyt bliskiej, co czyni z jego książki coś w rodzaju przewrotnego komentarza fabularnego do arcydzieła literatury światowej (co sugeruje francuski tytuł, *Meursault, contre-enquête*). Pisarz suplementuje na różne sposoby fabułę *Obcego*, a ponieważ Camus bywa w wielu kwestiach oględny,

ma sporo miejsc pustych do wypełnienia. Wprowadza też korekty, demaskuje z pasją przeinaczenia w opowieści Meursaulta, wskazując przy tym ich ukryte przyczyny (takie jak ignorancja i arogancja białego człowieka, wyparcie poczucia winy). Dowiadujemy się więc, że Musę i jego brata wychowywała samotnie matka. Nie wiadomo, dlaczego znalazł się on na plaży w feralne popołudnie, nikt też nie wie, co stało się z jego ciałem. Wiadomo jednak, że on i jego towarzysze nie chcieli zabić ani „pisarza-przestępcy”, ani Rajmunda, czyli „zaprzyjaźnionego z nim sutenera”. Oni po prostu czekali, „[a]ż sobie wszyscy pójda, on, ten alfons i tysiące innych” (s. 70). Odbył się proces, który przypominał farsę, a dziś nie da się go wznowić, gdyż ślady uległy zatarcu (plaża nie istnieje, do świadków nie sposób dotrzeć). Kobieta będąca przyczyną zatargu nie była siostrą Musy, lecz – najprawdopodobniej – jego ukochaną, a pomysł, by uczynić z niej ładacznicę ma swoje uzasadnienie na poziomie mentalności *pied-noirs*: „Dlaczego dziwka? Żeby oczernić pamięć Musy, zniesławić go i tym samym osłabić ciężar własnej winy? Dzisiaj zaczynam w to wątpić. Wierzę raczej, że ten pokrętny umysł rozdzielał jakieś abstrakcyjne role. Kraj przybrał postać dwóch wyobrażonych kobiet: słynnej Marii, wychowywanej pod kloszem w niezwykle niewinności, i rzekomej siostry Musy/Zudza, dalekiej metafory naszych ziem zrytych przez klientów i przybyszów, sprowadzonej do roli utrzymanki niemoralnego i brutalnego alfonsa” (s. 72–73).

Świat przedstawiony *Obcego* jest rozbudowywany, a zarazem podlega rozbiórce. Ale bez względu na to, czy Harun

dopowiada szczegóły, czy prostuje przekłamania, jego narracja zawsze grawituje w stronę oskarżenia zachodniego imperializmu i krytyki kolonialnego rozumu. Zbliża to utwór Daouda do publicystyki (w tym kontekście symptomatyczny wydaje się wybór monologu kosztem prezentacji scenicznej i dialogu). Autor narzucił sobie obowiązek przekształcania poszczególnych motywów w wielkie metafory i wyprowadzania epokowych diagnoz z każdego niemal elementu intrygi, co w pewnym momencie staje się nużące. Przede wszystkim jednak powieść cierpi na patologiczną transtekstualność (ujmując rzecz w klasycznych kategoriach Genette'a). Uzależnienie od Camusowskiego hipotekstu jest tutaj absolutne i manifestuje się na każdym poziomie dzieła, wysiłek czytelnika sprowadza się natomiast do rekonstruowania aluzji, śledzenia gry różnic i podobieństw. „Mama żyje do dziś” – zaczyna swoją opowieść Harun (s. 9), odwracając słynny incipit *Obcego*, i dalej, przez sto parędziesiąt stron swojego monologu, nie przepuszcza żadnej okazji, by puścić oko, nawiązać, powtórzyć jakąś pamiętną frazę, skalkować jakiś motyw lub go odwrócić. Meursault był niewierzący i nudził się w niedzielę, Harun podobnie, dlatego narzeka na piątkowe *ennui*. Meursault lubił kawę z mlekiem, Musa też pił ją chętnie, za to Harun „nie znosi tej mikstury” (s. 76). Meursault zabił Musę o drugiej po południu, Harun zaś morduje swojego Francuza o drugiej w nocy, a jego matka powiada, że celowo wybrała go na ofiarę, gdyż lubił się kąpać o czternastej (s. 123)! A kiedy strzela do swojego *rumi*, te strzały to „dwa krótkie uderzenia w drzwi, za którymi czekało

wytchnienie” (s. 97), podczas gdy Meursault – jak pamiętamy – zapukał cztery razy „do wrót nieszczęścia”¹³. Obie śmierci natomiast – niezależnie od okoliczności – są „tak samo bezcelowe, absurdałne i nieoczekiwane” (s. 117). Kulminacyjne zdarzenie fabuły – które właśnie *en passant* wyjawilem – wiąże ostatecznie losy bohaterów. Gra symetrii dopełnia się, gdy w pierwszych dniach niepodległości Harun zabija niejakiego Josepha Larquais'a, który szukał schronienia podczas zamieszek. Oko za oko – tak sprawiedliwość rozumie matka Haruna, to ona bowiem wykorzystuje syna do wcielenia w życie swojej wendety, a następnie ochoczo pomaga przy zacieraniu śladów i mataczeniu podczas śledztwa. Zresztą zdarzenie, do którego odwołuje się ten epizod, czyli orańska masakra Europejczyków z lipca 1962 roku, samo w sobie stanowiło echo paryskiej rzezi Algierczyków z października roku poprzedniego. Oba zdarzenia objęte zostały swoistą zмовą milczenia: Harun i Meursault, Algierczycy i Francuzi związani są niejawnym węzłem zbrodni. Narrator przeistacza się z ofiary w mordcę i upodabnia do znenawidzonego Francuza. Rusza dochodzenie, podczas którego zarzuca się mu, że zamordował swojego białego za późno – tydzień po wyzwoleniu kraju – a zatem nie jest to już czyn wojenny, lecz pospolite przestępstwo. Niestety, po tej znakomitej scenie Daoud znowu wprawia w ruch system luster i krzywych zwierciadeł. Meursault musiał tłumaczyć się ze swojej nieczułości wobec matki, Harun – z obojętności względem rewolucji. Zostaje osadzony w celi i zмага się natrętnym kapłanem, który przynosi mu Koran... W tym

miejsu Daoud przepisuje z powieści Camusa opis wizyty księdza, podmienia jedynie parę słów: kapelan – imam, sutanna – gandura... Dodajmy, że cała powieść respektuje przymus w duchu OuLiPo: zawiera dokładnie tyle samo znaków co *Obcy!* Dodajmy jeszcze, że forma monologu wypowiedzianego została wzięta z *Upadku* – w związku z tym gorliwi krytycy porównują obraz dwóch barów i dwóch miast (Oranu i Amsterdamu), tudzież zestawiają z sobą tragiczne uwikłanie Haruna z dramatem Jeana-Baptiste’a Clemence’a, a także dzieje Aarona z losami Jana Chrzciciela... Ilość rozsianych przez Daouda tropów przyprawia o istny zawrót głowy. Nazywam to przywiązanie do hipotez(-ów) niewolniczym lub patologicznym, ale niekoniecznie dlatego, że chcę zdeprecjonować całe pisarskie przedsięwzięcie. Owszem, można by powiedzieć, że *Sprawa Meursaulta* jest rodzajem rozprawki na zadany temat. Autor przyznaje, że najpierw opublikował w „Le Quotidien d’Oran” artykuł zatytułowany *Meursault albo Arab zabity dwukrotnie*, a dopiero potem jego wydawca namówił go do rozwinięcia pomysłu. Mamy zatem do czynienia z powieściowym elaboratem, fabularną wariacją, a zarazem gotowcem dla wszystkich krytyków postkolonialnych. Literaturoznawcy od dawna zwracali uwagę na anonimowość ofiary – od Connora Cruise’a O’Briena, autora pionierskiej pracy z 1970 roku, poprzez Edwarda Saïda z jego słynnym studium *Kultura i imperializm* (1993), po Davida Carrola i jego niedawne *Albert Camus the Algerian. Colonialism, Terrorism, Justice* (2007). Wszyscy oni podnosili fakt, że Arabowie w dziele Camusa to istoty

bez imienia, statystujący bezgłośnie przy spektaklu europejskiej metafizyki i rozważali, czy to rozpoznanie można obrócić w oskarżenie¹⁴. Daoud zachował się jak prymus postkolonialnej epiki i napisał książkę, na którą wszyscy czekali, skazaną na sukces w trybie „instant classic”¹⁵. Ale trzeba zauważyć, że praktyka postkolonialnego przepisywania kanonicznych utworów jest dość rozpowszechniona i rozwija się bujnie, przynajmniej od czasu *Szerokiego Morza Sargassowego* Jean Rhys (1966), będącego prequelem *Jane Eyre* Charlotte Brontë. Pytanie tylko, czy możemy ze spokojnym sumieniem włączyć Daouda do grona pisarzy nicujących zachodnie imaginarium z perspektywy zdominowanych (w którym odnajdujemy twórców tak wybitnych, jak Michel Tournier, Patrick White, Margaret Atwood, Chinua Achebe, John Maxwell Coetzee¹⁶)? Mam wątpliwości, ale myślę, że wszyscy ci, którym nie przeszkadza mechaniczna praktyka pisarska oparta na amplifikacji, powtórzeniu oraz inwersji, będą potrafili odpowiedzieć na to pytanie twierdząco. Niewolnicze przykucie do hipotez może bowiem obrazować post-zależnościowe uwikłanie dzisiejszej Algierii w dawne relacje panowania. Patologia narracji może uchodzić za diagnozę uporczywego, chorobliwego trwania kolonialnej przeszłości w pamięci, kulturze, polityce i relacjach społecznych. Na spotkaniu autorskim, które odbyło się w ramach tegorocznego Conrad Festival, zapytałem autora, dlaczego nie uwolnił swojego bohatera od cienia Meursaulta, dlaczego nie pozwolił mu żyć własnym życiem. Pisarz odpowiedział, że Algieria wciąż próbuje wybić się na (kulturową,

duchową) niepodległość. Aby to było możliwe, musi odrzucić nacjonalistyczne narracje, fantazmaty czystości i religijny fanatyzm. Niewykluczone – dorzucił – że o tym traktować będzie jego kolejna powieść. W *Sprawie Meursaulta* pisarz nie wskazuje dróg emancypacji (i z tym wiąże się mój czytelniczy niedosyt). Sadza nas naprzeciwko starszego, zgorzkniałego mężczyzny, który przez całe życie nienawidził oprawcy swojego brata, aż w końcu upodobił się do niego, i każe wysłuchiwać jego skarg oraz jeremiad. „Cóż innego, powiedz, zrobić z moją historią – pyta Harun – niż odgrywać ją w nieskończoność” (s. 147)? To pytanie czysto retoryczne, które dodatkowo uzasadnia wariacyjno-trawestacyjny charakter powieści. Nie tracę jednak nadziei, że można postawić je ponownie, w trybie pytającym – i że Daoud w kolejnych książkach pomoże udzielić na nie odpowiedzi.

Jerzy Franczak

PRZYPISY

- 1 Albert Camus, *Obcy. Dżuma. Upadek*, przeł. Maria Zenowicz, Joanna Guze, Kraków 1972, s. 46–47.
- 2 Jean-Paul Sartre, *Komentarz do „Obcego” Camusa*, przeł. Jan Prokop, w: *Sztuka interpretacji*, t. II, red. Henryk Markiewicz, Wrocław 1973, s. 234.
- 3 K. Daoud, *Sprawa Meursaulta*, przeł. Małgorzata Szczurek, Kraków 2015, s. 13. Dalej odsyłam bezpośrednio do tego wydania.
- 4 W wydaniu algierskim z 2013 roku powieść mordercy nosi tytuł *Obcy*, co więcej – mieszka on dokładnie pod adresem zajmowanym przez rodzinę Camus. Edycja francuska jest celowo bardziej nieprecyzyjna. Zob. Alice Kaplan, „*Meursault, contre-enquête*” de Kamel Daoud, <http://www.contreligne.eu/2014/06/kamel-daoud-meursault-contre-enquete/> [data dostępu: 23.11.2015].

- 5 Olga Stanisławska, *Bolesny splot*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 42.
- 6 Albert Camus, dz. cyt., s. 73.
- 7 Chinua Achebe, *An Image of Africa: Racism in Conrad’s “Heart of Darkness”*, „Massachusetts Review” 1977, nr 18.
- 8 Aïcha Kassoul, Mohamed Lakhdar Maougal, *The Algerian Destiny of Albert Camus*, przeł. Philip Beitchan, Academica Press Bethesda 2006, s. 191. Cyt. za: Joanna Roś, *Ubóstwo Kabylji. Wezwanie do socjopolitycznej sprawiedliwości czy etnografia nędzy? Rozważania nad relacjami Alberta Camusa z regionu kabylskiego*, „Polisemia” 2014, nr 2 (13).
- 9 *Jak odkrywałem język. Rozmowa z Kamelem Daoudem*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6197-jak-odkrywalem-jezyk.html> [data dostępu: 23.11.2015].
- 10 Cyt. za: Leela Gandhi, *Teorie postkolonialne. Wprowadzenie krytyczne*, przeł. Jacek Serwański, Poznań 2008, s. 135.
- 11 *Jak odkrywałem język...*
- 12 Tamże.
- 13 Albert Camus, dz. cyt., s. 47.
- 14 Zob. Conor Cruise O’Brien, *Albert Camus: of Europe and Africa*, New York 1970; Edward Said, *Kultura i imperializm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009; David Carroll, *Albert Camus, The Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*, New York 2007.
- 15 Robin Yassin-Kassab, *The Meursault Investigation*, „The Guardian” 2015, z dn. 24 czerwca.
- 16 Zob. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Londyn–Nowy Jork 1989; Ankhi Mukherjee, *What Is a Classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon*, Stanford 2014.

Wygrzebana z wysypiska pamiętka z celulozy

Miłosz Biedrzycki
Porumb

Wydawnictwo WBPICAK, Poznań 2013

Najnowsza, dziewiąta już książka poetycka Miłosa Biedrzyckiego ukazała się równo 20 lat po jego głośnym debiutanckim tomiku. Z okazji tego jubileuszu, warto przypomnieć kierunek twórczej drogi MLB. Przed dwiema dekadami był współtwórcą przełomu w polskiej liryce z początku lat 90., jednym ze wspaniałej plejady debutantów „bruLionu”. Z każdym kolejnym zbiorem, sukcesywnie – i z sukcesem – dorabiał się jednak stanowiska bardziej odrębnego, potwierdzał niezależność od dominujących nurtów, tendencji i mód w rodzimej poezji (Wojciech Bonowicz trafnie nazwał jego pozycję „a-pozycją”). Godny podkreślenia jest przy tym fakt, że mimo pokaźnego dorobku na przestrzeni tylu lat, rdzeń twórczości Biedrzyckiego pozostał – w odniesieniu do pierwszego tomu – zasadniczo niezmienny. Jednocześnie jednak ta poezja nie uległa skostnieniu, nie żywi się schematem, przeciwnie – do dziś zdumiewa żywotnością. Całą twórczość Biedrzyckiego charakteryzuje osobliwa poetycka nie-dojrzałość, nadpobudliwość, dezynwoltura, niekiedy zakrawająca na anarchię. Na płaszczyźnie językowej współgra z tymi

cechami specyficzna nadaktywność, swoista zachłanność na najróżniejsze rejestry mowy i pisma.

W tomie *Porumb* zwraca uwagę natomiast to, że z wyżej wspomnianymi właściwościami zderzana jest dojrzałość, jakby chodziło o swego rodzaju weryfikację wcześniejszych wyborów. Częste u Biedrzyckiego zmagania z językiem (lub w jego obrębie) i z tradycją literacką w nowym zbiorze przybierają na sile i mocno się komplikują. Drażniony i zbijany z tropu odbiorca zdaje sobie szybko sprawę, że lektura tej książki wymagać będzie szczególnej czytelnicznej wytrwałości.

Biedrzycki tworzy w swoich wierszach coś na kształt wysypiska różnorodności, w którym panuje nader ożywiony, gorączkowy i chaotyczny ruch – zarówno w planie zmieniających się niczym w kalejdoskopie miejsc i przedstawianych sytuacji, jak i w samej materii języka. Zalega tu sporo lirycznych odpadów, głównie z wielkiego śmietnika współczesnej cywilizacji, ekonomii, popkultury, ale też ze śmietniczka miejskiego stylu życia. Nawet w nich trafiają się jednak resztki nadające się do czytelnicznej konsumpcji, niektóre całkiem smakowite – także dlatego, że uwikłane w zdania o jedzeniu (np. świetna, zwielokrotniona metafora „polny koń/trojański relatywizmu” w *Smutnej pieśni o komendancie kindziuku*). Znajdzie się tu też nie najniższej próby złoto dla zuchwałych miłośników poetyckich migawek – jak choćby krótki utwór *Wieże rafinerii*, zastanawiający odległą i zaciemnioną aluzją do liryku łożańskiego Mickiewicza.

Czy skrywają się tu kąski znakomite? Tak, odnaleźć je można między odpadami i błyskotkami. Wystarczy spojrzeć

na początek tomu. Moją uwagę zwraca nie tyle wiersz otwierający *Porumb* (w najlepszym wypadku niezbyt udane nawiązaniem do poezji Białoszewskiego), ile utwór *Co ja mogę do państwa powiedzieć*, który zaciera nie najlepsze wrażenie pierwszych zdań tomiku. Komunikuje on coś istotnego – przede wszystkim o komunikacji:

Co ja mogę do państwa powiedzieć.
To nie jest naturalna sytuacja.
Ludzie w ten sposób nie rozmawiają
ze sobą na ulicy.
Z okna autobusu widać inne napisy
na przystanku,
z okna samochodu inne. Chudy
grubego nie zrozumie,
jego zadyszki i kłopotów
z kupowaniem ubrań.

Początek wiersza przywodzi na myśl publiczne tłumaczenie się z jakiegoś incydentu czy odstępstwa od normy, połączone z trudnym do ukrycia zakłopotaniem i dyskomfortem. Szybko okazuje się jednak, że chodzi tu o swoiste usprawiedliwienie postawy (nad)aktywności i otwartości, ujawniającej się w wypowiedzianych zdaniach. W sekwencji trafnych, sugestywnych obrazów Biedrzycki ujawnia indywidualny i podmiotowy (wyraźnie rozmiągający się z otoczeniem), a zarazem modelowy – bo wyrażany w bezokolicznikowych zdaniach – charakter tego, co wypowiedzane:

Ludzie tak do siebie nie mówią.
Kiedy mają okazję,
raczej zaciskają na sobie zęby,
ramiona, ubrania, należności.

Jechać przez faliste płachty deszczu
z pytajnikiem zamiast głowy.
Z hiszpańskim odwróconym
pytajnikiem
otwierającym zdanie, drogę z tunelu
w szadzi.
Z kropką w punkcie zbiegu
równoległych linii –

Uwydatnionej w obrazowaniu, meta-językowej organizacji wiersza nie należy lekceważyć, tym bardziej że nie jest to jedyna tego rodzaju operacja w nowym tomie Biedrzyckiego. Odciska się w tych zabiegach znamieny dla całego zbioru ścisły związek dwóch perspektyw – komunikacyjnej i egzystencjalnej. Przy czym nie chodzi tu o jakkolwiek pojęte pogodzenie tych perspektyw, zaakcentowana zostaje raczej ich nieprzystawalność i niewspółmierność. Dysonanse, zakłócenia i niedające się pogodzić sprzeczności znajdują swoje źródło przede wszystkim w języku.

Biedrzycki w pełni świadomie (choć same wiersze sprawiają wrażenie jakby działało się to nieco przypadkowo) rzuca się w wir owych niespójności. Wdaje się w potyczki z językiem, wpada w pułapki przez niego zastawiane – poddaje się językowym złożonym strukturom, ich rozmaitym odmianom, rejestrom, kontekstom i sposobom użycia. Tak dzieje się choćby w utworze *Lata migają, to samo*: „A, to do ósmej wieczór./ Tak czy inaczej na u, ktoś mówi. Tylko inaczej się pisze./ Tylko inaczej się słyszy, poprawia Men”. Rozmaicie konfigurowane rozbieżności między tym, co powiedziane i usłyszane, a tym, co pomyślane, napisane i przeczytane – wielokrotnie powracają w *Porumbie* (w najbardziej chyba ekstremalnej postaci

w utworze *Ok*, demonstrującym współczesną przepaść między treścią komunikatu a jego skrajnie zapośredniczonym przekazem). Warto spojrzeć pod tym kątem bliżej na jeden jeszcze wiersz – *Te linijki są dla*. Przedstawia on typową, anegdotyczną sytuację: zdziwienia dziewczynki z powodu niezrozumiałej dla niej różnicy między brzmieniem a zapisem czasownika „wzięłam”, którą jej ojciec stara się wytłumaczyć analogią do rodzaju męskiego („wziąłem”). Nie byłby może to zbyt istotny wiersz, gdyby nie świetny finał rozgrywającego się w nim dialogu:

Przepraszam cię tato,
we „wziołem” też nijakiego ogonka
nie słyszę.
Nihil in intellectu, córko, co zrobić,
kiedy już człowiek wziął i się znalazł
w tych
(młyńskich kamieniach), bez (*prius*
in) sensu.

Konfuzja „ja” lirycznego wypowiedziana jest tu dzięki trawestacji słynnej sentencji Arystotelesa („nie ma nic w umyśle, czego by przedtem nie było w zmysłach”), okraszanej grą słów (w łacińskiej sentencji *sensu* oznacza „zmysły”). Podmiot zdaje się w finale tego wiersza narzekać na coś więcej niż tylko językową niezrozumiałość, wynikającą z uciążliwych różnic (jak ta między fonetyką a ortografią). O przesłaniu wiersza, nakładającym się na treść klasycznej maksymy, trudno ostatecznie rozstrzygać. Być może zapisany jest tu przede wszystkim egzystencjalny dramat: rozdzwięk między samym istnieniem (uprzywilejowującym to, co przeżywane zmysłowo) a tym sposobem ist-

nienia, które umownie nadaje mu sens w języku. Ważną rolę odgrywa przy tym wtrącenie z ostatniego wersu – „młyńskie kamienie” (jakże przesycone są różnymi symbolicznymi znaczeniami, rozmaitymi kontekstami) wskazują na utknięcie w – mniej lub bardziej udolnie – reprodukowanych słownych wyrażeniach.

Niedoskonałość i ograniczone możliwości językowej komunikacji sprawiają, że niechybnie trzeba od czasu do czasu ustąpić miejsca dynamice rzeczywistości, samemu obserwowaniu i przeżywaniu zdarzeń. Stąd nie dziwi fraza „słowa nie popchną dziś rzeczy ani odrobinę” z wiersza o zwodniczym tytule *Nadzieje związane z mikrokredytami [...]*. W zakończeniu tego utworu pojawia się szalenie czytelne nawiązanie do *Przesłania Pana Cogito*, co z kolei wprowadza kolejny interesujący wątek *Porumbu* – intertekstualnych związków wierszy Biedrzyckiego z poezją Zbigniewa Herberta.

W sposób najbardziej złożony, bo w formie zwielokrotnionej trawestacji, objawiają się one w utworze *Dlaczego by nie*. Poczynając od tytułu i żartobliwej inwokacji („Pomóż mi śpiewać rozbity dzbanek, wyszczerbioną duszę/ w hotelowych dekoracjach”), poprzez nieuporządkowany, dygresyjny ciąg młodzieńczych wspomnień (zastępujących przemyślane, historiograficzne *exempla* u Herberta), aż po finał („Wychodzę w świat,/ oblażący trochę jak stare tapety, a trochę – inaczej”) – wszystko jest u Biedrzyckiego przewrotnym przetworzeniem motywów i znaczeń słynnego wiersza *Dlaczego klasycy*. Tak daleko posunięta i mocno obniżająca tonację gra z konwencją, wbrew pozorom, nie jest zabiegiem wyłącznie parodystycz-

nym. Nie świadczy też o bezwzględnie negatywnym stosunku do poetyckiego wzorca. Taką możliwość odczytania zdaje się sugerować przywoływany już wyżej wiersz *Nadzieje związane z mikrokredytami [...]*, w którym wykorzystana została niejako „gotowa” poetyka imperatywów *Przesłania Pana Cogito* po to, by mogła zafunkcjonować w odmiennym od etycznego, swobodniejszym kontekście. Z kolei w finale utworu *Imiona* – w schemat przewodnich motywów wiersza *O dwu nogach Pana Cogito* Biedrzycki wpisuje znaczenia raczej autoironiczne niż wymierzone w Herberta.

Cytowanie kanonicznych, literackich struktur jest zazwyczaj silnym, wyrazistym gestem – celem takich zabiegów może być zarówno podziw dla wiersza-pierwowzoru, jak i prześmiewcze obnażenie rozpoznawanych niedostatków matrycy wzorca. Najlepsze efekty daje strategia pośrednia – gdy toczy się reinterpretacyjna gra o niewiadomych z początku regułach i stawce. Taką właśnie grę – jak mi się wydaje – uruchamia Biedrzycki w *Porumbie*. Intrygująca jest tu bowiem nie tylko specyficzna wieloznaczność zabiegów intertekstualnych, ale również skala ich zastosowania.

W tym kontekście osobnego omówienia domaga się liryczny cykl przygód poety Porumbescu. Ten wątek nie wyznacza zasadniczego tematu książki Biedrzyckiego, jest raczej swoistym aneksem do niej, a zarazem rozwija skomplikowaną sieć nawiązań do Herberta (tu szczególnie do tomu *Pan Cogito*). Analogia jest dość wyraźna: persona liryczna Biedrzyckiego również jest postacią fikcyjną (choć mającą rzeczywiście istniejącego niegdyś

przodka, o czym informuje wiersz *Ciprian Porumbescu, genialny kompozytor*), konfrontowaną w kolejnych wierszach z meandrami historii i problematyczną współczesnością (kulturowo-etnicznego tygla Europy Środkowo-Wschodniej). Porumbescu rozważa charakterystyczne dla protagonisty Herberta problemy i dylematy filozoficzno-egzystencjalne, ale czyni to w sposób raczej naiwny i żartobliwy, odwracając tym samym uwagę od powagi swoich rozważań, czy też po prostu je unieważniając (gdy w utworze *Poeta Porumbescu rozrabia w kuchni* mówi „Moje ciało jest wygłodniałym zwierzęciem”, to ani myśli rzec słowa o duszy). Nie kieruje się krytycznym intelektem i kategoriami etycznymi, lecz przede wszystkim instynktem, zmysłami i emocjami. Porumbescu okazuje się więc figurą niedojrzałości – przewrotną, groteskową i karykaturalną wersją Pana Cogito. W cyklu Biedrzyckiego zamiast trybu gruntownej refleksji, powściągliwości czy dystansującej ironii, dominuje młodzieńcza lekomyślność, dezynwoltura i nadwyżka językowego humoru. Po raz kolejny wobec Herbertowskich schematów lirycznych działa radykalne obniżenie tonacji i stylu wypowiedzi wierszy Biedrzyckiego.

Co to wszystko znaczy? Wydaje mi się, że w osobistym stosunku autora *Porumbu* do wierszy Herberta – wyrażającym się tak licznymi zapożyczeniami form literackich i ich trawestacjami, odniesieniami do wielu konkretnych utworów – podziw spleciony został z drwiną i żartobliwym dystansem. Tak pomyślany niejednoznaczny eksperyment chyba się w *Porumbie* udaje. To zderzenie barbarzyńskiego z ducha i przechowującego

młodzieńczą werwę charakteru wierszy (właściwego wczesnej twórczości) z nawiązaniami do twórczości poety wyrażnie klóćącego się z tak pomyślaną poezją – owocuje u Biedrzyckiego szczególnym rodzajem wierszy, w których dojrzałość i waga podejmowanej problematyki nie oznacza od razu patosu i niezbywalnej powagi.

Nie przypadkiem chyba po cyklu przygód Porumbescu, a zarazem na zamknięcie tomu, umieszcza Biedrzycki wiersz *Librowszczyzna*, który odczytać można tyleż jako objaśnienie, co komplikację do całego zbioru. Utwór otwiera deklaracja, że „[t]o jest liryka maski. To jest z liryka maski przezierające/ wewnątrz zewnątrz”, następnie zaś padają zdania: „To są liryka maski i kłęb pustego miejsca w środku./ W ciemno żarzącym się dymie. Jak z pociągu pełznącego/ wzdłuż granicy miasta w nocy przeczuwany kombinat”. To wyznania pozostające po stronie niedookreślenia, to deklaracje zwodnicze. Wiersz zamykają zaś zdania: „Tłó. Prawie doskonale/ chłodne. Przenikające wszystko. Oddalające się/ spod znad, z wnętrza zewnątrz. Po samo/ powietrze”. Ten obraz odczytuję jak sugestię, że niemal niemożliwe jest wyznaczenie granicy między tym, co jest wprawdzie utajone, ale może najgłębiej i najbardziej prawdziwe, od tego, co okazuje się jedynie pozą, pozorem i powierzchwnością. Elementarne różnice, wyrażające je antynomie zostają tu swoście zniesione, zatarłe. Proces poetyckiej dyfuzji (termin nie musi być całkiem od rzeczy, biorąc pod uwagę wykształcenie i zawód Biedrzyckiego) – rozplływania się przeciwstawnych znaczeń w niezbywalnym do życia a samo-

wystarczającym powietrzu – ściśle łączy język z istnieniem.

Zapewne ta dyfuzyjna właściwość myślenia Biedrzyckiego łączy się w *Porumbie* z konstruowaniem całego tomu na kształt wysypiska różnistości – pełnego odpadów, osobliwości, ale i cennych znalezisk, na którym to, co błahe, z trudem daje się oddzielić od tego, co istotne. Na tej zasadzie sąsiadują w *Porumbie* – jak mi się wydaje – także wiersze. Na przykład na stronie 34 odnajduję żartobliwy wiersz *Obiadowe blues*, by na stronie 35 przeczytać intrygujący wiersz *Trzecia zasada*. Jego tytuł odwołuje się prawdopodobnie do trzeciej zasady dynamiki Newtona, czyli zasady akcji i reakcji. Teoria naukowa dostaje tu swoistą, poetycką reprezentację w obrazie interakcji człowieka i trawy, w zapisie ich przyległości, ich równoprawnego oddziaływania („przyłożenie policzka do trawy/ i przyłożenie się trawy do policzka”,// „rozplaszczanie policzka o żdźbło/ i rozplaszczanie się żdźbła o policzek”). Chodzi tu wyraźnie o coś więcej niż epizod odczucia maksymalnie bliskiego kontaktu z naturą – być może dostajemy sugestię o wzajemnym przenikaniu się jednostkowego istnienia ludzkiego z wszechbytem (na możliwość takiego odczytania wskazuje pokrewieństwo tego wątku wiersza Biedrzyckiego z Whitmanowskimi „żdźbłami trawy”, które nie mniej znaczą niż „rzemiosło gwiazd”). Znamienny jest fizykalno-słowny (nie do rozłączenia), końcowy efekt tego procesu interakcji:

rozgniecione zielone w czerwonym
wgnieceniu
trwająca tyle, co reszta tego zdania
pamiątka z celulozy.

Rezultatem tym okazuje się jakościowa, bo wyrażona za pomocą kategorii czasu, całkowita identyfikacja znaków materialnych i językowych. „Pamiętka z celulozy” to nie tylko odcisnięty z trawy ślad na policzku, lecz również tekst wiersza zapisany, a następnie wydrukowany na papierze (którego istotnym tworzywem jest właśnie celuloza). To znikome, a jednak wyraziste i znaczące świadectwo głębokiego – zarazem ludzkiego i poetyckiego – doświadczenia. To metaforyczna sygnatura aktu komunikacji, współoddziaływania języka z istnieniem – pełnej i namacalnej, choć chwilowej i wątpliej przystawalności człowieka i świata, słów i rzeczy. Zawarta jest w niej ważna sugestia, że to, co

istniejące i doświadczane, odciska swoje piętno (stąd „wgniecenie”) na podmiocie (poecie) i używanym przezeń języku, ale zarazem samo zostaje w wypowiedzi nieuchronnie zniekształcone („rozgniecenie”). Przy tym fraza odkleja się od oczywistego literackiego cytatu (tytułu powieści Igora Newerlego).

Nowy tom Biedrzyckiego jest według mnie przede wszystkim zbiorem takich pamiętek z celulozy, takich „wgnieceń”/„rozgnieceń” – intrygującym traktacikiem o dziwnym, trudno uchwytnym, acz przeżywającym jako nierozzerwalny, związku między słowem a rzeczą, językiem a istnieniem.

Przemysław Mazur

GRZEGORZ STEC, *Melancholia*, 2014, olej na płycie, 30 × 40 cm (oryginał czarno-biały)



Anna Pekaniec
Bogdan Rogatko
Wojciech Rusinek
Malwina Mus
Tomasz Cieślak-
-Sokołowski

Klucze

Marta Wyka

Przypomniałam sobie

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015

W e wstępie do *Krakowskiego dziecka* (1998), swojej pierwszej książki autobiograficznej, Marta Wyka pisała: „Tamte czasy są już zamknięte. Mamy do nich jeszcze klucz, ale coraz to oporniej obracający się w zamku, coraz bardziej zardzewiały, klucz z innego kompletu, trzymanego w kieszenie starego palta, które też gwałtownie domaga się chemicznej pralni. Co będzie, gdy zgubimy kwit? Co się stanie z naszą starą niemodną odzieżą?”

Wiem dobrze, iż są to pytania retoryczne i dlatego właśnie wydobywam z niejasnej pamięci obrazy przeszłości. Gromadzę te dagerotypy, bo mogą być pożyteczną ilustracją. Ale kto napisze to dzieło? Jego zapowiedzi raz po raz wytryskują jak fajerwerki w prozie, w wierszach, w uczonych esejach. A ja zmierzam ku opowieściom nieheroicznym. Czasem, być może, błysnie spoza nich mała iskra dramatu. Nie staram się rozdmuchiwać jej w wielki pożar”.

Na plan pierwszy wyraźnie wybija się tu nostalgiczny potencjał gestu autobiografki, która ma świadomość, iż konstruowana opowieść odnosi się do oddzielonej od momentu pisania przeszłości. Można się jednak do niej dostać dzięki pasji autobiograficznej, upartemu kolekcjonowaniu ułamków historii o rodzinie, bliskich, przyjaciółach, miejscach, rzeczach, wydarzeniach. Mikro-

historie układają się w barwną mozaikę, nierzadko dość precyzyjnie rozplanowaną, zawsze jednak niepełną, domagającą się dopowiedzeń. *Chroniczny brak kompletu* – tytuł ostatniego rozdziału z najnowszej książki Marty Wyki *Przypomniałam sobie* – to nie tylko zgrabna formuła definiująca nieustające zmagania z niezmiennie fragmentaryczną, prywatną narracją o minionym czasie, ale to przede wszystkim fraza wskazująca na strategię cierpliwego odzyskiwania przeszłości. W rozbłyskach, wyimkach, zróżnicowanych gatunkowo opowieściach tli się dawne życie, jego aura, atmosfera, całe jego piękno, smutek, groza, przyjemność, tajemniczość. Co ważne, jego niekompletność, świadomość jedynie ułamkowej rekonstrukcji, wybiórczość rozumiana jako dyskretny przymus zaakceptowania niemożności pełnego odtworzenia wspomnień – choć sprawia wrażenie kłopotliwej, gdyż oznacza konieczność obcowania z całością o ażurowej konstrukcji, która jest i piękna, i delikatna, wymagająca sporej ostrożności – jest także największą zaletą autobiograficznych książek Marty Wyki, która podejmuje w nich wysiłek mierzenia się ze skomplikowanymi mechanizmami pracy pamięci. Matka dziewicy Muz – Mnemosyne – nierzadko zawodzi, zwodzi, lecz – co najważniejsze – często uwodzi, oferując nie tylko możliwość ponownego zmierzenia się z tym, co było, ale także dając asumpt do walki z niebezpiecznym zapominaniem, nachalnym, cierpliwie czyhającym na każdego autobiografa, by pokrzyżować mu pisarskie plany, pomieszać tekstowe szyki. Autorka *Przypomniałam sobie* wybiera taktykę ponawiania opowieści,

w której dokonuje się selekcji, ciągłych przegrupowań, koniecznych wyborów. Ma też głęboką świadomość niedoskonałości pamięci, nie zawsze wspomagającej wysiłki autobiografki. Wyka już w *Przypisach do życia* (2007) zapisywała: „Ale pamięć nie jest już tak usłużna, jak bym chciała, i nie wiem, o czym i dlaczego zapomniałam...”

Dlatego próbuję trochę się z nią pobawić, to znaczy wmówić jej, że wybrałam rozsądnie to, co najważniejsze, ale dla kogo? No dla mnie właśnie. Próbuję odwrócić jej uwagę od zapominania, a zapomniałam tak wiele”.

Wyraźna perspektywa podmiotowa jest jedyną obroną przed poczuciem winy wobec dezintegracji obrazów czasów minionych, przeinaczeń w portretach osób szczególnie ważnych, wspominanych z wyraźną dbałością. Kapryśność pamięci została silnie podkreślona w zwartym, mocnym podsumowaniu *Przypomniałam sobie* – książki, która jest trzecią częścią memorialnej trylogii Wyki o Krakowie, uniwersytecie, książkach, Polsce, Francji, rodzinie, przemianach społecznych, politycznych, kulturowych. Owa trylogia nie jest tylko rozsypaną układanką autobiograficzną, w której skrzętna kronikarka stara się odzyskać jak najwięcej, opowiedzieć jak najpełniej, dopisać potencjalne historie alternatywne, lecz także kreśloną pewną ręką ilustracją godzenia się z koniecznością pamięciowych wolt i uników. Co tłumaczy także ewidentne przyzwyczajenie autorki do nie-kompletu.

Migawkowa struktura *Przypomniałam sobie* uczy również, że nie należy przywiązywać się do myśli o tym, iż autobiografia to szansa na odzyskanie przeszłości

w takim kształcie, w jakim się wydarzyła. Zawsze już będzie ona tylko jedną z możliwości. Migotliwa struktura chimerycznej pamięci nadaje wspomnieniom formy atrakcyjne, mniej lub bardziej wypełnione szczegółami, chętnie bądź opornie odsłaniające swoje drugie, trzecie, kolejne dno. Wielowarstwowość rekonstruowanych historii uwidacznia się także w powstających w ich obrębie pytaniach, w zadaniach, przed którymi stawia autorka czytelników. *Przypomniałam sobie* zmusza do pilnej obserwacji, uważnego oddzielania faktyczności od literackości. Przy czym to literackość zaczyna dominować, co jest szczególnie widoczne w rozdziale *Pisać jak Paul Auster* – konsekwentnie utrzymanym w drugiej osobie liczby pojedynczej, która nadaje mu pozór rozmowy, charakteru niemal lirycznego rozrachunku autorki z samą sobą, swoją pamięcią, jej złożonością („Przeszłość składa się z ornamentów, ornamenty stając się palimpsestem, czekają na stosowną dla siebie chwilę: ja piszę o nich i one wypływają na powierzchnię, która je odrzuca jak obce ciało”).

O dominacji żywiołu beletrystycznego w *Przypomniałam sobie* Marta Wyka mówiła w rozmowie z Barbarą Gawryluk, 10 grudnia w audycji *Koło Kultury* (Radio Kraków), akcentując jej „literacki, nie dokumentalny” charakter, wpływający między innymi z wzajemnego oddziaływania na siebie różnych rodzajów, odmian, typów pamięci, w równej mierze tworzących obrazy ludzko podobne do autentyków, jak również ich nie zawsze wierne kopie, nie ukrywające swojej nietrwałej struktury. Literackość pięknie modeluje czułe portrety Janiny Katz czy Jana Goślickiego, pozwala na dynamiczne odtwarzanie w rytmie nadawanym przez wyobraźnię autorki losów domu na Krupniczej i całej, świetnej plejady jego mieszkańców i mieszkańek. W części *Książki przebrane*, zawierającej przedruki esejów krytycznych publikowanych na łamach „Nowej Dekady Krakowskiej”, literackość staje się przedmiotem dyskretnego, istotnego namysłu, dzięki któremu zarówno teksty krytyczne, jak i wnikliwie opisywane w nich książ-

GRZEGORZ STEC,
Sumienie, 2014,
olej na płycie,
55 × 82 cm
(oryginał
czarno-biały)



ki zamieniają się w ukryte biografie ich autorów. Tak, żywioły autobiograficzny i biograficzny zostały przez Martę Wykę silnie z sobą splecione, można je wyodrębnić, nie da się ich natomiast – co wydaje mi się niezwykle cenne – wyizolować.

Wszystkie te cechy *Przypomniałam sobie* każą traktować wspomnienia Marty Wyki jako tekst możliwy do otworzenia przy pomocy kilku kluczy interpretacyjnych. Pierwszym jest pamięć – zarówno jej kreacyjny, jak i destrukcyjny charakter. Drugi to literackość – nie tyle przytłumiająca autobiografizm, ile wzmacniająca go przez poszerzanie spektrum (nie)możliwych ciągów fabularnych. Trzeci klucz to nostalgia – rozumiana jako właściwość rachunków z bliższą lub dalszą przeszłością. Nie chodzi tu tylko o zwykłą tęsknotę połączoną na przykład z pragnieniem wskrzeszenia ducha dawnych miejsc (szczególnie widocznym w ciekawych szkicach poświęconych domowi pisarzy na Krupniczej czy zakopiańskiej Astorii, ale także w misternych portretach przyjaciół, którzy odeszli). Nostalgia jest tu elementem swoistej gry powtórzeń, przyjemności sugerującej możliwość choćby momentalnego odzyskania utraconej przeszłości. Najważniejszy jednak wydaje mi się czwarty klucz, oscylacja – między tym, co było, a tym, co wydarza się tylko w narracji wspomnieniowej, czy też krytycznoliterackiej. W zależności od wybranego klucza interpretacyjnego, *Przypomniałam sobie* zmienia swoją specyfikę – od zmagania z pamięcią, przez kłopoty z literackością, nostalgiczno-melancholijne odgrywanie przeszłości, po delikatnie zarysowane napięcie między twórczością a jej komentowaniem.

Anna Pekaniec

Oko tłumu

Janusz Anderman

Czarne serce

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015

A strażacy, popędzani przez olbrzymie „Ako tłumy, nikną, jeden po drugim, w pluszu dymu” – pisał Anderman prawie 30 lat temu w opowiadaniu *Płonie Teatr Narodowy*. Opisywany przez pisarza w stanie wojennym tłum wydaje się inny od tego, który stał się bohaterem negatywnym, bohaterem zbiorowym najnowszej powieści. Główny bohater przyjeżdża do kraju po latach, jako dziennikarz z francuskiego tygodnika, 11 kwietnia 2010 roku, i: „Przez kilka dni chodził na Krakowskie Przedmieście, gdzie gromadziły się tłumy; mrowie ludzi. [...] Gdy zagadywał ludzi wprost, spotykał się z nieufnością. A ktoś pan jest, pytali, od kogo, z jakiej gazety, może z żydowskiej gazety wrednej? Jak tak, to spierdalaj pan! Kiedy się przyznał, że jest z Francji, nie mógł się uwolnić od ogarniętego szaleństwem przechodnia.

– Pan powie całemu światu, jaka jest prawda. Ruskie zabili, Pucin. [...] On był w zмовie z naszym rządem, znaczy nie naszym, bo on, rząd, przez Ruskich przywieziony w teczce i na ich pasku chodził [...]”.

Podobnych opisów jest więcej. Tłum okupuje pałac prezydencki, wznosi modły, wyzywa, agresja narasta. Francuski dziennikarz zaczyna się bać tego tłumy i jeśli potem go jeszcze ogląda, to już tylko z okna hotelu. A kierownictwo tygodnika wstrzymuje się z publikacją jego artykułu, uważając, że Antoniego poniosła fantazja.

Fantazja? Czy Francuzi mogą zrozumieć Polaków, którzy marzyli o wyzwoleniu z jarzma „czerwonej hołoty”, a gdy wyzwolenie przyszło, niektórzy – nie umiejąc wziąć odpowiedzialności za siebie, za swoje życie – nadal chcieli tkwić w przekonaniu, że sprawcą ich „ucisku i opresji jest ta sama czerwona hołota”, którą raz sierpem, raz młotem. Teraz więc ci zawiedzeni, rozgoryczeni ludzie potraktowali tragedię smoleńską jak znak zesłany im z nieba, znak, który stał się silnym motywem wspólnoty budowanej na narodowym szaleństwie i podsycanej wrogości do inaczej myślących, do wszystkich spoza Krakowskiego Przedmieścia. Czy zatem zapamiętany przez Antoniego tłum z zimy 1982 roku nie przypomina tłum z kwietnia 2010 roku? Czy inna jest jego mentalność, czy wtedy i teraz pojedynczy ludzie nie poszukiwali swej tożsamości w tej tymczasowej wspólnotcie? Nie zdając sobie sprawy, że każdy tłum (i w każdych czasach, w każdym ustroju) jest sam?

„Tłum jest sam i nie wie, co ze sobą począć, gdzie się skierować, na kogo huknąć i czego naprawdę żądać” – twierdził autor opowiadania *Jeszcze Polska?* Tłumowi z Krakowskiego Przedmieścia w kwietniu i jeszcze długo potem wydawało się, że wie, oko tego tłumy powiększało się i nabrzmiewało gniewem, w jego oku niknęli przechodnie, rozpyływała się rzeczywistość.

Pisarz nie skupia jednak głównej uwagi na problemie oszalałego tłumy i jego samotności, mnoży wątki związane z życiem Antoniego, osobiste, kryminalne, rozwija je, spleta, stosuje retrospekcje, niemniej jednak – jak postaram się pokazać – właśnie samotność jest głównym tematem powieści.

Zaraz po przyjeździe, gdy pewnie zdążył już ochłonąć trochę po wysłuchaniu komentarzy tłumy na Krakowskim Przedmieściu, bohater książki Andermana pojechał na cmentarz w Wólce Węglowej. Nieprzypadkowo chyba nieopodał grobu jego narzeczonej był grób Edwarda Stachury, legendy młodego kiedyś pokolenia. Uwielbiany za życia przez czytelników, jeszcze bardziej popularny stał się po śmierci, która doprowadzała młodych ludzi do hysterii. „To wszystko – smutnie konstatuje Antoni – wygasło po osiemdziesiątym dziewiątym roku, nagle. Polska zaczęła się gorączkowo od nowa urządzać i ludzie już nie mieli głowy do literatury”.

Równie zapuszczony jak grób poety był grób narzeczonej. „Przecież od poznania Wandy zaczęły się jego wszystkie nieszczęścia. Choć Wanda wyszła na tej znajomości najgorzej” – zaczyna narrator jedną z historii o Antonim. To też historia dziennikarki radiowej, której pod koniec lat 80. zlecono zrobienie reportażu o działaczu Solidarności, internowanym w stanie wojennym, sugerując jej wybór Antoniego. Dziennikarka poznaje go na planie filmowym, Antoni bowiem wpadł na pomysł nakręcenia filmu o internowaniu. Ten film – i związane z jego kręceniem problemy – to następny wątek w powieści, spletający się z wątkiem poprzednim. Antoni chce pokazać przede wszystkim, jak się wtedy żyło w więzieniu, do którego sam trafił dwukrotnie – jako internowany, ale też i później, gdy został oskarżony o zabójstwo narzeczonej. Więzienie zna lepiej od swoich konsultantów i asystenta, mnożą się więc na planie filmowym nieporozumienia, rośnie napięcie, bo konsultant i niektórzy

aktorzy zaczynają powątpiewać w sens takiego rozliczeniowego przypominania tamtych nieodległych czasów.

Na planie filmowym dochodzi do spotkania reżysera i dziennikarki, Antoni odwozi Wandę do domu. Następuje tu wymiana zdań na temat potrzeby kompromisu w pracy i w życiu; dziennikarka wyjaśnia, że dla niej kompromis nie oznacza sprzedawania się, kompromis natomiast musi być celowy, dlatego interesują ją ludzie nie tyle tworzący historię, ile jej podlegający. Od słowa do słowa, od spotkania do spotkania, zawiązuje się romans. Czy to była już wtedy miłość – zastanawiać się będzie po latach bohater; a może było to tylko zainteresowanie dojrzałym, znanym w świecie kultury partnerem, po przeżytych zawodzie miłosnym? Czy dla niego to była jedynie fascynacja młodością? Na pewno spotkania z nią, kochanie się były odskocznią od coraz bardziej denerwujących problemów rodzących się na planie filmowym (od technicznych po personalne i osobiste). Okazało się bowiem, że jego dawna żona związała się z jego przyjacielem, któremu opowiadała, że jej mąż chciał, by ona dalej siedziała, a jego wypuścili. Gdy mu to przyjaciel, zaangażowany do filmu, powiedział, Antoni upił się do nieprzytomności. Został zamknięty w izbie wytrzeźwień, potem poszedł – jak się wydaje – do Wandy, która zapewne zrobiła mu awanturę i... „filmu się znów urwał”. Został znaleziony rano w samochodzie, ona natomiast odnalazła się utopiona w wannie. Antoni trafił do więzienia, prokurator starał się bardzo, by z niego uczynić przestępcę; ojciec jako motyw podawał obawę narzeczonego swej córki, która była podobno

z nim w ciąży, przed sformalizowaniem związku, w końcu jednak dowody dla sądu były zbyt wąte i został zwolniony. Ten wypadek, niepewność co do własnej winy stały się powodem wyjazdu z kraju, do którego po raz pierwszy od tamtego czasu przyjechał jako dziennikarz właśnie owego 11 kwietnia 2010 roku.

Najnowsza powieść Andermana odczytywana jest przeważnie jako „gorzki” utwór rozliczeniowy, jako odbrazowanie legendy związanej z internowaniem, z ludźmi uznanymi przez peerelowską władzę za niebezpiecznych wrogów socjalizmu, których trzeba było izolować od społeczeństwa. Inni czytają ją jako satyryczny obraz opętanego obsesją zamachu na największego z wszystkich polskich prezydentów tłumy z Krakowskiego Przedmieścia. Interpretacja taka wydaje się prawdopodobna, gdy zna się ostre pióro Andermana-felietonisty, choć to tylko jedna warstwa powieści, co więcej – według mnie – nie najważniejsza. Spróbujmy zatem spojrzeć na *Czarne serce* inaczej, a wtedy zrozumiemy też sens tytułu.

Antoniemu wydawało się, że najważniejsze, co musi zrobić, to rozliczyć się z własną historią, historią działacza opozycji, ale w kręconym filmie zaczyna rozliczać nie siebie, lecz innych, internowanych podobnie jak on kolegów oraz tych, którzy za internowanie dawali łapówkę, bo internowanie dawało prawo do emigracji. Współpracownicy go przestrzegali, mówili, że nie warto niszczyć przeszłości, że „oni to mogą wykorzystać”: „– Ja to myślę, że właściwie nie da się o tym zrobić prawdziwego filmu – mówi Do-cent. – Były wspaniałe sytuacje i ludzie, ale były też paskudne sytuacje i ludzie.

Jak to wszystko pokazać? Zawsze się ja-
koś zafałszuje. [...] byli tam faceci, ale to
były wilki samotniki, a dominował ten
paskudny obraz... i...”

Czy Antoni był jednym z tych „face-
tów”? Takim przedstawia się w filmie, sam
reżyseruje, gra, pisze scenariusz. To po-
stać z filmu, broni się przed zarzutami, że
wybiela sam siebie, a innych kolegów po-
mniejsza lub ośmiesza. Nie kolegów, pro-
testuje w końcu, bo to przecież postacie
z filmu. Zastanawia się zatem, czy to fikcja,
czy fabuła oparta na faktach? I sam nie
umie sobie na to pytanie odpowiedzieć.

Dalsze wypadki potoczyły się już w zu-
pełnie nieprzewidywany sposób. Tylko jak
rozumieć to, że na początku powieści bo-
hater przypomina sobie półroczny pobyt
w więzieniu, gdy był podejrzany o mor-
derstwo i gdy w więzieniu zaczął pisać sce-
nariusz filmu *Choroba więzienna*? Pytam
jako czytelnik książki Andermana – jaki
film Antoni kręcił wcześniej, gdy poznał
Wandę? Czy w takim razie oba wątki –
historia romansu z Wandą i kręcenie fil-
mu – to tylko treść *Choroby więziennej*?

Zatem co w tej powieści odwołuje się
do rzeczywistości, a co jest jedynie fan-
tazmatem? Antoniemu zaczyna się wy-
dawać, że dziewczyna, która odwiedza
go w hotelu, to Wanda, Wandę widzi po-
tem jeszcze kilka razy. Wyparł ją ze swego
życia, ale może była przy nim cały czas –
gdy miewał przelotne romanse, wyłącz-
nie z mężatkami, bo tak bezpiecznie; gdy
zatrudniony uprawiał dziennikarstwo we
francuskim tygodniku: „Rozumiał absurd
sytuacji, ale co, gdyby coś się nagle zacię-
ło w czasie, gdyby nastąpiła awaria czasu?
Może Wanda chciała go wtedy spotkać?
Coś mu wyjaśnić? I wtedy dwie połówki

jego życia, ta od Wandy i ta od jej śmierci,
wreszcie by się scalały? Awaria czasu jest
możliwa; czy ludzie gromadzący się na
Krakowskim Przedmieściu na pewno są
z tego czasu? A może sprzed czterdziestu
lat? Może sprzed trzydziestu?”

Powieść zamyka scena z Cyganką.
Chciała mu powróżyc, ale się przestra-
szyła, mówiąc: „– Ty duszy nie masz! Ty
wcale nie masz duszy i serce u ciebie czar-
ne! Ani śladu po duszy. Odeszła od ciebie,
panie ładny, dusza...”

Czy „dusza odeszła”, gdy odeszła Wan-
da, gdy opuścił kraj i starał się o nim zapo-
mnieć, gdy po przyjeździe do Warszawy
nie poczuwał się do wspólnoty z tamtym
sobą sprzed lat, a miasta już nie rozumiał?
Czy po prostu zagubił swą tożsamość, czy
raczej nie potrafił jej zbudować i dlatego
otaczała go od lat mgła samotności?

Stan świadomości bohatera ujmuje
Anderman w klamrę, powtarzając dwa
razy to samo zdanie: pierwszy raz poja-
wia się ono, gdy wyszedł z izby wytrzeź-
wień (s. 168), drugi raz, gdy mija tłum na
Krakowskim Przedmieściu (s. 281). Jest to
jednak powtórzenie z jedną, zasadniczą
różnicą – najpierw zdanie buduje autor
w czasie teraźniejszym, na końcu powieści
w czasie przeszłym: „Ruszył w przeciwną
stronę. Był bezradny. Znow się zatrzymał”.

Pisałem przed kilku laty, z okazji oma-
wiania wydanej w roku 2008 powieści *To
wszystko*: „Anderman [...] w swojej naj-
nowszej powieści daje wyraz zaniepokoe-
nieniu, które w inny sposób artykułował Ja-
rzębski. Czy świadomość własnej niemo-
cy pozwoli Andermanowi przezwyciężyć
kryzys w twórczości jego samego i wielu
innych pisarzy z jego i nie jego pokolenia?
Czy też już pozostanie przy migotliwych,

pełnych humoru, ale raczej «wisielczego», fotografiach? [...]».

„Anderman – puentowałem recenzję – w *To wszystko* zatrzymał się na krańcu drogi, wyznaczonej przez swoją twórczość. Czy potrafi z niej zawrócić? Wierzę, że pytanie to nie pozostanie pytaniem retorycznym, mimo znamiennego tytułu najnowszej, ale może nie ostatniej powieści” (*Pisarz na końcu drogi*, „Dekada Literacka” 2008, nr 4/5; przedruk w: tenże, *Czas zbliżeń. Szkice i wspomnienia*, Kraków 2015, s. 288).

Jak się okazało, nie była to powieść ostatnia. Ale bohatera *Czarnego serca* niewiele różni od bohaterów dotychczasowych powieści i opowiadań Andermana. Jeszcze jeden autocytat: „Znamienne, że narratorem obu powieści [*Cały czas* i *To wszystko* – przyp. mój, B.R.] jest pisarz nieradzący sobie z czasem współczesnym, a narracja oparta jest na retrospekcji. W kreacji takiego bohatera pisarz jest konsekwentny. Narrator *Gry na zwłokę* [...] to człowiek wykorzeniony, nawet w sensie dosłownym, bo bezdomny, na próżno poszukujący schronienia dla siebie”.

Antoni też nie radzi sobie z czasem współczesnym, rzeczywistość jawi mu się jako coraz bardziej zamglona, miesza się ze wspomnieniami. Staje się podobny do tłumy z Krakowskiego Przedmieścia i tłumy sprzed lat kilkadziesiąt – tyle że bardziej świadomy swej bezradności, samotności, wyobcowania, bezdomności. Mógłbym strawestować to, co napisałem z okazji poprzedniej powieści Andermana, o krańcu drogi. Tym razem na krańcu drogi stają jego bohaterowie: Antoni i kotłujący się pod Pałacem Prezydenckim tłum.

Bogdan Rogatko

Żywot mieszczanina pocziwego

Piotr Siemion

Dziennik roku Węża

Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015

Przyznajmy – istnieje pokusa, by *Dziennik roku Węża* Piotra Siemiona czytać jako „książkę zastępczą”, tekst przywracający do medialnego obiegu pisarza, który wiele lat temu zachwyił swoimi dwoma powieściami, lecz który już bardzo długo każe czekać na dzieła kolejne. Od tej pokusy nie byli wolni pierwsi krytycy *Dziennika...*, podkreślający, że prawdopodobnie prezentowany diariusz przybliży do pojawienia się trzeciej pełnowymiarowej powieści Siemiona (w tym duchu pisali m.in. Dariusz Nowacki i Justyna Sobolewska). Jak sądzę, prowokuje do takich ocen przede wszystkim wybór gatunku – dziennik to wszak w powszechnym odbiorze coś pośledniejszego od powieści, zapiski z codzienności pisarza wydają się ważyć mniej niż inteligentnie pomyślana, przewrotna, a jednocześnie głęboka fabuła (a do takich Siemion przyzwyczał).

Tymczasem rzecz ma się – w moim przekonaniu – zupełnie inaczej! Zgoda, Piotr Siemion od lat zapowiada wydanie powieści *Pociecha*, którą niegdyś (ale w którym roku?) ogłosiło w zapowiedziach Wydawnictwo Czarne. Apetyt na to dzieło został skutecznie rozbudzony brańcowymi *Niskimi Łąkami* (2000) i nie mniej interesującą, choć chyba niesłusznie

niedocenioną przez krytykę powieścią *Finimondo* (2004), tekstami bardzo sprawnie łączącymi gry tekstualne z wciągającą fabułą, refleksję nad genezą i kształtem społeczeństwa polskiego po roku 1989 z pokoleniowymi reminiscencjami autora. *Dziennika...* nie warto jednak traktować jako książki-protezy sztucznie podtrzymującej życie twórcze pisarza tkwiącego w kryzysie (to m.in. opinia Andrzeja Horubały). Manifestacyjnie kameralny dziennik, spisany w trakcie chińskiego roku Węża, czyli od stycznia 2013 do stycznia roku kolejnego, można natomiast czytać jako kontynuację opowieści snutej w *Niskich Łąkach* i *Finimondo*, ostatnie ogniwo trylogii opisującej ewolucję polskiego społeczeństwa od lat 80. po czasy obecne. Ścisłej – jako historię wyłaniania się nowego polskiego mieszczaństwa na gruzach Polski Ludowej.

Odmienność gatunkowa nie powinna zmylić, bo zmiana trybu pisania, którą zaproponował autor (przejście od pełnej narracyjnych fajerwerków prozy postmodernistycznej do intymistyki), jest całkiem logiczna. Bohater prozy Siemiona (ten indywidualny, ale też zbiorowy) uobecniał się dotąd poprzez szereg masek, konwencji, zapośredniczeń tekstowych. W nich konstituowała się jego niejasna, dryfująca tożsamość – rozbitka lat 80., emigranta, który próbował zobaczyć swoje odbicie w cudzych językach i opowieściach (oczach człowieka Zachodu, ideałach polskiej kontrkultury, założeniach ponowoczesnej humanistyki, schematach powieści sensacyjnej, a nawet filmu pornograficznego), by wreszcie znaleźć sens w spokojnym życiu rodzinnym. Tak czytany *Dziennik...* zamyka historię byłego

punkowca, na zgłiszczach PRL-u budującego z grupą znajomych polski kapitalizm, który w końcu – po przekroczeniu „pięćdziesiątki” i zaskakującym, ponownym wejściu w rolę męża i ojca – „wymykowa się” (s. 43) z męczących uwikłań społecznych. Po lekturze dziennika wiemy już, że tak zarysowana ewolucja problematyki pisarstwa Siemiona odpowiada kolejom życia samego autora, nawet jeśli we wcześniejszych, fikcyjnych przecież, powieściach unikał on konstruowania jednoznacznego *alter ego*: „[...] wyczerpały się we mnie – wyznaje Siemion – puste pragnienia: żeby nie być tu, tylko gdzie indziej z kimś innym; żeby oscylować pomiędzy migoczącymi możliwościami w strachu, że kiedy wybiorę i osiade, wtedy wszystko mi się rozsypie. Okazało się, że te pragnienia były właściwie lękami, neurozą. Ale teraz, kiedy gasną oscylacje i życiowe drgawki, mogę pisać swój *Żywoć człowieka pocziwego* i dziwić się, że tyle treści daje się wysnuć ze zwyczajnego dnia. Bo daje się. Odkryłem z wiekiem, że komiks i strzelanka nie są jedynymi formami artystycznymi. Tyle że nie nawykłem do kontemplacji. Namysł sprawia, że czuję się nieswojo” (s. 321–322).

W istocie Siemion w *Dzienniku...* często zapisuje wątpliwości dotyczące charakteru własnych zapisków, zdziwiony jest głęboką zwyczajnością rejestrowanych wydarzeń, która ujawnia się szczególnie na tle wcześniejszych kolei losu diarysty: emigracji, aktywności translatorskiej, doktoratu z prozy postmodernistycznej napisanego na uniwersytecie Columbia, pracy dziennikarskiej za oceanem i w Polsce, dramatycznego rozpadu pierwszego małżeństwa, powrotu do

Polski i wejścia w świat wielkiego biznesu. A co dzieje się w życiu pisarza między 2013 i 2014 rokiem? Wychowanie drugiego syna (który w momencie rozpoczęcia pisania ma trzy miesiące), krzątania życia rodzinnego (zakupy, remonty, wizyty u rodziny i znajomych), porachunki majątkowe z byłą żoną i dorosłym już synem z pierwszego małżeństwa, nudne wyjazdy w delegacje (głównie do Pragi, choć także do Kanady), zakupy w Biedronce i Ikei, regularne badania lekarskie, koszenie trawy, obserwowanie stanu pogody... Wątpliwości autora pogłębia jeszcze jedna niepewność – czy po ponad dekadę trwającym pisarskim milczeniu i świadomej rezygnacji z uczestnictwa w życiu literackim znajdują się jeszcze czytelnicy zainteresowani wynurzeniami pięćdziesięciolatka (bo może ważniejszy jest głos Doroty Masłowskiej, co Siemion kwituje dosadnie: „Co ty, kurwa, Masłowska, wiesz o bankowości?”, s. 338), jakakolwiek „*interpretive community*” (s. 41)? Manifestacyjnie i świadomie rezygnuje też Siemion z innego możliwego wymiaru swojego dziennika – plotkarskiego. Nie znajdziemy w *Dzienniku*... niedyskrecji, skandalików środowiskowych, tym bardziej ujawniania ciemnych stron świata biznesowo-przemysłowego; „Będzie selekcja i cenzura, jak na koloniach letnich” (s. 18) – zapowiada Siemion.

Jak to się zatem dzieje, że *Dziennik*... – książkę o zrytmizowanym, poukładanym i spokojnym życiu mieszczańskiej rodziny z podwarszawskiej Radości, dziennik dyskretny i w punkcie wyjścia nie mający szans na zdobycie rozgłosu w mainstreamie – odbiera się z rosnącą fascynacją (rosnącą, bo pierwsze partie książki,

zwłaszcza wstęp, wydają się nieco banalne)? Jest bowiem w książce Siemiona coś mocno ujmującego, co sprawia, że czytanie *Dziennika*... przypomina rozmowę ze znajomym, który potrafi inteligentnie i zajmująco opowiadać o pozornie błahych, codziennych sprawach. Tym czymś jest ciekawe wiązanie przeszłości z teraźniejszością – im wyraźniej w *Dzienniku*... przypominają o sobie dramatyczne wydarzenia z minionych lat, rozpad więzi czy załamanie kariery zawodowej, tym silniej wybrzmiewa niemal medytacyjne skupienie na codzienności i zadowolenie z minimalnego wymiaru szczęścia (czego synonimem są dobre wyniki badań lekarskich i przyjemność obserwowania rozwoju kilkumiesięcznego syna). Pochwała mieszczańskiej stabilizacji, jaką wygłasza Siemion, wymaga jednak godnej podkreślenia odwagi. Bezpieczny i estetycznie wyposażony dom pod Warszawą, mało zajmująca, ale dobrze płatna praca, poprawne relacje z bliskimi (m.in. starszymi rodzicami) czy umiarkowanie liberalne poglądy to zestaw, który polska proza i publicystyka zwykle demonizuje jako konserwatywne kołtuństwo (wersja lewicowa) czy symptomy bycia lemingiem (w narracji prawicowej). Tymczasem autor *Niskich Łąk* mówi wyraźnie: po przejściu pewnej granicy, po przeżyciu całkowitego upadku, dotknięciu śmierci, właśnie to okazuje się jedynym wartym zachodu celem życiowym. Co więcej, autor z wdziękiem i lekkością przyznaje się do spraw, które stały się toposami współczesnych filipik wymierzonych w drobnomieszczaństwo (ot, chociażby do podjętej z żoną decyzji, by jako niewierzący rodzice ochrzczili syna czy do zaskakują-

cej skłonności do zabobonów), a dzięki temu *Dziennik*... więcej mówi o światopoglądzie, celach i historii polskiego mieszczaństwa niż zorientowane ideowo reportaże czy satyry. Siemiona apologia mieszczańskiego stylu życia wypada jednak wiarygodnie właśnie dzięki temu, że towarzyszy jej cień dawnych, bolesnych zdarzeń oraz bogactwo doświadczenia autora (ów „młody ojciec na dorobku” ma – pamiętajmy – 52 lata!).

Apologia stabilizacji to wszak tylko jeden z obsesyjnie powracających w *Dzienniku*... tematów. Warto – jak myślę – zwrócić uwagę także na liczne w książce sugestywne rozważania Siemiona o duchowości, ujmujące prostotą, choć – zdarza się czasem i tak – na granicy kiczu, na interesujące passusy autotematyczne o beletrystyce, wreszcie na wybrzmiewające pod koniec „roku Węża” melancholijne powroty do wrocławskiej młodości autora. „Obsesyjność” pewnych wątków ma jednak i tę wadę, że pewne spostrzeżenia w książce Siemiona się powtarzają, czasem w sposób słabo umotywowany. Nie jest to wszakże wada odbierająca przyjemność lektury *Dziennika*..., czy też przekreślająca jego ważność. Pomyślałem, że na końcu tej recenzji pojawi się zdanie: „oby tylko na dalszy ciąg tej opowieści – fabularnej bądź nie – prozaik nie kazał czekać kolejnych jedenastu lat”. Chyba jednak nie wypada. Taka deklaracja daleka byłaby bowiem od postawy, którą przyjął autor *Dziennika*... Póki co trzeba po prostu skupić swą uwagę na tym, co jest.

Wojciech Rusinek

Lekcja czytania dla zrozumienia świata

Aleksander Fiut

We władzy pozoru

Księgarnia Akademicka, Kraków 2015

Już sam tytuł zbioru esejów Aleksandra Fiuta musi dziś wzbudzać zdrową nieufność, czy choćby podejrzliwość – a jest to właśnie tryb odbioru świata, do którego zachęca sam autor, uderzając w struny polityczne o rewolucyjnym wydźwięku (pozory to – mówiąc najogólniej – błędne przekonania; jeśli natomiast sprawują władzę – należałoby się im przeciwstawić). W rzeczywistości jednak zainteresowania Fiuta lokują się gdzieś indziej – autor stawia diagnozy, ale nie szuka winnych; bada przyczyny i wskazuje na konsekwencje, bez pokus rozliczania czy zwalczania. W rezultacie dotyka on istotnej determinanty współczesnej polskiej tożsamości, ukonstytuowanej przez przemilczenia, przeoczenia, przesady. Rewizja krajowej literatury współczesnej tworzonej wobec ważnych wydarzeń historycznych to zatem rewizja opowieści o przeszłości – niczym porządna psychoterapia przynosi pacjentowi/czytelnikowi głęboką wiedzę o nim samym.

Kategoria pozoru okazuje się świetnym, jak dotąd niewyeksplorowanym narzędziem, kluczem do analizy literatury ostatnich kilkudziesięciu lat, do uzgodnienia praktyki pisarskiej autorów na pozór (!) bardzo od siebie oddległych. Pozór określa głęboko ukryty kompleks tkwiący

w Polakach, determinujący ich stosunek do Europy i świata, a przejawiający się w praktykach pisarskich, niezależnie od gatunku i tematyki poszczególnych dzieł oraz intencji autorów (ocieramy się tu wyraźnie o kwestię narodowej nieświadomości). W praktyce badawczej Aleksandra Fiuta przekłada się to na możliwość ustawienia po sąsiedzku takich pisarzy, jak między innymi Czesław Miłosz, Bolesław Miciński, Andrzej Bobkowski, Dorota Masłowska i Andrzej Stasiuk, a także przypomnienia takich pisarzy, jak na przykład Andrzej Kuśniewicz czy Jacek Bocheński. To perspektywa, w której opis Warszawy z *Wojny polsko-ruskiej* jest w pewnym sensie odbiciem strategii opisu Warszawy wojennej w wykonaniu Romana Polańskiego (o ile pierwsza z tych charakterystyk jest świadomie pozorna i tę pozorność tematyzuje, o tyle druga jest pozornością ujęcia nieświadomie naznaczona, skażona). To także perspektywa, która tłumaczy współczesną Polskę – w aspekcie politycznym, społecznym, duchowym.

Eseje i szkice zebrane w zbiór *We władzy pozoru* podzielone zostały na cztery części, z których każda dotyczy innych źródeł pozorności dotykającej polską kulturę. W chronologicznie ułożonej podróży kolejne etapy lektury wyznaczają nie tyle najwybitniejsze nazwiska czy tytuły, ile zjawiska i kwestie rzekomo rozpracowane, a wciąż budzące podejrzliwość autora.

Rozdział pierwszy omawia, najogólniej rzecz ujmując, opisy doświadczenia wojennego i powojennego – wskazuje na luki narracyjne, a także na leżące w poczuć przegranej źródła polskich kompleksów (np. swoista mieszanka poczucia niższości i megalomanii). Rozdział drugi do-

tyczy literackich reakcji na rzeczywistość komunistyczną, w której z jednej strony problematyzowana jest kwestia cenzury, a z drugiej – autentycznego oczarowania ideologią. Mowa jest tu także o niepokojącej bliskości, a zarazem płynności przejść między propagandą polityczną a retoryką katolicką, a także między innymi o stalinowskiej iluzji normalności. Rozdział trzeci poświęcony został skomplikowanym relacjom między polską inteligencją a Zachodem i Wschodem. A zatem w centrum uwagi Fiuta stają tu pytania o to: jak doświadczenie wojny i komunizmu rzutowało na postrzeganie kultury, w obrębie której Polska istnieje; jak zachodnia płynność i relatywizm spotykały się z potrzebą twardych wartości; jak ukształtował się zawieszony między lękiem a fantazmatem współczesny wizerunek Rosji. Rozdział czwarty charakteryzuje najnowsze tendencje w samopostrzeganiu Polski w kontekście jej historycznego i geograficznego położenia. Jest więc o redefinicji, czy też reorganizacji modelu Europy Środkowej, o relacjach z Niemcami po upadku Muru Berlińskiego, o otwarciu na płynny i ponowoczesny Zachód, o specyfice polskiej religijności i tkwiących w narodzie pokładach sarmatyzmu. Wszystkie te diagnozy swoiście dążą do jawnego zdemaskowania pozoru jako zasady polskiej rzeczywistości, co – zdaniem autora – staje się dokonaniem artystycznym twórczości Doroty Masłowskiej (której poświęcony został ostatni tekst, zarazem tytułowy dla całego zbioru).

Większość zamieszczonych w książce *We władzy pozoru* esejów i szkiców była w ciągu ostatnich kilku lat prezentowana w ramach wystąpień konferencyjnych,

drukowana w zbiorach i czasopismach naukowych. Wypływają stąd dwie istotne kwestie. Pierwsza dotyczy uporu badacza w tropieniu kwestii nieoczywistych; druga – dotyczy jego niebywale płomiennego, jak na naukowca, zaangażowania w tę sprawę.

Trzeba zauważyć, że *We władzy pozoru* – oprócz niepodważalnej wartości merytorycznej – jest imponującym świadectwem humanisty, dla którego literatura jest integralną częścią życia (społecznego, ale też osobistego), jest pierwszym i najpewniejszym punktem odniesienia dla wszelkich zjawisk pozaliterackich – te zawsze odciskają na niej ślad, a uzbrojony w narzędzia metodologiczne badacz może go odnaleźć i podążyć jego tropem. Nie ma wątpliwości, że książka wyrosła ze świadomości humanisty, który na świat patrzy przez pryzmat kategorii literackich i dzięki temu lepiej analizuje, rozumie otaczającą go rzeczywistość. To humanista, który do przedmiotu badania podchodzi bez rezerwy, ale z pasją i emocjonalnym zaangażowaniem, ponieważ wie, że stawką jego działań jest nie tylko tekst, lecz także samo życie. Stąd też chyba upodobanie Aleksandra Fiuta do eseju – gatunku wymagającego, który uprawomocnia ekspresję, pozwala na retoryczne wolty, nie wymaga przy tym ujęć całościowych.

Ujawnioną przez Fiuta funkcję myślenia przejść może każdy czytelnik – z korzyścią dla siebie (taka perspektywa czytania pozwala lepiej rozumieć zjawiska z życia pozaliterackiego) i dla literatury (taki tryb rewitalizuje książki na pozór już znane). *We władzy pozoru* to swego rodzaju matryca, model postępowania wsparty na głównych punktach orientacyjnych. Przy czym listę omówionych tu autorów

i książek, a także węzłów tematycznych można poszerzać. Książka zachęca zatem do współudziału, do kontynuowania na własny użytek projektu, który ma charakter otwarty. Oczekiwana reakcja może mieć naturę nie tylko czytelniczną, lecz także pisarską i badawczą – Fiut wielokrotnie wskazuje na tematy interesujące, lecz wciąż przez twórców nieopisane lub też istniejące, ale nieprzepracowane przez naukowców. *We władzy pozoru* jest więc pozycją niesłuchanie mobilizującą i inspirowującą. Realizacja zawartych w niej postulatów może zbudować w przyszłości – jak sądzę – niejedną karierę naukową.

Takie postawienie sprawy usprawiedliwia zarazem nikłą reprezentację pisarzy najnowszej generacji – w czterech tekstach należących do ostatniej części powraca wciąż kilka tych samych nazwisk, jakby tylko ci pisarze reprezentowali to, co w literaturze najnowszej – oczywiście czytanej z określonej perspektywy – było istotne, cenne. Zarzut, który można by tu postawić, okazuje się jednak walorem nie tyle samej książki, co szerzej – samego gestu Aleksandra Fiuta. Można go bowiem potraktować jako przejaw taktownego wyczucia – autor rozprawia się z utworami słabiej przez współczesnego czytelnika przyswojonymi, zostawiając mu do zagospodarowania pole najbliższej współczesności, lepiej mu znanej, bezpośrednio go dotyczącej.

Po nową książkę Aleksandra Fiuta z pewnością sięgną osoby hołdujące tradycyjnej szkole filologicznej – i nie zawiodą się. Mocne zaplecze metodologiczne, rzetelna i erudycyjna argumentacja, ale też swoisty wdzięk narracyjny nadają książce rys „porządnego studium literaturoznawczego” – ale badacz wykracza w niej po-

za ten oczekiwany poziom. Aleksander Fiut prezentuje na wskroś nowoczesny tryb lektury. Jak sam zaznacza we wstępie, literaturę traktuje jako „świadection, które nierzadko pokazuje więcej, niż autor, tworząc dzieło, zamierzał powiedzieć” (s. 8). Do podejrzliwej analizy dzieł uznanych i zapomnianych odsyłają go w pewnym sensie propozycje młodych twórców (zawsze miło, gdy Masłowska zmusza do rewizji Miłosza), a wnioski nasycają wizję płynnej, zmiennej i relatywnej rzeczywistości ponowoczesnej. Książka jest dowodem na to, że tradycyjny i nowoczesny dyskurs mogą ze sobą twórczo współistnieć. To ważna i inspirująca lekcja zarówno dla młodego, jak i starszego pokolenia badaczy literatury.

Malwina Mus

GRZEGORZ STEC, *Wyspa Patmos*, 2001, olej na płycie, 79 × 91 cm (oryginał czarno-biały)



Rozumna niekonieczność

Krzysztof Lisowski
Motyl Wisławy i inne podróże

Wydawnictwo Forma
Szczecin-Bezrzeczce 2014

F elietony, recenzje, fragmenty prozy, wiersze, przedrukowane rozmowy, listy; i dzienniki podróży – tak różnorodną, wielowątkową książkę ułożył Krzysztof Lisowski. Dla kompozycji całości – złożonej ze 108 numerowanych tekstów (bez spisu treści, bez noty bibliograficznej) – można znaleźć kilka podstawowych uzasadnień. Po pierwsze, gest dodawania kolejnych elementów opowieści, komponowania z nich większej całości ma wskazywać na specyfikę pracy pamięci. Już w drugim numerowanym tekście *Motyła Wisławy* zatytułowanym *Zbigniew Kowalewski – Piękny Brzydal* przeczytać można zdanie, które brzmi jak deklaracja: „Te luźne myśli, rozproszenia, drobiny pamięci spróbuję teraz wtłoczyć w jeden tekst”. Po drugie, Lisowskiemu nie zależy na linearnym porządku opowieści – wybiera raczej taki sposób pisania, który pozostać ma po stronie „egzystowania”, rozpoznawanego tu jako „pełne niespodzianek i niuansów”. Po trzecie jednak, dla tekstów składających się na książkę zaprojektowany zostaje pewien ład – jest to plan kolekcji, czyli zestawu gromadzonego ze względu na określoną wartość, zbioru określonego rodzaju elementów. Fragment 18 zamyka zdanie: „Te małe prozy, próby zapisu wrażeń, szkice

wędrowne i rodzinne historie umieszczam tu jak tamte przywiezione z Południa kamienie”.

Podróże

W cytowanym tekście 18 pojawia się rozbudowane, imponujące wyliczenie kierunków podróży autora *Motyła Wisławy*. Jest tu Kanada, Fårö, Wenecja, Gotlandia, Rodos, Darmstadt, Toskania, Morze Czarne, Split, Krzemieniec, Thassos, Visby, Zatoką Fińską, Praga, Słowacja, Leningrad, Słowenia, Wiedeń, Estonia, Lwów, Sarajewo, Korynt. Po tych podróżach są powroty do domu – a tu z kolei „kamienie znad Adriatyku, mórz Trackiego i Jońskiego nie tracą barw, ale tylko, gdy się je umieści w naczyniu z wodą”. Podróżowanie, czyli uzupełnianie, kompletowanie kolekcji, staje się więc sztuką podróżowania, na którą składa się szereg działań. Przede wszystkim wędrowanie Krzysztofa Lisowskiego jest tyleż systematyczne, co kapryśne. Każda wyprawa musi zostać solidnie przygotowana – trzeba zebrać konieczne informacje (pozwalające na „przyswojenie fragmentów obcej jeszcze i dalekiej rzeczywistości”; ponieważ podróżowanie – jak „powracanie do źródeł”, czyli na Kos – „zawsze zaczyna się dużo wcześniej, tu, w głowie”), trzeba nastroić umysł i ciało (oprócz atlasów i map równie ważna okazuje się wypracowana otwartość „na emocjonujące wyprawy do tamtych kuchni, ich smaków, zapachów sekretów”), należy też odwiedzić „ulubione biuro podróży” (choć najważniejsze są te momenty wędrowania, które albo pozwalają odłączyć się od zorganizowanej wycieczki, albo zgoła zorganizować ją zgodnie z własnym harmonogramem

i potrzebami; to chwile „długiej, zadziwiającej, intensywnej wędrówki” – jak pisarz opisuje swą podróż wzdłuż wybrzeży Morza Egejskiego). Obok jednak owej systematyki wędrowania jest sporo „realizowania” kaprysów – jak wtedy, gdy w Pradze rezygnuje się z fotografii na tle świętego Jana Nepomuka na moście Karola i wybiera kawę z rumem w kawiarni Slavia; jak wtedy, gdy niezależnie od programu wycieczki po Portugalii „miarę rzeczy” wyznacza nagrana na dyktafon telefonu „mantra oceanu”; jak wtedy, gdy można po prostu powiedzieć: „Warto było obchodzić imieniny Hani w Chani”.

Interesuje bowiem Lisowskiego – choć sporo jest także podróżowania „kompetentnego, zaopatrzonego w mapy” – przede wszystkim „turystyka alternatywna”. Autor *Motyła Wisławy* nazywa ją „głębszą, nieuprawianą z pomocą popularnych bedekerów, ale gdy zainteresowanych wiodą słowa, wskazówki i obserwacje kogoś, kto prawdziwie zna się na rzeczy, poznał istotnie miasto, kraj i kulturę, kto kieruje się sam codziennie ścieżkami krętymi, prowadzącymi do miejsc dostępnych nielicznym, dociekliwym” (te konkretne zdania otwierają relację z wyprawy do Rzymu, której przewodnikiem staje się *Rzymska Komedia* Jarosława Mikołajewskiego). Wędrowanie, choć – jak to dzieje się w powtarzanych w *Motylu Wisławy* deklaracjach – nie daje się odłączyć od fascynacji samym pędem podróży, nigdy się nie kończy. Okazuje się nie tyle celem samym w sobie, ile środkiem. Kolekcjoner – jak zauważa Lisowski – jest „uważnym poszukiwaczem siebie w Obcym”.

Dlatego podróżowanie oznacza tu – i może to jest właśnie uprawomocnienie

tych podróży – robienie notatek w „czarnym moleskinie” (czy to będą zapiski z powrotów do Portugalii, czy zbieranie „ulubionych greckich śladów” w Wiedniu, czy regularne, systematyczne dzienniki podróży do Grecji, na Sycylię). Lisowski podejmuje bowiem wyzwanie „pracy pisarskiej na serio” – swój „śródziemnomorzocentryzm”, swoje wyprawy na Południe zamienia w projekt określonej wizji kultury, który – zgadzając się na szybkie dopowiedzenie – za Zygmuntem Kubiąkiem opisać można by jako powrót do inauguracji naszych europejskich dziejów: „Jeśli dziś wymieniamy te dwa pojęcia [Południe i Północ – dop. moje, T.C.-S.], przeważnie mamy na myśli przeciwieństwo między bogatą Północą i uboższym od niej Południem. U początków naszej cywilizacji było odwrotnie: przeciw zamownemu Południowi szli z północy wygłodniaли barbarzyńcy”. Dlatego zapewne obserwowaniu rosnącej na balkonie krakowskiego mieszkania oliwce, kwitnącej lawendzie towarzyszy tu „radosna konstatacja”, że „może nie całkiem jesteśmy jednak barbarzyńcami?!”.

Lektury

W *Motylu Wisławy* wędrowanie oznacza także podążanie tropem ulubionych książek. Jest tu oczywiście wiele lektur okazjonalnych (relacjonowanych w felietonach, w recenzjach popularyzujących literaturę), ale ze wszystkich 108 tekstów dają się wyczytać jednak bardzo wyraźne lekturowe upodobania, preferencje. Czyta Krzysztof Lisowski przede wszystkim dzieła „wielkich indywidualności”, książki tych pisarzy, którzy zapewnią zarówno intelektualną przygodę, jak i użyczą lek-

cji. W tej linii lektur pojawiają się relacje z kolejnych książek Iwaszkiewicza, Miłosza, Szymborskiej, Różewicza; w tym trybie czyta się dzieła „niekłamanych autorytetów” (Filipowicza, Hartwig, Herberta, Rymkiewicza, Kornhausera, Muchulskiego, Konwickiego, Przybylskiego, Ficowskiego, Kronholda, ale też ważnego w tej książce Sándora Máraiiego czy odgrywającego w jej zakończeniu równie niebagatelną rolę Kawafisa). Można by po prostu powiedzieć, że Lisowski czyta i odbiera lekcję w przestrzeni literatury wysokoartystycznej (która działać by mogła w kontrze do kultury reklam i Internetu – żywiącej się, jak relacjonuje autor *Motyła Wisławy*, hasłami typu: „Mandaryna zostaje w serialu. Do kupienia są włosy Britney Spears. Wałęsa – nieposkromiony elektryk”). Tę szybką diagnozę wolałbym jednak zamienić na inną obserwację.

W tekście 105 pojawiają się na marginesie lektury *Podróży na południe* Janusza Drzewuckiego z pozoru znajome opozycje. Oto „naturalnie osobista, udana forma «personizmu»” liryki Drzewuckiego staje w kontrze do „gadatliwości polskich o'harystów”. I dalej – „powab autentyzmu” wierszy autora *Podróży na południe* przeciwstawiony zostaje rozpanoszonemu we współczesnej poezji polskiej „wierszom niezrozumiałym, pustym grom słownym, obsesyjności formalnej, taniej impresyjności”. Lisowski powtarza więc polemikę z niezrozumiałstwem w polskiej poezji (mającą także najnowsze odświeżenie w dyskusjach krytycznych), zdaje się także powtarzać wpływową niegdyś tezę tytułową szkicu Karola Maliszewskiego *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*.

Co ciekawe jednak, o ile zarzuty wobec poezji niezrozumiałej i barbarzyńskiej pojawiają się w trybie felietonowym (o którym Jacek Gutorow pisał niegdyś tak: „Swoistym standardem stylu felietonowego stało się operowanie kliszami krytycznoliterackimi. Gdy krytyk nie wie, o czym pisać, lub gdy zwyczajnie nie chce mu się zagłębiać w tekst, wówczas odwołuje się do modnego akurat hasła bądź terminu. Czyni to zazwyczaj z pewną dozą emocjonalności, aby dodać znaczenia swoim słowom i aby pokazać, że czynnie uczestniczy w dyskusjach krytycznoliterackich”), o tyle ciekawe argumenty pojawiają się po stronie owej liryki „udanej formy «personizmu»”.

W przywoływanym szkicu *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* Maliszewski zauważał, że krystalizujący się w latach 90. klasycyzm jest „smutny”, ponieważ poeci mają zasadniczy problem z tym, że „wszystko już zostało nazwane”. „Rola poety wypełnia się poprzez zbieranie, porządkowanie, hierarchizowanie kulturowych danych zapośredniczonych” – po to jedynie, by „brzydkiej i uprzykrzenie konkretnej i doraźnej egzystencji nie świadczyć”. Krzysztof Lisowski staje po stronie „naszego klasycyzmu” – dostrzega w nim jednak nie tyle smutek zbieractwa, ile możliwości kolekcji. Na dwie takie najwyraźniejsze możliwości chciałbym w zakończeniu tej recenzji wskazać.

Po pierwsze, chodziłoby o konkretną opcję „naszego klasycyzmu”, którą autor *Motyła Wiślawy* dopowiada jako „kulturową, [...] intelektualno-spekulatywną”. Wiersz miałby tutaj przełamywać impas nadmiernej literackości (będący efektem owego zbieractwa kulturowych danych za-

pośredniczonych) dzięki żywiołowi opowieści, epickiemu rozmachowi. Czy inaczej – taki wiersz klasycyzujący opisuje codzienną scenkę (prywatną, skupia się na tym, co zobaczone, co przynależy do konkretnej biografii), ale też – jak zapisuje ten tryb działania Lisowski w dzienniku podróży na Kos – „mówi o czymś jeszcze”. W tekście 72 zatytułowanym *Zimą w Lizbonie i Sintrze* czytamy o wiosennej portugalskiej pogodzie w zimowych miesiącach, o wizycie w oceanarium i w Muzeum Calouste Gulbenkiana, o zakupie „karteczki z mało znanym, a szczególnie przykuwającym wzrok, obrazem Edwar-da Maneta *Chłopiec puszczający bańki mydlane*”. W tekście 67 zatytułowanym *Moje obrazy* dostajemy zaś poetycki zapis:

najpierw spływalimy z powietrza
wielką ważką
nad miasto na wzgórzach
oblane sokami rudawego światła

następnego dnia od strony Atlantyku
stamtąd gdzie fantastyczni bogowie
morza

spacerują w oddali
biali od soli
świecący jak ryby

z oceanarium
miasteczka płaszczy i ukwiałów
które obserwowały nas obojętne
przez wielką szybę
zajęte osobnym kosmosem

dotarliśmy do chłopca na obrazie
Maneta
przez słomkę wydmuchiwał mydlaną
bańkę

robi to z tym samym skupieniem już
drugie stulecie

i zobaczyliśmy się wszyscy razem w tej
bańce

w deszczu i mgłę

w kropli w lawinach oceanu.

Po drugie, ten typ zapisywania wrażeń
z podróży, z jakim mamy do czynienia
w *Motylu Wisławy*, pozostaje wierny Her-

bertowskiej lekcji „korzystania z dziedzictwa kultury” – tej lekcji, która nakazuje „stawać się i być Europejczykiem, w obszarze Śródziemnomorza”, która uczy – co deklaruje dalej Lisowski: „[j]ak szczęśliwie i pięknie przekazywać własny kodeks rycerski i jego miecz: kwestię smaku. Dystrykcję, piękną ironię, rozumną niekończoność. Jak podróżować w ogromniejącym tłumie, będąc wyraziście osobnym”.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

GRZEGORZ STEC, *Lawina*, 2001, olej na płycie, 30 × 40 cm (oryginał czarno-biały)



Do czego mogą służyć rzeczy?

Anna Król

Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie

Oficyna Wydawnicza Wilk&Król

Warszawa 2015

Jak odpowiedzieć najprościej na pytanie z tytułu mojego tekstu? Teksty zawarte w rzeczach mówią w pewnym szczególnym uzależnieniu. Zapewne najważniejsze jest ich pochodzenie, ich genealogia: gdy należały do twórców, zdają się skłaniać do twórczości; gdy należały do świadków, czy nawet męczenników historii – skłaniają do szczegółowej egzegezy ich losu; gdy należały do rodziny, dają przegląd upodobań naszych antenatów. Odrwane od życia, okazują się na swój sposób nieśmiertelne. I tak można najpierw nakreślić impuls, który zapewne skłonił Annę Król do powrotu do Iwaszkiewicza, choć wydawać by się mogło, iż Iwaszkiewiczowski krąg został już zamknięty, a przede wszystkim skrupulatnie udep-tany przez dziesiątki badaczy, biografów, muzealników, archiwistów i grafologów. Ale wciąż pozostawała jeszcze jedna możliwość, która tę książkę wyróżnia wobec całej potężnej iwaszkiewiczologii: wykorzystanie jej jako inspiracji własnego pi-sarstwa, opartego jednak o jakieś czytelne hasło z tej dziedziny, które jest impulsem dla wyobraźni i bazą tekstu własnego. To działanie ryzykowne i łatwo je można zdyskredytować. O tym jednak później. Życie intymne Iwaszkiewicza ostatecznie odsłoniło się po publikacji *Dzienników*.

Istniało ono już wcześniej, zaszyfrowane w wierszach, nowelach, powieściach. Stopień ukrycia był, jak wiadomo, różny. W ostatnich listach do Czesława Miłosza Iwaszkiewicz pisał o Stawisku jak o domu Usherów – a więc widział upadek, koniec, wygasanie, gubienie rzeczy, oderwanie od świata szybko pędzącego naprzód. W ostatnim bodaj wierszu – piśnianym w miesiącu śmierci, w Sailly – zobaczył „Uranie, sosnę”, rosnącą w jego ogrodzie. Poruszającym, parokrotnie relacjonowanym w listach przeżyciem Oli Watowej była ostatnia wizyta u Iwaszkiewicza w paryskim hotelu przy Boulevard Raspail. Ciężko chory leżał w łóżku, rozplakał się, Ola w odruchu współczucia wycierała jego tors i twarz wilgotną chusteczką. Ta scena ukazuje Iwaszkiewicza pozbawionego tych wszystkich atrybutów jego egzystencji, które wyliczył w wierszu *Rzeczy*, opublikowanym w pośmiertnym już tomie *Muzyka wieczorem*. Pozostał tylko „wielkie, pobrudzone [...] zwierzę”. Nie sądzę, aby Iwaszkiewicz w jakikolwiek sposób – katalogując swój zbiór przedmiotów – zainspirował się jednym z najtragiczniejszych poetyckich świadectw utraty przedmiotów w Zagładzie – tym mianowicie, które wyszło spod pióra Władysława Szlengla, który wyliczał oderwane od właścicieli „żydowskie rzeczy”. Ale nie mogę się oprzeć sugestyjności i sile takiego możliwego zestawienia. Iwaszkiewicz wspomina z zachwytem atrybuty nie tyle XX, ile XIX stulecia. Szlengel widzi w rozproszonym mieniu żydowskim utratę życia. Obaj są wielbiicielami materialności, która na ich oczach przestaje istnieć. Pospołu więc giną: „Złamane klawikordy, czarne futerały, [...]

wazon popielaty,/ Pulpit pod ewangelię i dwa pastorały,/[...] Lalka, koń z włosiennicy, stoliczek kulawy” oraz rzucone na wozy żydowskie: „meble, stoły i stolki [...] wiśniak, słoje, słoiki, szklanki, plater, czajniki”. To, co było najbliższe ciału, czyli ubrania, pozbawione właściciela, szczególnie poruszają Annę Król. Szyte na miarę koszule i garnitury, wciąż zapelniające szafy na Stawisku, są również świadectwem szczególnej degradacji ciała. Coraz starszy i coraz grubszy Iwaszkiewicz nie może już ukryć utraty ciała efebą, unieważnia się fotografia nagiego młodzieńca, wykonana na początku lat 20., w okresie *Dionizji*. Ale, co warto podkreślić, ubranie traci też swoją funkcję kulturotwórczą. Bowiem nic nie pomogło – nawet „przebieranie się co wieczór do obiadu” (jak pisał Miłosz). Wchodzenie do dyplomacji, które miało zapewnić Iwaszkiewiczowi wysoki prestiż urzędniczy, a także frak i cylinder, skończyło się osobistą katastrofą. Z Danią i Belgią wiąże się początek choroby psychicznej Anny Iwaszkiewicz, konieczność opuszczenia miejsc uprzywilejowanych, finansowe ubezwłasnowolnienie poety przez rodzinę żony i cały wielki dramat Tworek. Jest to jeden z najważniejszych wątków książki Król, w której postać Anny – jako nawiedzonej przez urojenia, oddającej się potem bez reszty religii i Bogu, wybitnie uzdolnionej pisarki – odtworzona zostaje z pasją i współczuciem. Nieliczne przedmioty osobiste, które po niej pozostały, mówią o ulotności, są pozbawione ekspresji swojej posiadaczki, ale także stawiają jej obłęd w perspektywie przede wszystkim artystycznej; podobnie jak dziewiętnastowieczni geniusze psychozy

i depresji była ona artystką podobnej egzystencji i tylko dla niej, obok Boga chciała żyć. Motyw choroby duszy jest ściśle w tej książce – tak jak ją czytam – sprzężony z historią choroby innej, cielesnej, budującej mitologię męskiej miłości. Ta choroba to gruźlica, zaś jej ofiarą jest ostatni kochanek Iwaszkiewicza, Jerzy Błeszyński. Gruźlica zajmuje w literaturze miejsce – by tak powiedzieć – uprzywilejowane. Ale ta, która w biografii Iwaszkiewicza zdarzyła się naprawdę, nie ma w sobie nic z czarodziejskiej góry. Sanatorium w Turczyńku, gdzie umarł Błeszyński, położone było zaraz za granicą Stawiska. Ta architektonicznie wspaniała willa, niegdyś własność żydowskiej rodziny, była umiarkowaną chorych leczonych przed wejściem w medycynę nowoczesnej terapii. Ale Turczynek, opisany i sfotografowany przez Król, to dom upadły w wielu sensach. Niszczące wnętrza, rozpadające się akcesoria stylu, w którym został zbudowany, wydają się odpowiednikiem starzejącego się w swojej esencji Stawiska. Iwaszkiewicz wkłada do trumny Błeszyńskiego bukiet lewkonii, ale na pogrzeb nie przychodzi. Jego ostatnią historię miłosną Król czyta w kontekście *Brzeziny* i *Tataraku*. Dwa miejsca wyznaczają zatem biografię intymną Iwaszkiewicza: dom obłędu, czyli Tworki, i dom śmierci, czyli Turczynek.

Ale były też miejsca inne, książce Król po prostu niepotrzebne. Myślę przede wszystkim o tych, które wiążą się z osobą Józia Reinfelda, czyli o Syrakuzach i San Gimignano. Dlaczego Syrakuzy? W południowej Sycylii, podczas skwarnej zimy, w pokoju hotelowym ze szczelnie zasłoniętymi oknami, Iwaszkiewicz pisał *Panny z Wilka*. Nie towarzy-

szyl mu zatem żaden swojski krajobraz, opowiadanie nie potrzebowało wsparcia z zewnątrz, zaplanowane wcześniej wymagało tylko pisma. To dużo czy mało? Król pokazuje organiczny niemal związek Iwaszkiewicza z aktami pisania, notowania, czernienia papieru. Był zawsze gotów, pisanie nie oznaczało dla niego twórczej męki.

Z Józiem Reinfeldem podróżował po Włoszech, zatrzymali się też w San Gimignano, w skromnym *pensione*. Dzisiaj hotel ma parę gwiazdek i – jako zachętę dla turystów – tabliczkę upamiętniającą dawnych lokatorów. Plac św. Augustyna leży trochę poza ścisłym centrum miasteczka deptanego przez turystów. Kiedyś musiała tutaj panować cisza przerywana tylko dźwiękiem dzwonów pobliskiego kościoła. W Kopenhadze napisał Iwaszkiewicz jedno ze swoich najpiękniejszych opowiadań *Słońce w kuchni*. Król o nim nie wspomina, skupiając się na osobistym dramacie poety. Przywołuję je zaś, bo jest jednym z dowodów w procesie pisania, dla Iwaszkiewicza wyróżniającym. Miejsca go co prawda fascynowały, ale jego fabuły rodziły się niezależnie od nich. Ogromna potencja twórcza uruchamiała je niczym maszynę zawsze gotową do pracy. Na koniec zostawiam pytanie istotne: gdzie, w nowoczesnej kulturze, należy wyznaczyć granicę, która by oddzielała własność pisarza od użytkowników tej własności? Anna Król wtopiła bowiem w biograficzną relację własną prozę inspirowaną przede wszystkim drobnymi przedmiotami, które po Iwaszkiewiczu zostały. To przedmioty bez emocjonalnego przydziału, jak choćby urwany guzik czy stary notatnik. Nie wyliczam

ich wszystkich, bo też tylko niektóre stały się tematem fabularyzacji. Czy wolno Iwaszkiewicza tak zawłaszczać? I kto miałby udzielać przyzwolenia? Technika prze-pisywania jest dobrze znana po-nowoczesności, ale jej skutki artystyczne są bardzo różne. Gdy się dopisuje ciągi dalsze – szkoda wydaje się mniejsza. Gdy się prze-pisuje wybitnego pisarza, szkoda może okazać się niewymierna. Za akt takiej szkodliwości skłonna jestem uważać *Sprawę Meursaulta* Kamela Daouda, czyli przepisane *Obcego* Alberta Camus. A może to tylko akt łaski?

Anna Król jako pisarka wybiera metodę – powiedziałabym – ugodową i dlatego tam, gdzie w prawdę wkracza zmyślenie, jest przekonująca.

Odnajdujemy Iwaszkiewicza, gdy po raz ostatni towarzysz pisarce w drodze powrotnej ze Stawiska. Wyprzedza ona srebrny samochód-widmo, choć zdawało się, iż jest w nim jakiś pasażer. Wchodzi więc Król – z powodzeniem – w rolę szczególnego *ghostwritera*, wynajętego, aby odtwarzać fakty i wkładać w nie literaturę. Czasy Iwaszkiewicza nie były czasem jej życia; jego domy odwiedza po śmierci ich mieszkańców; jego książki czyta i projektuje własne, z jego ducha oczywiście. Strzępy materialnej egzystencji przemienia w rewelację, w duchowe usprawiedliwienie wchodzenia w intymność, w rodzaj świeckiego objawienia.

Ciekawa książka.

Marta Wyka

GRZEGORZ STEC, *Wóz krzyku*, 2014, olej na płycie, 81 × 100 cm (oryginał czarno-biały)



Teresa Walas
Bogdan Rogatko

(Dis)harmonia urbis

Obcobrzmiące słowo „dysforia”, które znalazło się w tytule książki Marcina Kołodziejczyka, odsyła automatycznie do zadomowionej w polszczyźnie „euforii”, czyli stanu radości i szczęścia, niekiedy nieuzasadnionego okolicznościami zewnętrznymi. Dysforia nie jest jednak prostym przeciwieństwem euforii; oznacza raczej chwiejność nastroju, z wyraźną skłonnością do drażliwości i agresji, także zazwyczaj nieadekwatnej w stosunku do sytuacji, w jakiej człowiek się znajduje. Pomiędzy obu tymi stanami psychiki można wyznaczyć jakiś hipotetyczny moment równowagi, dzięki której jednostkowa egzystencja owocnie podtrzymuje swoje trwanie. Te psychologiczne pierwotnie terminy da się – jak wiele innych – przenieść na obszar życia społecznego i użyć do diagnozowania przypadłości zbiorowych. Tak też czyni Kołodziejczyk, który przedstawiając poszczególne przypadki ludzkie, odsyła – już w podtytule swojej książki – do konkretnej społecznej grupy, choć samo słowo „mieszczanie” ma dziś zabarwienie archaiczne i nie trudno zgadnąć, że autor ujmuje je w ironiczny cudzysłów. Jego zaś bohaterowie cierpią często raczej na deficyt uchodzących za mieszczańskie wad i cnót; są jedynie mieszkańcami wielkiego miasta.

Książka Kołodziejczyka, uznanego już reportażysty związanego z tygodnikiem „Polityka”, składa się z 15 małych narracji (w tym jednego *quasi*-poematu),

prowadzonych z różnych perspektyw: raz – bohatera, raz – obserwatora wcielonego w postać, innym razem – narratora legitymującego się uprawnieniami do ograniczonej wszechwiedzy. Zróżnicowana jest także jej obsada: inteligencka rodzina (chirurg, stomatolog, lingwistka, komputerowiec, redaktorka, farmaceutka itd.) urządzająca święta; asystent scenografa przy fabułach i reklamach wynajmujący chwilowo mieszkanie na Tarchominie, w bloku mającym status apartamentowca; niższa klasa społeczna wypoczywająca w niedzielę nad jeziorkiem w parku Skaryszewskim; poeta uczestniczący w kameralnym festiwalu poetyckim; były ubek, dziś rozgoryczony nieco działacz nowej lewicy; starsze panie żyjące fantomem powstania warszawskiego; pracownicy korporacji w wersji damskiej i męskiej, w stanie aktywnym i upadłym; uciekinier z klasy średniej... Ale świat tej prozy, choć tak gęsto zaludniony i nasycony realiami życia w stopniu nieczęsto dziś w literaturze spotykany, nie jest światem epickim, lecz światem satyry – szyderczej, gorzkiej, miejscami brawurowo zmierzającej do absurdu. W jej bezlitosnym, jaskrawym świetle, w parodystycznym żywiole języka ludzie uchwyceni zostają w stanie doskonałej negatywności: w głupocie, idiotyzmie, bezkształcie, banale, perfidii, fałszu uczuć, nieautentyczności... Niezależnie od tego, czy są wylegającym się na słońcu prostakiem, czy grupą rodziców, czekającą na swoje dzieci w westybulu szkoły baletowej. Acz wydaje się, że plażowicze znad Skaryszewskiego jeziorka, młodociani żule i sklerotyczne powstanki wpadają w ten cyklon niejako przy okazji, przez

terytorialną jedynie przyległość; w jego oku znajduje się bowiem u Kołodziejczyka wielkomiejska klasa średnia. To w jej chwiejne systemy wartości, w jej styl życia, w jej sformatowane pragnienia uderza on swą szyderczą siłą. Ofiarą tego żywiołu kpiny padają pospółu wegetarianie i mięsożercy, miłośnicy jogi i sportów ekstremalnych, miejscy wojownicy i uciekinierzy z miasta, kobiety w dżinsach i kobiety w egipskich spódnicach, czytelniczki pism kobiecych i czytelnicy Bauman, aktorzy pierwszego planu życia – „wierząca ludność napływowa, stojąca przed życiową szansą w wielkim mieście” i pogardliwi obserwatorzy tych zmagających. Ich społeczny awans jest fasadowy, upadki pozbawione patosu, ruchy, które wykonują, pozorne i często pokraczne, relacje z innymi – fałszywe. Cały ten świat pływa w zagęszczonym roztworze swojego języka – pretensjonalnego, kalekiego żargonu nowych inteligentów, który Kołodziejczyk swym wyostrzonym uchem reportażyisty wychwytytuje z bezlitosną precyzją, parodiuje go i doprowadza do ostateczności absurdu.

Czytelnik przygląda się temu oprowianiu świeżego leminga z uciechą, ale po jakimś czasie dobre samopoczucie zaczyna go opuszczać. Nie tylko dlatego, że ten karykaturalny obraz, gdy mu się bliżej przyjrzeć, też odsłania swoją stereotypowość, a językową brawurą Kołodziejczyk nie przelicytował jednak Masłowskiej. Śmiech zamiera z tego głównie względu, że obraz ów ukazuje pustkę w najbardziej newralgicznym miejscu, jakim jest dziś klasa średnia, wskazująca kierunek społecznego ruchu; pustkę po tym, co przywykliśmy uważać za żywą kulturę.

Każda postać kultury zawiera w sobie potencjał żywotności, który ją kształtuje i jako formę zabezpiecza, dzięki czemu może ona osłaniać nagą egzystencję, wyznaczając jej względnie stabilne ramy: tożsamości, społeczne role, style życia, przedmioty pragnienia i strefy buntu; chronić ją przed dysforią, sprzyjać równowadze. „Stać się częstką kultury – pisał Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* – znaczyło to zawsze stać się pierwiastkiem w życiu typu istnienia, ukazującego się w danym momencie jako trwałość”. Ale każda też z tych postaci wykazuje podatność na wyrodnienie: wytraca pierwotną energię, wydaje na świat formy martwe, poronne, pozorne, niewiążące życia, a jedynie nadające mu chwilowe, nietrwałe kształty. Ich zaś nadmiar zwiastuje zwykle obumieranie wyjściowego układu. W myśleniu o kulturze jako całości często pojawia się przeświadczenie – umocowane w różnych poglądach, świadomie wyrażane lub ukryte – że jest ona organizmem samoleczącym się, że więc ubytkowi jej siły i kosztowaniu jednych jej form towarzyszy zawsze wyłanianie się nowych źródeł energii, której nosicielem jest podmiot społeczny (lub inny rodzaj sprawczej siły) dotąd kulturotwórczo nieaktywny, czy też pozostający na drugim planie, w izolowanym kręgu. W myśleniu tym zadomowione bywa także przekonanie inne: że stanom pełnej żywotności kultury odpowiadają formy epickie, w fazie zaś słabnięcia jej mocy do głosu dochodzi satyra i ironia. Niepokój pojawia się wtedy, gdy gatunki satyryczno-ironiczne anonsują wejście na społeczną scenę podmiotu, któremu przypisany został odnowicielski potencjał, lub gdy

podmiot taki, zaprojektowany przez ideologię i politycznie zainstalowany w przestrzeni społecznej, nie wykazuje epickiej płodności. A tak z grubsza w literaturze polskiej i szerzej – w kulturze miały się sprawy z mieszczańinem i proletariuszem.

Nowoczesne mieszczaństwo, obsadzone w roli nosiciela społecznych wartości przez ideologów polskiego pozytywizmu i – rzecz można – przez nich wymyślone, zyskało postać zaledwie zarysowanego projektu, na który składać się miała racjonalność postępowania, praktycyzm, moralne zdrowie, energia i praca. Ale nawet w fazie najgorętszej ideologicznej ekspansji nie udało się powołać do życia pełnokrwistego mieszczańskiego bohatera i zawiedziony Kott-marksista znajdzie jedynie jego szkolny prototyp w powieści dla dorastających dziewcząt. Uczciwi rzemieślnicy, dzielni inżynierowie i energiczni przedsiębiorcy wiedli skromnie papierowe życie w utworach drugo- i trzeciorzędnych. Posunięciem roztropniejszym i bardziej owocnym wydawało się szczepienie mieszczańskich cnót na szlacheckim drzewie lub takie ich selekcionowanie, by dało się je osadzić w ludzie – warstwie chłopskiej. I Wokulski, i Połaniecki legitymowali się herbem i byli – każdy na swój sposób – intruzami w mieszczańskim świecie. Komedia pozytywistyczna, jak *Rozbitki* Józefa Bliźnińskiego, pokazywała mieszczańina jako Innego szlachty – metonimię uwolnionego pieniądza; w wersji łagodnej i dobroduszej był Dzieńdzierzynskim, nieudolnym jej naśladowcą, w wersji złowrogiej – Straszem, pozbawionym skrupułów, ale trzeźwo patrzącym chamem. Do polskiej literatury nowoczesnej mieszczańin

wszedł na dobre w postaci karykaturalnej: jako filister – przedmiot zabiegów demaskatorskich. Wszystkie jego potencjalne cnoty odsłaniały teraz rewers realnych przywar; pracowitość okazywała się groszorbstwem, praktycyzm – przyziemnością, trzeźwość – brakiem polotu, oszczędność – sknerstwem. Stał się uosobieniem moralnej hipokryzji, lęku, głupoty, płytkości umysłowej, fałszywych ambicji, złego gustu. I przetrwał w tej pozycji, choć ideologia endecka próbowała dokonać jego rehabilitacji jako narodowej siły, a międzywojenny realizm objął swoją uwagę także jego społeczne terytoria. Awangardowi piewcy miasta związały się jednak uczuciowo z proletariatem, Młodzików, postępową mutację mieszczańską, wykpił Gombrowicz. Rodzima kultura mieszczańska była – w swym położeniu, nie w swej konkretnej materialności – jak dziurki w szwajcarskim serze: pozwalała się opisywać głównie przez to, czym nie była, ale w stosunku do czego dawała się odnosić: nie była kulturą szlachecką, ale wtórnie częstokroć z niej korzystała i aspirowała do jej wzorów; nie była chłopską, ale nosiła na sobie jej niechciane ślady. Taka – niedokształtowana, niedoinwestowana pod względem wartości – stanie się po wojnie, wraz z przypisaną sobie grupą społeczną, na powrót przedmiotem ataku i zarazem obszarem masowych społecznych przemieszczeń.

Bo ideologia socjalistycznego państwa – z jednej strony – zaciekle zwalczała mieszczaństwo jako element reakcyjny i potencjalnie zaraźliwy, zagrażający zdrowiu proletariatu, z drugiej – uwalniając na ogromną skalę mechanizmy społecznego awansu, powodowała gwałtowny przyrost

mieszkańców miast. Opuszczając miejsca, w których dotąd żyli, wieś czy niewielką miejscowość, ci nowi mieszczaństwo wyswobadzali się – w takiej czy innej mierze – z chłopskiej bądź prowincjonalnej kultury i trafiali w stan dziwnej nieważkości, ponieważ wszystkie dotychczasowe style życia uległy rozmyciu. Rozjechała je wojna i zmiany ustrojowe, które zniszczyły podtrzymującą je dotąd społeczną strukturę. (Pisano o tym wielokrotnie, ostatnio przy okazji książki Andrzeja Ledera *Prześnio-na rewolucja*). Wyrazistym punktem docelowym awansu było przede wszystkim uwolnienie się od biedy i przymusu pracy fizycznej przez zdobycie wykształcenia lub samo wejście w szeregi „umysłowych” – rozbudowanej biurokracji socjalistycznego państwa. Ta społeczna dyslokacja nie była wszakże kontrolowana i wspomagana, jak bywała wcześniej, przez stabilne wzorce zachowań i wartości, jako że duża część dotychczasowych ról społecznych została zakwestionowana przez sprawującą władzę ideologię. Nie tylko kultura ziemiańska i jej symboliczne pole poddane zostały ostracyzmowi; także kupcy i rzemieślnicy zamienili się w pracowników handlu i usług, inteligencja – w inteligencję pracującą, posegregowaną na zawody, urzędnicy – w pracowników umysłowych. Toteż – jeśli przyjąć, że w ruchu, którym jest awans, istotne są dwa momenty: odpodobnienie od tego, kim się było, i upodobnienie do tego, z kim chciałoby się utożsamić – łatwo stwierdzić, że drugi człon tego ruchu nie przybierał zbyt wyrazistej postaci i instalowanie się w nowej przestrzeni społecznej miało charakter niepewny i chaotyczny. I o ile awans intelektualny, choć ułatwiany i przyspieszany,

był wciąż kontrolowany przez instytucje życia umysłowego, to systemy wartości i style życia – tam, gdzie nie były regulowane przez państwo lub religię – trzeba było organizować na własną rękę i wedle własnych wyobrażeń o wyznacznikach społecznego statusu, o dostatku i pięknie. A ponieważ realny socjalizm blokował indywidualną ruchliwość, a socjalistyczny rynek trwał w stanie permanentnego niedoboru, energia ludzka mogła być kierowana – w mniejszości – na gromadzenie kapitału symbolicznego, w większości – na zdobywanie przedmiotów, ich posiadanie bowiem okazywało się dostrzeganą formą społecznego wyróżnienia. I tak ideologia zaciekłe zwalczająca własność, wcielona w polityczny system, wytworzyła szczególną, paradoksalną formę opartego na deficycie konsumpcjonizmu, któremu przewodzić będzie socjalistyczna klasa średnia. Dywan z Pewexu, włoskie szpilki, samochód, perfumy Pani Walewska, szynka spod lady, bułgarski kożuszek... Przedmioty dookreślają i umacniają jej chwiejną tożsamość, za ich pomocą toczy się w tej grupie wewnętrzny dialog gustów, one też są narzędziem kontestacji, z jaką nowe mieszczaństwo spotyka się ze strony dawnej inteligencji, która na ten socjalistyczny blichtr odpowiada często manifestacyjną ascezą. Tak oto rodzi się na nowo i zagnieżdża w społecznym pragnieniu forma życia wyznaczona przez posiadanie i samozachowawczą bierność, która zyska miano „małej stabilizacji”. W socjalistycznych dekoracjach zjawia się postać zmutowanego filistra; jej figurze z równą niechęcią przyglądał się będzie Tadeusz Różewicz i towarzyszy Gomulka. I choć słowo „stabilizacja” od-

syła na pozór do stanu równowagi, nie jest to równowaga mająca walor tej egzystencjalnej harmonii, z której rodziła się epika. Protagoniści małej stabilizacji będą się co najwyżej tulać po jej obrzeżach, zwanych pogardliwie „małym realizmem”. Natomiast od razu przejmie ich groteska, potem obyczajowa satyra i komedia filmowa, czy też telewizyjny serial; za chwilę ich także weźmie na cel gniewna poezja Nowej Fali.

Zmiana, jaką stanowił rok 1989, odblokowała ludzką energię, ale nie niosła w sobie widocznych form i stylów życia; wolność była rodzajem naczynia, które trzeba było wypełnić nieokreśloną egzystencjalną treścią. Dzieci i wnuki socjalistycznej klasy średniej otrzymały w posagu głównie jej skażone dziedzictwo; inne społeczne wzorce zachodziły już za horyzont współczesnej kultury. Był natomiast świat zachodni, który się wreszcie przed nimi otwierał z całym bogactwem swojego rynku. Także rynku wartości i stylów życia. Rynek ten wszakże – co w dziesiątkach książek opisali gruntownie socjologowie – cechowała nie tylko obfitość, lecz także ruchliwość i zmienność. Nie wytyczał drogi, żądał gotowości do uczestniczenia w grze. Najlepiej na najwyższej lub bodaj na dobrze widocznej pozycji. Nieprzypadkowo słowo „awans”, które odwoływało się do punktów stałych w społecznej hierarchii, coraz częściej zastępowano słowem „sukces”, wywołującym skojarzenia z gwałtownym rozbłyskiem. W miejsce „timor Dei” wchodził „fear of missing out”. Utrzymanie się w tej grze wymaga elastyczności, ponieważ jej reguły pochodzą z różnych porządków i również stale podlegają zmianom, tak że swoją pozycję

i tożsamość trzeba nieustannie negocjować i poddawać kontroli.

Pochodzący z lat 60. poemat *Spadanie*, będący jedną z najbardziej przenikliwych i gorzkich diagnoz współczesności, zamyslał Różewicz taką konstatacją: „dawniej spadano/ i wznoszono się/ pionowo/ obecnie/ spada się/ poziomo”. Czas poszerzył tę diagnozę o dodatkowy wers: „i wznosi”. Nie tylko sam ruch wznoszący przybrał postać ruchu wirowego, w wirowanie zamieniła się też mieszczańska stabilizacja. Filister zrodził hipstera i jego bardziej statyczną i powszechniejszą odmianę – leminga. Obaj też niemal od razu pojawili się w kulturze w karykaturalnej postaci; taki też przerysowany, satyryczno-ironiczny obraz nowo ukształtowanej polskiej klasy średniej przynosi najczęściej współczesna literatura i inne sztuki. Może być to satyra interwencyjna – jak w powieściach korporacyjnych, łagodnie komediowa – jak w telewizyjnych serialach, brawurowo nihilizująca – jak w *Ościach* Karpowicza. Bezlitosna i w jakiś sposób rozpacziwa – jak właśnie w *Dysforii*.

Oczywiście, literatura zawsze wyśmiewała różne style życia, w których dostrzegała płytkie naśladownictwo, nieautentyczność, skostnienie. Zaludniali ją anachroniczni sarmaci, żony modne, prymitywni dorobkiewiczowie i śmieszni nowocześni. Ale na ogół miewała ona swoje wzorcotwórcze rezerwy społeczne, do których mogła się odwołać: szlachcic oświecony, kobieta-obywatelka, postępowy ziemianin, człowiek pracy. Bywały też figury inne: zdrowy lud, prosty człowiek, artysta, „książę nocy”, których moc wzorcotwórcza była słaba, choć służyć mogły jako rezerwuary wartości. Miały najczęściej charak-

ter nostalgiczny i nie wyznaczały szlaku rzeczywistej i historycznie ważnej ruchliwości społecznej. Współczesna satyra nie uruchamia takich rezerw, a w tak zwanym dyskursie publicznym klasa średnia poddawana jest jedynie różnego rodzaju korektom, pozostając nadal centralnym punktem odniesienia. Kultura wskazuje natomiast różne drogi i sposoby ucieczki z wielkomiejskiego wirowiska, które jest równocześnie siedliskiem i synekdochą tej klasy średniej. Jedna droga, dobrze znana, prowadzi na zewnątrz, czyli poza miasto – nad rozmaite wiejskie rozlewiska, w bujną zieleń, śpiew ptaków i ludzką serdeczność. To makieta wsi, stary sen najwcześniejszej i dojrzalej, zbolelej już nowoczesności. Sposób drugi, trudniejszy, to tworzenie alternatywnych enklaw w brzuchu molocha, które jednak w momencie wyłonienia się szybko ulegają powieleniu i na powrót wpadają do wielkiej wirówki, ponieważ globalna kultura czy – jak chcą inni – kapitalistyczny rynek wszystko pochłania i przetwarza we własne ciało, czyli w modę.

Kołodziejczyk bezlitośnie kpi z tych pozornych ruchów, ale zarówno bezruch bohatera opowiadania *Demograficzny*, jak i samego narratora jako statycznego oka, ma w sobie szyderczorodną jedynie moc. Może tylko postać Adama M., własnowolnego uciekiniera z klasy średniej, który powrócił do swojego społecznego punktu wyjścia i zarazem porzucił miasto, traktując je wyłącznie jako pracodawcę, pozwala uchwycić zarys jakiejś regresywnej arkadii. Że nie jest to trop fałszywy, potwierdza rozmowa Kołodziejczyka i Arka Gruszczyńskiego, w której autor *Dysforii* deklaruje otwarcie: „[...] prawdziwe życie jest

gdzie indziej. Na pewno nie w Warszawie. [...] Mówię o małych miastach, które są zbudowane na ludzką skalę. Tam się zna właściciela cukierni. Tam się zna rzeźnika. Tam się mówi bułka, a nie croissant. Tam się ludzie ze sobą znają. [...] Bardzo lubię małe miasteczka. Zaryzykuję tezę, że prawdziwe mieszczaństwo jest właśnie w nich” (zob. rozmowę *Opowieści o nowej klasie średniej: aspiracje, cynizm i lans na placu Zbawiciela* opublikowaną na portalu weekend.gazeta.pl). Ale to miasteczko to też stara dekoracja należąca do zasobów literatury, wielokrotnie zresztą już odzierana ze swych rozrzewniających oko uroków. Jego prawdziwe życie aż rwie się do odpychającej Kołodziejczyka miejskości, nie tyle hipsterskiej może, ile jakiejś wyobrażonej, narzucanej przez popkulturę klasy B. Croissanty szybko pojawiają się tam w piekarni, jeśli pokaże je któryś z telewizyjnych *shows*; córka tamtejszego rzeźnika o imieniu Sandra lub Cristal nie uczy się jeszcze chińskiego, ale szuka różnych sposobów, by przybliżyć się do miasta – realnie, czy też bodaj emblematycznie, przez znaki mody. Zarówno dzisiejsze miasteczka, jak i wieś są w tej samej mierze autentyczne, co spreparowane, pociągnięte werniksem popkultury, rozpięte między egzotykiem a wtórnie kreowaną swojskością, która dla dużej części ich mieszkańców ma już charakter przejętego z drugiej ręki stereotypu. Od miasta dzieli je różnica stopnia, nie jakości. Pokazują to na przykładzie wiejskiej architektury i polskiego, prowincjonalnego głównie „krajobrazu kulinarnego” autorzy niedawno wydanej książki *Ha-waikum. W poszukiwaniu istoty piękna* (red. Monika Kozień, Marta Miskowicz,

Agata Pankiewicz, Kraków 2015): „Polski krajobraz kulinarny – pisze w niej Monika Kozień – jest taki jak cała Polska. Przede wszystkim dominuje w nim sztuczność i udawanie lepszego, niż się jest – zabawniejszego, bogatszego. Trzeba olśnić, zrobić wrażenie, wywołać zazdrość, stłumić poczucie niższości, odreagować dawny niedostatek. [...] Gorączkowa konieczność przyćmienia innych przypomina szaloną spiralę potlacza. Kto nie chce wypaść z tej karuzeli, musi być coraz bogatszy i bardziej światowy, albo przynajmniej udawać takiego posiłkując się podróbkami i namiastkami”.

Choć więc być może istnieją gdzieś realnie idealne miasteczka Kołodziejczyka, zatopione w XIX wieku jak mucha w bursztynie, i realne wsie, w których żyje się lepiej niż w mieście, co chwali sobie Marcin Król, nie w nich wypada szukać lekarstwa na miejską dysfориę, bo miasto i jego rekwizyty wciąż wyznaczają kierunek społecznego dążenia, a klasa średnia – najchętniej uczęszczaną drogę awansu. Historia społeczna rzadko się cofa, chyba że dotknie ją wielka katastrofa. Może da się tak naświetlić ten satyryczny obraz nowych mieszczan, by z jego własnego kształtu wyłoniły się jakiejś zarysy bardziej harmonijnej formy życia? Tchnąć duszę w hipstera i leminga? Innego optymizmu nie ma.

Teresa Walas

Marcin Kołodziejczyk,
Dysforia. Przypadki mieszczan polskich,
Wielka Litera, Warszawa 2015

Powrót do Lampedusy, czyli jak przełamać obcość

„**W**łochom Lampedusa kojarzy się od dawna przede wszystkim z nie-szczęsną wyspą sycylijską, położoną między Maltą a Tunezją na Morzu Śródziemnym, a nie z autorem *Geparda* [...]. Od wielu lat bowiem do brzegów tej wyspy przybijają imigranci, ostatnio głównie z Afryki Północnej, jak do ziemi obiecanej, która okazuje się ziemią przeklętą: tylko niewielką część z nich władze włoskie przyjmują do tymczasowych obozów, większość jest deportowana, a zdarzają się też tragiczne wypadki, gdy przepełnione stłoczonymi ludźmi łodzie lub statki topią się u wybrzeża, tak jak miało to miejsce 3 października 2013 roku. Zginęło wtedy około trzystu imigrantów. Pisał o tym między innymi Jarosław Mikołajewski w poruszającym reportażu, który ukazał się w «Gazecie Wyborczej» 10 dni po tragedii: «Wyjechałem z Lampedusy na cztery dni przed katastrofą. O tym, że w czwartek 3 października o milę od wyspy wyróciła się łódź z pięciuset uchodźcami z Afryki, dowiedziałem się w domu» – tak zaczyna swój reportaż autor, dla którego Włochy są drugą ojczyzną”.

To początek mojej refleksji o wydanej we Włoszech w roku 2011, a w Polsce w 2013 książce dokumentalnej Stefana Libertiego *Na południe od Lampedusy. Po-*

droże rozpaczy, którą opublikowałem na tych łamach w numerze poświęconym literaturze i kulturze włoskiej („NDK” 2014, nr 5). Czy ponad rok temu ktokolwiek mógł przypuszczać, że problem emigrantów z Afryki Północnej, który politycy europejscy chaotycznie próbowali wtedy rozwiązać (m.in. poprzez deportację do krajów, skąd Afrykańczycy przybywali, i o tym przede wszystkim był reportaż włoskiego pisarza), przerodzi się w exodus uchodźców z pogrążonych w domowych wojnach, a raczej rzeziach, krajów arabskich? Wrażliwy na rozgrywające się na świecie dramaty Jarosław Mikołajewski postanowił zatem w połowie tego roku wrócić do Lampedusy, by próbować zrozumieć stosunek mieszkańców tej wcinającej się w Morze Śródziemne wysepki do uchodźców i by dać świadectwo bohaterstwu osób ratujących uchodźcom życie lub przynajmniej godność umarłym.

Autor tej skromnej objętościowo książki reportażowej, oszczędnej w słowa, z licznymi pauzami milczenia, zdaje relację z kilku rozmów, powstrzymując się od komentarzy, co pewnie przychodziło mu z trudem, znając jego publicystyczną pasję, ale barwnie – jak na poetę przystało – opisuje też swoją wędrówkę po wyspie. Niektórych rozmów odbyć nie mógł, bo lokalni politycy unikali, jak zwykle, a teraz w szczególności, kontaktu z „namolnymi” dziennikarzami.

Rozmowa najważniejsza – z doktorem Pietro Bartolo. „Doktor Bartolo chce rozmawiać w cztery oczy. [...] widać, że uchodzi tu za twardziela. A przecież o wielu rzeczach [...] będzie mówił na granicy płaczu. [...] Twardziel to poza, dzięki niej może zarządzać pogotowiem na

Lampedusie. Centrum Pierwszej Pomocy i Przyjęć. Wzruszenie rozwaliloby ten frontowy szpital od środka”. Działa od ponad 20 lat (od roku 1991, jak zaznacza, nie opuścił żadnego transportu), ale ostatnie miesiące to pogotowie nieustanne, dzień i noc. Niby niewiele się zmieniło, wciąż przybywają nowi – z Syrii, Nigerii, Senegalu, Mali, Beninu, „uciekają przed wszystkim: prześladowaniami, wojnami, fatalnymi warunkami żywiołymi”. Kiedyś zostawiali na Lampedusie dłużej, teraz to tylko punkt tranzytowy, przewożeni są na Sycylię, czasem do Kalabrii. Żyjący uchodźcy to na ogół ludzie zdrowi, jeśli na coś cierpią, to przede wszystkim dośkwiera im głód, wyziębienie, chorują na świerzb, który daje się szybko zlikwidować. Z żadnymi epidemiami doktor się nie spotkał. Powtórzył to zdecydowanie pytany przez Mikołajewskiego oraz gości na spotkaniu, które miało miejsce w październiku, w Krakowie, a które zorganizowane zostało przez Krakowskie Biuro Festiwalowe w ramach powszechnie mało znanego, ale przecież cennego i wymownego projektu „Kraków – miasto literatury, miasto schronienia”. Opowiadał nam o tym, co wcześniej autorowi reportażu, nie ukrywając już jednak wzruszenia, nawet łez, bo pewnie widział, jakie wrażenie jego opowieść robiła na słuchaczach. I na... autorze książki. Zapytany też, czy on sam spotyka się ze zrozumieniem na Północy Włoch, czy ma wsparcie ze strony władz włoskich, bo chyba potrzebuje teraz pomocy takiej jak uchodźcy – zamilkł na chwilę, by potem tylko kiwnąć przecząco głową.

Mikołajewski zatytułował rozdział poświęcony rozmowie z doktorem Barto-

lo *Lekarz żywych i umarłych*. Opowieści o umarłych są najbardziej wstrząsające. Wyjaśnijmy, że obowiązkiem lekarza na Lampedusie jest dokładne badanie każdego uchodźcy uznanego za nieżyjącego. Podkreślam: uznanego, bowiem lekarz musi zgon potwierdzić, zbadać przyczyny, pobrać próbkę DNA. Czasem zdarza się, że w „zmarłym” doktor wyczuje rytm pulsu. Tak było z młodą dziewczyną: „Kiedy wkładano do worka czwarte zwłoki, zwłoki kobiety, jeszcze dotknąłem przegubu jej dłoni. Mówię: czekajcie, czuję puls. Po kilku chwilach znowu poczułem. Wziąłem ją na ręce, wniosłem do karetki [...]. Miała płuca pełne wody i nafty. Przewieźliśmy ją do szpitala w Palermo, gdzie spędziła miesiąc. Wiem, że dziś czuje się dobrze. Trafiła w końcu do Szwecji. Ma na imię Kebrath”.

Dziwić może zwierzenie lekarza, że od pamiętnego 3 października 2013 roku, gdy kilkudziesięciu zmarłych trzymało w zębach krzyżyki, postanowił wszystkich, zanim znajdą się w workach, ochrzcić. Jeśli autor był tym zwierzeniem zaskoczony, to pod koniec swego pobytu na Lampedusie intencje doktora nie pozostawiały wątpliwości: „Łapię się na tym, że właściwie modłę się tutaj bez przerwy. Bez słów. Jakimś zagęszczonym stanem skupienia. Modłę się za żywych i umarłych, za uchodźców i marynarzy, za żółwie i rybaków, za łódki i za Giacoma [...], za prochy w zlekceważonych nekropoliach, za Atenę i za dom, w którym stała. Za samotność Giovanniego i za Adelę”.

A żyjący? W najgorszym stanie są zawsze kobiety, fizycznym i często też psychicznym. Zanim trafiły do transportu często były wykorzystywane gorzej niż

niewolnice, gwałcone, maltretowane. Zachodziły w ciążę. Niekiedy trzeba było decydować się na zabieg aborcji.

Niewiele mówi autorowi doktor Bartolo o swej rodzinie, bo też rzadko ma okazję z nią przebywać, ale żona i dzieci starają się go zrozumieć i wiedzą, dlaczego ten obowiązek potraktował jak misję.

Jedni ratują na Lampedusie ludzi, żywych i umarłych, inni – też praktycznie w pojedynkę, w swych misjach samotni – ocalają żółwie. W porcie, w którym nad bramą przy ogrodzeniu lotniska widnieje od strony morza napis: DRZWI DO EUROPY (pełna sarkazmu instalacja Mimma Paladino), znajduje się szpital dla żółwi. Lampedusa słynie od wieków z bogactwa tych morskich istot, najrozmaitszych gatunków. Szpital prowadzi pielęgniarka, Daniela Freggi. Zajmuje się ratowaniem żółwi, badaniem ich migracji, po godzinach pracy w szkole. „Więc nikim poza żółwiami opiekować się już nie dam rady” – tłumaczy autorowi. Czy jest rozumiana? Doceniana? Gdy kupowała kiedyś w sklepie pierś kurczaka dla głodnego psa, ksiądz zwrócił jej uwagę, że on należy do gatunku, który karmi ludzi. Ona odpowiedziała: „A ja należę do gatunku, który karmi głodnych”. Opowiadała autorowi o rażącym egoizmie lampedusańczyków, dbających tylko o własne siedlisko.

I jeszcze jedna osoba, równie samotna w swych pasjach, były burmistrz Lampedusy, który uczynił na wyspie „nie mniej niż Medyceusze we Florencji”, profesor, pisarz, malarz, kopiujący w niezwykle sposób obrazy Caravaggia i Antonella, Giovanni Fragapane. Autor gratulował mu książki – „pięćset stron dokumen-

tów, historycznych dociekań, filologicznie podanych legend”, wydanej w Sellerio, najlepszej oficynie na Sycylii. W tej samej oficynie próbował wydać – dla niego samego najważniejszą książkę – monografię wyspy. Ale po śmierci właścicielki syn nie był już jej wydaniem zainteresowany. Kiedyś był komunistą, „pierwszym obywatelem ratusza”, teraz zniechęcony do panującej w codziennym życiu i kulturze bylejakości, do włoskiej polityki, która przypomina diabelski koktajl, zrobiony z komunizmu i faszyzmu. „Ich koncentratem – mówi profesor – jest Matteo Renzi, ten nierób. Mówi, że zniesie podatki. Jak państwo może funkcjonować bez podatków?”.

Rozmawiają oczywiście o uchodźcach. Dla profesora zjawisko emigracji jest tak naturalne, jak naturalnym jest dążenie ludzi do lepszego życia. Ale nienormalne zaczynają być rozmiary emigracji. Powstrzymać ten exodus może tylko jedno: „[...] jeśli chcemy im pomóc, jedźmy do nich. I zwróćmy im chociaż w części to, z czego ich okradaliśmy. Bo od XVII wieku dajemy im tylko niewolnictwo i deportacje. Nic dziwnego, że ci ludzie nie dają rady. Jak powstrzymasz miliardy osób, które umierają z głodu?”.

Problem, z którym mierzą się od lat mieszkańcy wyspy, Włosi, a teraz także inni Europejczycy, problem, z którym będą musieli zmierzyć się też Polacy, jest jednak bardziej skomplikowany, niż sądzi Giovanni – ze swoimi idealistycznymi poglądami. W swej wędrówce po wyspie, widząc zachowania i postawy mieszkańców, słuchając ich samych i osób zaangażowanych w pomoc uchodźcom, Miłkołajewski przekonuje się o świadomym

niedostrzeganiu tego zjawiska, czasem nawet o ukrywaniu go przed turystami. Najistotniejsza okazuje się obawa – przed Obcym, czy wręcz niechęć do Obcego, wrogie do niego nastawienie. Pisał o tym problemie wielokrotnie Ryszard Kapuściński, próbując też spojrzeć na problem z perspektywy Innego. W swych reportażach próbował Innego zbliżyć do naszych wyobrażeń o świecie, próbował zbliżyć czytelnika swoich książek do świata Obcego, do zrozumienia jego perspektywy, by móc traktować go jako innego, ale nie obcego. Mikołajewski przywołuje w swej najnowszej książce mistrza reportażu, ale też perspektywę w tym wypadku zawęża tylko do perspektywy Włochów, w domyśle i innych Europejczyków. Czy mieszkańcy Lampedusy i inni Włosi, szczególnie z Północy, okazujący wyraźnie niechęć w stosunku do uchodźców (a niektórzy politycy włoscy nie ukrywają, że najchętniej słyszeliby odgłosy armat skierowanych w kierunku łodzi z uchodźcami), są zdolni do takiej pomocy uchodźcom, by nie mieli oni poczucia przerażającej obcości? Z tym dramatycznym pytaniem autor pozostawia czytelnika.

A sam pisarz? Wykonał to, o co prosił go doktor Bartolo, i czego wymagał reporterski obowiązek: „Mam nadzieję, że to opublikujesz – mówił doktor – i że ktoś w końcu coś zrobi. Bo dzisiaj nie zmieniło się nic. Może umrzeć sto, dwieście, trzysta, pięćset tysięcy ludzi, i nic. Świat się nie ruszy”.

Czy jednak dziś, w epoce nadal masowo stosowanej przemocy, w epoce pogłębiającej się znieczulicy społecznej, można wierzyć w słowo pisane, w literaturę, w dziennikarstwo interwencyjne, w ich

moc sprawczą? Dobrze, że są jeszcze pisarze wiary tej nie tracący.

Kończy się pobyt na Lampedusie. W samolocie śni się autorowi sen. Zapisuje go w formie wiersza:

[...] pozwólcie mi więc jeszcze na
 dwa słowa poezji
 a będę pamiętał wielką lekcję tej
 sceny
 gdy siedzimy z biagiem przy stoliku
 w porcie pijąc piwo
 i podchodzi chłopak
 i my go pytamy
 co on robi w życiu
 a on nam mówi ze przypłynął
 z Egiptu
 i że myje pokłady
 i pyta z kolei co my robimy w życiu
 my którzy w barze siedzimy
 w Katanii
 a kiedy mówimy że piszemy wiersze
 on nie rozumie co to pisać wiersze
 co to poezja
 tak ja my nie wiemy
 co znaczy myć pokłady będąc
 chłopcem z Egiptu [...].

Wspomnienie, prolog, a może – epilog, epitafium?

Bogdan Rogatko

Jarosław Mikołajewski,
Wielki przypływ,
 Wydawnictwo Dowody na Istnienie,
 Warszawa 2015



GRZEGORZ STEC, *Tkacze szeptów*, 2014, olej na płycie, 29 × 84 cm
 powyżej: GRZEGORZ STEC, *Ab ovo*, 1985, olej na płycie, 36 × 17; *Szaman*, 1985, olej na płycie, 36 × 17 cm
 (oryginały czarno-białe)

Anna Łabędzka
Ewa Hearfield

Paryska jesień 2015 roku

**Nuit Blanche [Biała Noc]
3 października 2015**

To już czternasta edycja Białej Nocy – gremialnego wędrowania po Paryżu śladem ulotnych prezentacji sztuki współczesnej. Przypada ona zawsze w pierwszy weekend października.

W tym roku odbywa się ona pod hasłem troski o planetę zagrożoną przez ocieplenie klimatyczne. Jej dyrektorem artystycznym jest José-Manuel Gonçalves, który kieruje centrum sztuki współczesnej Centquatre [Sto cztery]. Włączył on projekt Białej Nocy do prestiżowego programu Międzynarodowych Targów Sztuki Współczesnej (FIAC), które odbywają się co roku jesienią.

Białej Nocy nie należy mylić z wrześniową Nocą Muzeów, choć wiele z muzeów udostępnia swoje wystawy w ten październikowy wieczór, łącząc je często z koncertami, instalacjami, spektaklami cyrkowymi i tanecznymi.

Każda Biała Noc to intrygująca przygoda. Ciekawi mnie, jak tegoroczny temat zostanie włączony w życie miasta, które przeżyło parę lat temu przemianę Pól Elizejskich w pola uprawne.

Już w metrze czuje się sympatyczne porozumienie z innymi uczestnikami tego wydarzenia – wymieniamy uśmiechy, doświadczenia z lat ubiegłych oraz ciekawe adresy. Jesteśmy wspólnotą wielu tysięcy

osób. Są wśród nas młodzi ludzie z dziećmi i bez, są starsi, wędrujemy w grupach, parami lub solo. Paryż należy do artystów, do ich dzieł i do nas, jest przyjazny i bezpieczny.

Zaczynam od Ratusza. Na placu przed nim widoczna jest instalacja działającego we Francji Chińczyka Zhenchen Liu oraz biuro informacyjne, w którym rozdawane są mapy z opisem wszystkich manifestacji. Jest ich ponad sto – w samym Paryżu i w jego okolicach.

Instalacja ratuszowa to 270 prostokątnych słupków lodu w różnych kolorach około metrowej wysokości, symbolizujących kraje całego świata. Ustawione są w równych odstępach na pięciu ogrodzonych sznurami polach. O godzinie 19, kiedy je oglądam, stopione są zaledwie ich parocentymetrowe podstawy. Do rana mają się stopić całkowicie, tworząc obraz abstrakcyjny w stylu chińskiego malarstwa. To znikające na naszych oczach dzieło ma wyczulić na kruchość ziemskiego globu. Błyszczące stalle topnieją niezauważalnie, skrząc się w świetle reflektorów, a za wielkim neonem „Nuit Blanche”, po drugiej stronie mostu sąsiadującego z Ratuszem, wyłania się z mroku Notre Dame w pełnej iluminacji – jakże trwałe dzieło rąk ludzkich.

Zwiedzający obchodzą lodowe pola wokół, robią zdjęcia, dyskutują, jedni czekają na koncert, który ma się tu niebawem odbyć, drudzy oglądają gigantyczne zdjęcia Bazaru Hôtel de Ville z przełomu XIX i XX wieku umieszczone na obrzeżach placu wiele miesięcy temu, bez związku z Białą Nocą.

Kolejny przystanek to Kościół Saint Merri, parę minut piechotą na zachód

w kierunku Beaubourga, czyli Centrum Pompidou. Wchodzę do środka nieco po omacku, w dużej grupie osób. Ciemności późnogotyckiej architektury są przecięte dwoma słupami światła skierowanymi ze sklepienia ku rozbitej drewnianej barce. Z chóru zrywają się co parę minut kaskady organowych improwizacji. W zmieniających się kolumnach światła – przechodzących od mglistego rozproszenia po ostro odcinające się od siebie barwne plamy – drgają w powietrzu dziesiątki papierowych bilecików. Czytam je jako rozpaczliwe wezwania o pomoc tych, którzy w podobnych barkach docierają do wybrzeży Europy.

Twórcy instalacji, Djeff i Monsieur Moo, przewidzieli inne przesłanie zatytułowane *Przepowiednia*. Na drewnianym, zbudowanym pomiędzy dwoma częściami roztrzaskanej barki podeście otrzymuję ulotkę o przygotowywanym pod koniec roku światowym szczycie klimatycznym (COP21), wraz z zaproszeniem do udziału w marszu ekologicznej solidarności w dniu 29 listopada. Z ulotki wynika, że na bilecikach wydrukowano teksty o dramatycznej sytuacji naszej planety. Barka nie symbolizuje tragedii uchodźców, lecz japońskie tsunami sprzed paru lat. Wiele podobnych łodzi pozostało wtedy przy brzegu jako znak gigantycznej katastrofy. Z bliska widać, że fale morskie, na których spoczywa łódź, to zwały szklanej stłuczki. Ten obraz naszej cywilizacji odpadków można kojarzyć również z koniecznością ich segregowania.

Za barką połyskuje złotem ołtarzowa płaskorzeźba osiemnastowiecznej glorii, na której odcina się jasna postać Chrystusa na krzyżu. Dawna sztuka w harmonijny sposób łączy się ze sztuką współczesną.

Boczne wyjście z Kościoła Saint Merri prowadzi na plac z popularną fontanną autorstwa Niki de Saint Phalle i Jeana Tinguely'ego. Dedykowali ją Igorowi Strawińskiemu w roku 1983. Ludyczne rzeźby pływające w basenie i rozpryskujące na wiele sposobów wodę mają przywoływać kreacje rosyjskiego artysty. Są to serce, usta, klucz wiolinowy, wąż, syrena, kapelusz, głowa słonia, alegoria miłości i niezbyt ponura trupia czaszka. Żywe barwy rozwibrowanych figur tworzą bajeczny kalejdoskop, który znakomicie koresponduje z efemerycznym charakterem kreacji Białej Nocy. Wizualną feerię tej rozbrykanej maszynierii wspiera „dodekafoniczna” warstwa dźwiękowa, co dowcipnie puentuje jej nader bliskie sąsiedztwo z centrum muzyki współczesnej (IRCAM), które znajduje się w narożnym budynku z cegły i szkła. Fontanna jest łącznikiem pomiędzy płomienistym gotykiem Saint Merri, nowoczesnym Centrum Pompidou i rekreacyjnym charakterem placu, pełnym kafejek rysujących się na tle typowych paryskich kamienic.

Po przejściu Bulwaru Sewastopola w kierunku zachodnim widać nieukończoną jeszcze budowę trzeciej już wersji kompleksu słynnych Hal, a za nią gigantyczną sylwetkę kościoła Świętego Eustachego. Potężna wielostylowa budowla ma w swej głównej bryle nieco zaokrąglone późnogotyckie formy, a jej niewidoczny z tej perspektywy fronton jest klasycystyczny. Kościół służył bliskiemu Luwrowi, będąc zarazem świątynią paryskiego ludu. Tu celebrowano pierwszą komunię Ludwika XIV, tu ochrzczono Jeana Baptiste Poquelina, czyli Moliera, syna skromnego sukiennika. Tu dwudziestotrzyletni

Mozart opłakiwał w czasie mszy żałobnej zmarłą nagle matkę. Ten tragicznie zakończony paryski pobyt nie spełnił nadziei muzyka na zaprezentowanie swego talentu na dworze Marii Antoniny, która lata wcześniej podziwiała go w Wiedniu.

W Kościele Świętego Eustachego grało wielu znanych muzyków, także Franciszek Liszt. Przez ostatnie pół wieku jego dzieła powracały często do tej świątyni interpretowane na potężnych organach Cavaillé-Colla przez znanego w całym świecie wirtuoza, improwizatora i kompozytora Jeana Guillou. Tego wieczoru Thomas Ospital i Baptiste-Florian Marle-Ouvrard, dwaj młodzi artyści, którzy w roku 2014 przejęli po Mistrzu Guillou instrument jako organiści tytularni, zaprezentowali rozbudowany program *Wichru organów*, przeplatany ich własnymi improwizacjami oraz interwencjami znakomitego miejscowego chóru.

Część wizualna wieczoru to gra światła wydobywających z ciemności wsporniki potężnego stropu, wysoki balkon organów z rozbudowaną rzeźbiarsko fasadą oraz niezwykle rzadką we wnętrzu sakralnym konsolę koncertową, która znajduje się w nawie głównej. Pozwala ona podziwiać z bliska wirtuozów władających jej pięcioma klawiaturami i nieodzownym pedałem. Zazwyczaj organiści ukryci są na chórze, a do śledzenia liturgii czy koncertu służą im lustra i ekrany.

Po półgodzinnym spotkaniu z żywiołem muzycznym czas na wyprawę na Dworzec Północny, gdzie mam zobaczyć *Topniejący dom*. Zapada się on istotnie u podstaw i „rozjeżdża” na boki, z powodów oczywiście klimatycznych. Argentyński rzeźbiarz Leandro Erlich wykonał

nieprzekraczającą wysokości parteru replikę trzypiętrowej kamienicy paryskiej. Przez firanki zaciągnięte na oświetlonych od środka oknach tu i ówdzie przebluskuje a to fragment biblioteki, a to rama jakiegoś obrazu. Dzieci wspinają się po wklęsłych murach budynku niczym po alpinistycznych ściankach. Dom topi się w dolnej partii jak galareta, deformując swym ciężarem kształt parterowych okien.

W ten sobotni wieczór obiekt jest obleżony przez tłum ciekawskich, którzy blokują ruch autobusów i samochodów zmierzających w kierunku restauracji i hoteli skupionych wokół dworca. Na szczęście nie jest to jedyna okazja do oglądania *Topniejącego domu*, władze miasta zgodziły się na jego stałą obecność w tej dzielnicy.

Spojrawszy na zegarek, spieszę do siedemnastej dzielnicy, by poznać dzieło Erika Samakha, znanego „łowcy” dźwięków przyrody. Jego *Noc Pszczół* ma upodobnić Park Monceau do dna morza. Ożywiona atmosfera w kawiarniach i restauracjach przy metrze Villiers, a także wielogodzinny spacer, skłaniają mnie do krótkiej paauzy kolacyjnej. Prawie wszyscy obecni studiują program Białej Nocy, polecając sobie wzajemnie specjały danego lokalu. Dyskutujemy także z kelnerami i zachęcamy ich do zobaczenia wybranych przez nas instalacji. Czasu nie braknie, październikowa noc jest długa.

Doszedłszy do parku trzeba się dostosować do synkopowego rytmu sążnistej kolejki, który zależy od przebiegu rutynowej kontroli bezpieczeństwa przy bramie wejściowej. Dopiero po jej przekroczeniu można się zanurzyć w szafirowej mgłę spowijającej ogród. Nie czuję się jak na dnie morza, choć tu i ówdzie błyskają

w ciemnościach płaskie baseny z wodą – na co dzień w tym parku nieistniejące. Z przyjemnością poddaję się baśniowemu nastrojowi tej ogrodowej instalacji i jej fonicznym urokom, wśród których rozpoznaję znane mi z Południa Francji koncerty cykad z akompaniamentem rechotu żab i klaskania ptaków. Niezwykle to zjawisko w centrum metropolii, parę kroków od wieloletniego adresu Prousta. Nocny spacer po parku jest w Paryżu wielką atrakcją. Wszystkie ogrody publiczne są zamykane wraz z zapadnięciem zmroku.

Muzeum Nissim de Camondo, które przylega do wschodniej bramy parku, proponuje dwie możliwości. Wybieram tę, do której jest mniejsza kolejka. Na dziedzińcu pałacyku Camondo odbywa się projekcja fotografii przedstawiających katastrofalną powódź w Bangladeszu.

Czarna Noc wytrąca nas z nastroju beztroskiej wędrowki po mieście. Monumentalne czarno-białe zdjęcia wyświetlane są w całości na ślepych murze sąsiedniego budynku, a na przeciwległych ścianach pojawiają się ich fragmenty dobrane wielkością do rozmiarów wyciemnionych okien. Pomiędzy nimi pulsuje od góry do dołu odrealniona projekcja ulewy – genezy tej katastrofy humanitarnej. Co parę minut zdjęcia są oświetlane jednym ostrym kolorem.

W ciszy i w bezruchu oglądamy pełne godności twarze kobiet i mężczyzn walczących ze skutkami żywiołu, poorane bruzdami spracowane czarne dłonie, nylonowe worki z wodą niesione w zaciśniętych pięściach przez młode dziewczyny. Widoczny od tyłu rząd kobiet w długich szatach, które idą w głąb rozlewiska

z glinianymi amforami, przypomina chór grecki. Po tej sekwencji następują obrazy zastygłych w bólu matek z niemowlętami przy piersi, mężczyźni rozpaczliwie ratujących zalane domy lub leżących na ziemi w letargu śmiertelnego zmęczenia.

Nie odnalazłam akcji zapowiadanej po drugiej stronie parku i polegającej na tropieniu uciekiniera (czy też nielegalnego imigranta) przez dwóch uzbrojonych żołnierzy. Być może przewidziana była na czas ograniczony, a jest już godzina 23.

Czas na powrót do historycznego centrum, z małym przystankiem na gorący napój. Robi się bowiem chłodno. Przechodząc przez centrum Le Marais, trafiam do protestanckiego Kościoła des Billettes, znanego z wielu ciekawych wydarzeń kulturalnych. Jego krużganki toną w oparach mgły rozpraszanej wirującym koncentrycznie szafirowym światłem. Projektacji towarzyszy ostra ścieżka dźwiękowa. Okrągła forma w środku patio przypomina gejzer wyrzucający kłęby wyziewów. Jest on atakowany z góry przez oślepiające wiązki reflektorów, które rozjarzają miriady szklanych kuleczek grawitujących w powietrzu. Z opisu dowiaduję się, że jest to lustrzane odbicie gwiazdnej konstelacji spadłej z nieba, która uruchamia całą swą moc, aby na nowo wzbić się do góry. Kosmiczno-telluryczne dzieło sygnuje grupa artystów działających pod nazwą Phaedra & Ellipse – Julia Oralii. Wrażenie jest mocne, narkotyczne i przyciąga młodzież, która gromadnie oblega tę jeszcze bardziej niż zazwyczaj ożywioną dzielnicę.

Wracam na plac merostwa czwartej dzielnicy, na którym zapowiedziano ciekawą manifestację muzyczną. Niestety nadal, pomimo upływu czasu, przed wejściem

do budynku stoi kolejka ponad 100 osób. (Przy sąsiednim Ratuszu kolorowe słupki lodu nadal topnieją, ale daleko jeszcze do końcowego efektu).

Udaję się więc do pobliskiego Kościoła Saint-Paul Saint-Louis. Ten jeden z nielicznych barokowych kościołów Paryża, utrzymany jest w spokojnej klasycyzującej estetyce. W jego lewej nawie można podziwiać obraz młodego Delacroix *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym*, z trzema zjawiskowymi aniołami zatrzymanymi w locie nad pólleżącym Chrystusem. Pierre Vuilmet, architekt i performer, prezentuje w tym wnętrzu instalację zatytułowaną *Strefa mieszkalna*. Towarzyszy jej koncert organowy. Nie umiem odgadnąć sensu wyświetlanych na murach i na posadzce pasów z ogromnymi cyframi i literami. Mogłyby one być wróżbą zawierającą tajemnicze daty, oznaczeniem obszarów przemysłowych lub ośrodków penitencjarnych. Ciemności przepastnego wnętrza świątyni nie sprzyjają poszukiwaniu ulotek z przesłaniem artysty, więc oddaję się kontemplacji. Złota wiązka światła spadającego z górnego okna, jakby naszkicowana przez Borrominiego, sprzyja skupieniu na muzyce.

Po przeciwnej stronie ulicy Świętego Antoniego, na placu świętej Katarzyny, widać dwa oświetlone na biało szkielety krzeseł sięgających prawie korony drzew. Stoją one dęba na tylnych nogach i wyglądają, jakby przed chwilą były przyniesione z wystawy Kantora. Z ulotki dowiaduję się, że w zakończonym już *Climat Show* sygnowanym przez l'Association Voisinages, wideo *Krzyk Arktyki* z białym niedźwiedziem w roli głównej poprzedzało akcję *Ciepło-zimno, Ubieranie-rozbiera-*

nie. W czasie tej akcji pary wykonawców ubierały się i rozbierały w szybkim tempie, by uświadomić widzom nagle zmiany klimatyczne. Pokazowi towarzyszyły zmieniające się grupy muzyków.

Zbliża się druga nad ranem. Pomimo atrakcyjności programu przewidzianego w odległych dzielnicach północnych postanawiam wrócić do domu metrem, które lada moment przestanie kursować, bo moja linia nie została włączona do programu całonocnego czuwania. Jestem wystarczająco nasycona energią tej inspirującej nocy, żeby bez żalu zakończyć spacer. Na pewno będzie mi trudno zasnąć po intensywnych spotkaniach z tyloma dziełami sztuki, po ciekawych rozmowach z licznymi „współ-pielgrzymami” oraz po siedmiodzielnym marszu.

Widoki Paryża oglądane z pozycji przemierzającego się po nim piechura stają się ruchomą dekoracją dla kilkudziesięciu „zjaw” sztuki współczesnej. Urbanistyczna uroda tej scenografii pozwala rozgrzeszyć barona Haussmanna, który poświęcił wiele zabytków dla wytyczenia przejrzystych arterii i placów podkreślających piękno paryskiej architektury.

Nie sposób wymienić wszystkich koncertów i wydarzeń, które odbyły się na placach i na ulicach, w budynkach miejskich, w galeriach, w muzeach oraz w kościołach. W tych ostatnich podkreślano zbieżność ekologicznego hasła tegorocznej Białej Nocy z dniem świętego Franciszka przypadającym na 4 października.

Pragnę zasygnalizować tutaj jedynie dwa artystyczne wydarzenia, szczególnie wymowne w kontekście tragedii, która rozegrała się w Paryżu w dniu 13 listopada. Pierwsze to spektakularny obłok

zawieszony na wysokości dwunastu metrów w osiemnastej dzielnicy. Został on zaprojektowany przez autora oryginalnych spektakli akrobatycznych Stéphane’a Ricordela, który wysoko nad nim zaprezentował swój oniryczny balet kaskaderski. Obłok jest dla artysty wcieleniem swobody, nieuchwytnym zjawiskiem przekraczającym granice.

Drugie dzieło, interaktywne, znajdowało się niedaleko Dworca Północnego. Na schodach prowadzących do placu przed Kościołem świętego Wincentego a Paulo ułożono setki lodowych figurinek przedstawiających siedzącego człowieka. Kamień miał się zderzyć z kruchością lodu, trwałość z nieuchronnym przemijaniem człowieczego bytu, często bezimiennego. W miarę upływu czasu, po jakże do nas podobnych choć przeczystych figurkach pozostają najpierw kawałeczki lodu, a potem jakby łyzy ściekające z kamiennych stopni.

Minimum Monument autorstwa brazylijskiej rzeźbiarki Nêle Azevedo, znany także spoza francuskich kontekstów, mógłby być w swej wzruszającej prostocie artystycznym hołdem dla ofiar niedawnych zamachów, obok obłoku Ricordela – symbolu wolności.

Jedenasta dzielnica po 13 listopada

Moja jedenasta dzielnica położona we wschodniej części miasta przyciąga od wielu lat młodych inteligentów, będąc zarazem dzielnicą średniej burżuazji, arabskich i żydowskich kupców oraz restauratorów. Jest tu bardzo spokojnie. Umiarkowana różnorodność kulturowa łączy się z tolerancją. Wiadomo kiedy na bulwarze Voltaire’a pojawia się przy koszernych

restauracjach namioty w roli szafasów niezbędnych w Święto Kuczek. Wiadomo jak funkcjonują w czasie Ramadanu liczne sklepiki arabskie. Kiedy biją dzwony – wiadomo, że zaczyna się msza w tu-tejszym kościele parafialnym. W jednych kawiarniach widać mężczyzn z nargilami, w innych grupy klientów przy winie lub piwie. Spotykamy się wszyscy w sklepach i na targu. Mijamy się na ulicy, na schodach lub w windzie.

Bar Comptoir Voltaire na rogu ulicy Montreuil znajduje się koło mojej piekarni. Poprzez listopadowy deszcz spadający na kwiaty i światełka, które wypełniają szczególnie trotuar przed zamkniętym lokalem, powraca do mnie obraz jego stałych bywalców latem, w ogródku skierowanym ku zachodowi słońca. To tutaj wysadził się kosztem kilkunastu rannych brat ściganego nadal terrorysty.

Nieco dalej na południe, w kierunku Bastylli, inna narożna kawiarnia La Belle Equipe na styku ulic Faideherbe i Charonne, pomiędzy restauracją sushi i ciastkarnią, naprzeciw dawnej siedziby Armii Zbawienia, przekształconej następnie w hotel. Była zawsze pełna. Rodzinna atmosfera, częste odgłosy urodzinowych toastów, radosne nawoływania znajomych przechodzących ulicą. To tu zginęło 19 osób, a wiele zostało rannych.

Przed zamkniętym lokalem rośnie morze światełek, wiązanek i listów. Postawiono tutaj także rowery objuczone kwiatami, świeczkami i bilecikami. Władze miasta chronią miejsce zamachu prowizorycznym ogrodzeniem. Wielu przechodniów zatrzymuje się tutaj na dłuższą chwilę zadumy, nie bacząc na intensywny ruch kołowy tego dość ruchliwego skrzyżowania.

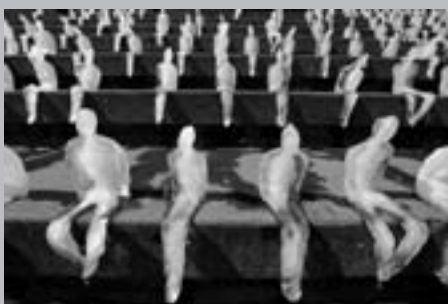
Nowoprzybyli składają świeże kwiaty, zapalają kolejne światełka, mocują kolejne kartony z tekstami. Powtarza się w nich wiara w człowieka, nadzieja na lepszą przyszłość, powszechna odmowa nienawiści, determinacja w bronienu wolności.

Moja droga do Placu Republiki wiedzie koło gmachu Bataclanu. Był on popularny już w drugiej połowie XIX wieku. Stare ryciny pokazują obok tego okazałego budynku w kształcie pagody eleganckie panie w krynolinach i panów w szapoklakach. Występował w Bataclanie wyrafinowany Aristide Bruant i egzotyczny Bufalo Bill, grano tu znane wodewile i operetki. Korzystano z kawiarni i dancingu. W XX wieku sala najpierw gościła artystów rewii (takich jak Maurice Chevalier), a potem Prince'a i modne zespoły. Odbływały się w niej polityczne mityngi oraz zebrania rozmaitych wspólnot i stowarzyszeń. Działo tam również kino. Zabawnie absurdalna nazwa lokalu pochodząca z „chińskiej” operetki Jacquesa Offenbacha *Ba-ta-clan* korespondowała ze wschodnim stylem budynku. Do naszej epoki dotrwał tylko jego barwny fronton wpisany niedawno na listę zabytków.

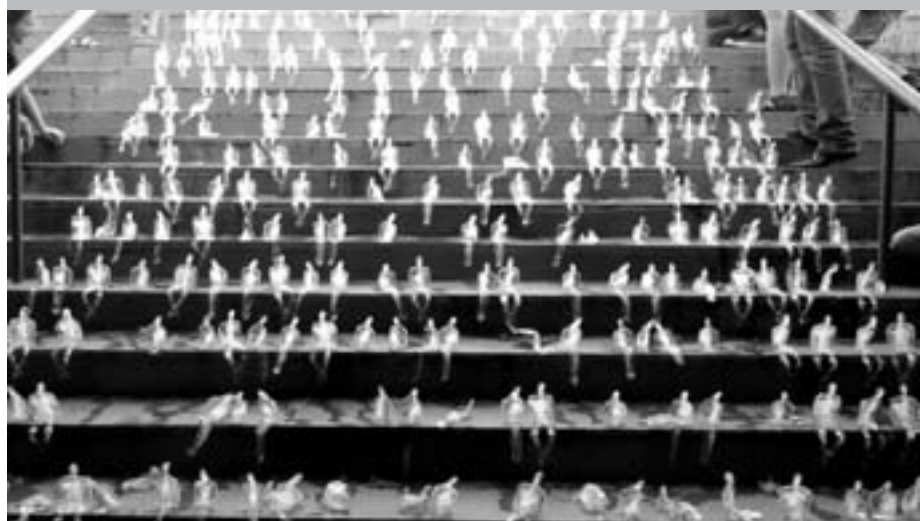
Przechodząc obok Bataclanu, wieczorem widziało się zawsze grupy sympatycznych młodych ludzi czekających na rozpoczęcie koncertu jazzowego lub rockowego. Dyskutujących, czytających, czekających na przyjaciół.

Na pewno wielu z nich, równie ufnie jak ja, przemierzało ulice Paryża tropem instalacji Białej Nocy. Z tą samą ufnością, typową dla czasów pokoju, ponad tysiąc miłośników rocka uczestniczyło w koncercie 13 listopada.

Anna Łabędzka



NÉLE AZEVEDO, *Minimum Monument*, instalacja



Brytyjskie festiwale literatury

Międzynarodowa koalicja instytucji charytatywnych oraz edukacyjnych zaangażowanych w promocję nauki czytania zrzeszona pod nazwą The Project Literacy ogłosiła we wrześniu tego roku, że około 11 % populacji świata wciąż nie umie czytać i pisać. Dane te nie dotyczą jedynie regionów trzeciego świata, ale również krajów wysoko rozwiniętych. Według opublikowanych danych (które powtarzam tutaj za BBC) czytać i pisać nie potrafi 32 miliony dorosłych mieszkańców Stanów Zjednoczonych, a ponad 70% ma umiejętności czytania i pisanie na poziomie dziewięciolatka.

Problem z czytaniem istnieje również w Wielkiej Brytanii. Według danych ogłoszonych przez National Literacy Trust (angielską organizację charytatywną promującą naukę czytania i pisanie, zrzeszoną również pod międzynarodowym sztandarem koalicji The Project Literacy) około 1,7 milionów dorosłych mieszkańców Anglii można opisać jako „funkcjonalnych niepiśmiennych”, czyli posiadających umiejętność pisania i czytania na poziomie niższym niż jedenastoletnie dziecko.

Te dane są niewątpliwie alarmujące, jednak nadzieja, że czytanie nie jest umiejętnością zanikającą w brytyjskim społeczeństwie, wzrasta, kiedy spojrzysz się na inne – związane pośrednio z czytelnictwem – dane dotyczące tego kraju.

Według International Publishers Association, Wielka Brytania jest w skali światowej trzecim krajem co do ilości publikowanych co roku książek – w 2013 wydano w Wielkiej Brytanii 184 000 książek (w tym 60 000 w formatach elektronicznych), co oznacza więcej książek *per capita* niż w jakimkolwiek innym kraju na świecie.

Książki te, wydawane w tak ogromnych ilościach, trzeba oczywiście w jakiś sposób przybliżyć publiczności – nie miałoby sensu wydawanie takiej ilości tytułów, gdyby nie trafiały one do rąk czytelników. Stąd między innymi wziął się niezwykle istotny fenomen życia kulturowego w Wielkiej Brytanii – festiwale literatury, które nie tylko promują nowe, zalewające co roku rynek tytuły, ale także – co może nawet istotniejsze – w jakiś sposób je porządkują, grupują i przyczyniają się do formowania opinii. Co roku odbywa się w Wielkiej Brytanii ponad 300 takich festiwali literatury.

Wśród setek mniejszych i większych festiwali, które – co również istotne – przyczyniają się także do promowania regionu, w którym się odbywają, wyróżniają się szczególnie cztery giganty dominujące w kalendarzu roku literackiego: festiwale w Oksfordzie, w Hay-on-Wye, w Edynburgu i w Cheltenham.

Pierwszy w kalendarzowym roku festiwal literatury odbywa się w Oksfordzie, w marcu. Późną wiosną, w maju, odbywa się Hay Festival w uroczej małej miejscowości Hay-on-Wye w Walii. W lecie czytelnicy, autorzy i wydawcy pielgrzymują do Szkocji na Edinburgh International Book Festival [Edynburski Międzynarodowy Festiwal Książki]. Jesienią

zaś tłumy dążą na podsumowujący rok literacki festiwal do Cheltenham, małego kurortu położonego wśród wapiennych wzgórz Cotswolds. Te cztery wielkie festiwale ściągają prawdziwe tłumy – na setki spotkań autorskich, wykładów i prelekcji udają się tysiące czytelników oraz krytyków literackich i recenzentów.

Festiwale te są przedsięwzięciami organizowanymi na wielką skalę i wiążą się z ogromnymi kosztami. Mimo iż organizowane przez instytucje zarejestrowane jako charytatywne – nie są to imprezy bezpłatne. Każde nieomal spotkanie festiwalowe jest odpłatne i trzeba kupić na nie bilety. Mimo że nie są one tanie (przeciętnie około 10 funtów za bilet), to sprzedają się bardzo szybko, a na spotkania (zwłaszcza z bardziej popularnymi pisarzami, dziennikarzami lub politykami) czasami trudno się dostać.

Jednak sama sprzedaż biletów na poszczególne spotkania i prelekcje nie pozwoliłaby festiwalom istnieć bez sponsorów, którymi często są wielkie koncerny prasowe, oraz bez instytucji wspomagających czy partnerskich. Co więcej, często pojedyncze wydarzenia sponsorowane są przez banki, firmy, szkoły prywatne, biura turystyczne czy księgarnie, czasami także – jak w przypadku festiwalu w Oxfordzie – przez miejscowe władze administracyjne.

Pierwszy z ważniejszych wydarzeń festiwalowych roku, marcowy festiwal w Oxfordzie, nosi w tytule oficjalną nazwę głównego sponsora, którym jest „Financial Times”, ale wspomagany jest przez wielu innych partnerów. Nie jest także zaskoczeniem, że dwaj najważniejsi partnerzy festiwalu to oczywiście Uniwersytet Oksfordzki oraz uniwersytecka biblioteka

Bodleian, która odegrała w czasie ostatniego Oksfordzkiego Festiwalu szczególną rolę.

Istniejąca od 1602 roku Biblioteka Bodleian, brytyjski skarb narodowy, w której znajduje się prawie 12 milionów druków, od dawna nie jest już jedną biblioteką, ale siecią bibliotek zrzeszonych pod nazwą Bodleian Libraries. Największa z nich, znana do tej pory pod nazwą New Bodleian [Nowy Bodleian] przeszła właśnie trwający kilka lat remont i została przemianowana na Weston Library (by uhonorować organizację charytatywną Garfield Weston, która wspomogła renowację historycznego budynku grantem w wysokości 25 milionów funtów). Nieprzypadkowo to właśnie w pierwszy dzień Oksfordzkiego Festiwalu Literatury, 21 marca 2015, Weston Library została ponownie otwarta po remoncie dla publiczności (uroczystego otwarcia dla wybranych gości dokonali profesor Stephen Hawking i Sir David Attenborough dzień wcześniej). Wydarzenie to, które nie przeszło bez echa w prasie brytyjskiej, połączone zostało z otwarciem w tych pięknych, nowo odrestaurowanych wnętrzach specjalnej wystawy *Mark of Genius* [Znak Geniusza]. Wystawa – czynna nie tylko w czasie festiwalu, ale aż do 20 sierpnia – była prezentacją najcenniejszych skarbów z bibliotek bodlejańskich, które kuratorzy uznali za godne określenia mianem „dzieła geniusza” – między innymi Pierwsze Folio Szekspira, Magna Carta z 1217, Biblia Gutenberga z 1455 oraz wiele oryginalnych rękopisów (wśród nich Jane Austen, Kenneth Grahame’a czy Mary Shelley), jak również cenne albumy fotograficzne, mapy i dzieła naukowe.

W festiwalu, który trwał dwa tygodnie, wzięło udział ponad 400 zaproszonych prelegentów, między innymi Kazuo Ishiguro, Allan Bennett, Simon Schama czy David Lodge. Większość spotkań (odbyło się ich w sumie prawie 250) odbywała się we wspaniałych i bogatych wnętrzach kolegów uniwersyteckich albo w innych historycznych budynkach Oksfordu (na przykład Sheldonian Theatre czy Ashmolean Museum). Uczestniczący w festiwalu goście spoza Oksfordu mogli skorzystać z wyjątkowej oferty i zamówić pokoje na nocleg w oksfordzkich kolegiach. Podobnie będący częścią festiwalu pięciodniowy kurs pisania kreatywnego był kursem rezydencyjnym, a jego uczestnicy (którzy zapłacili za niego jedyne – bagatela – dwa i pół tysiąca funtów) mieszkali, stolarowali się i słuchali wykładów w szesnastowiecznym kolegium uniwersyteckim Corpus Christi.

Każdy festiwal literatury kładzie ogromny nacisk na imprezy organizowane specjalnie dla dzieci i młodzieży; Festiwal Oksfordzki nie jest tutaj wyjątkiem. Jednym z zaproszonych autorów był w tym roku Philip Pullman, którego wydane po raz pierwszy 20 lat temu *Mroczne materie* (trylogia, w której Oksford odgrywa ważną rolę) stały się – mimo kontrowersji, jaką wywołały w niektórych środowiskach chrześcijańskich, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych – klasyką brytyjskiej literatury młodzieżowej. Spotkanie ilustrowane było fragmentami filmu *Złoty kompas*, hollywoodzkiej superprodukcji zrealizowanej na podstawie pierwszego tomu trylogii. W Stanach Zjednoczonych film ten – podobnie jak oryginalna powieść – wzbudził kontrowersje i szereg

protestów; a nawet był bojkotowany przez amerykańską Catholic League for Religious and Civil Rights [Ligę Katolicką do Praw Religijnych i Obywatelskich].

Zaledwie dwa miesiące po gorączce festiwalowej w Oksfordzie uwaga prasy, czytelników, wydawców i pisarzy przenosi się na zielone pagórki Walii. To tutaj pod koniec maja rozpoczyna się drugi z najważniejszych festiwali w roku – Festiwal Literatury w Hay-on-Wye. Tło i nastrój tego festiwalu różni się zdecydowanie od pompatycznego nieco Oksfordu. Oksford to gwarne miasto uniwersyteckie, wypełnione historycznymi budynkami wzniesionymi z wapienia o miodowym kolorze, kolegiami i muzeami zaprojektowanymi przez najwybitniejszych architektów brytyjskich, miasto, przez którego uliczki trudno się przedostać – tak pełne są tłumów, zielonych autobusów z odkrytym dachem wożących turystów oraz podzwaniających niecierpliwie rowerów, na których studenci przemykają na wykłady.

Hay-on-Wye to zupełne przeciwieństwo Oksfordu. To małe, urocze i prowincjonalne miasteczko walijskie położone malowniczo z dala od zgiełku wielkich metropolii, nad rzeczką Wye i na skraju przepięknego Parku Narodowego Brecon Beacons. Dni płyną tutaj leniwym nurtem. Stojąc w środku Hay-on-Wye pod Wieżą Zegarową, ujrzymy łagodny krajobraz rozciągających się wokół wzgórz i lasów. W każdy czwartek przed południem na małym ryneczku Memorial Square odbywa się targ, na który okoliczni farmerzy zwożą swoje produkty, kwiaty, domowe wypieki, przetwory, miody i świeży chleb. Turyści z plecakami i w wygodnych butach, stosownych do długiej wędrówki po

szlakach Parku Narodowego, zatrzymując się na obiad w miejscowych pubach słynących z dobrego miejscowego piwa i (naprawdę) wspaniałych pasztetów z dzika.

Skąd więc wziął się pomysł, by w tak idyllicznym miejscu, zamieszkałym zaledwie przez około 1500 mieszkańców, raz w roku odbywał się festiwal literatury, który nabrał tak wielkiej sławy, że po trzech dekadach istnienia nie tylko ściąga tłumy (do 150 tysięcy gości przybywa na festiwalowy tydzień w maju do Hay-on-Wye), ale też najwybitniejsze postaci literatury i polityki (prelegentami festiwalu byli w przeszłości m.in. dwaj byli prezydenci USA, Bill Clinton i Jimmy Carter); co więcej, zapoczątkował serię „siostrzanych” festiwali poza granicami Wielkiej Brytanii (w tej chwili pod nazwą Hay-on-Wye odbywają się festiwale literatury w tak odległych od Walii miejscach jak Cape Town, Kells w Irlandii czy Meksyk)?

Wszystko zaczęło się od pomysłu Richarda Bootha, który wrócił do swego rodzinnego Hay-on-Wye w latach 60. i otworzył pierwszy sklep – antykwariat. Potem kolejny antykwariat... i kolejny. A potem poszli jego śladem mieszkańcy Hay-on-Wye i wkrótce w tym malutkim miasteczku było ponad 35 antykwariatów, często wyspecjalizowanych tematycznie. Hay-on-Wye stało się sławne na całą Wielką Brytanię, a także za granicą jako „miasto książek”, a biuro informacji turystycznej wyprodukowało specjalną mapę z naniesionymi na nią wszystkimi antykwariatami, aby ułatwić coraz liczniej ściągającym tutaj bibliofilom wędrowkę po wąskich uliczkach miasteczka.

W istocie, od 27 lat Festiwal Literatury w Hay-on-Wye jest tak popularnym

wydarzeniem, że wiosenny tydzień nie wystarcza na wszystkie spotkania, dodano więc do niego jeszcze jeden weekend – w listopadzie.

Tegoroczny festiwal w Hay-on-Wye nie zawiódł przybyłych – często z daleka – uczestników. Program był niezwykle bogaty i zróżnicowany: od architektury, poprzez sztukę i fotografię, business, klasykę literacką, literaturę kryminalną, nowości kulturalne, feminizm, religię, teatr i film, taniec, edukację, ekonomię czy problemy środowiska naturalnego. Na łacie pod Hay-on-Wye jak co roku wyrosło festiwalowe miasteczko kolorowych namiotów – nie tylko tych, w których odbywają się spotkania i przedstawienia, ale także namiotowych restauracji, kawiarni; jest oczywiście i księgarnia. Sponsorami i partnerami festiwalu były BBC oraz gazeta codzienna „The Telegraph”.

Niemożliwością byłoby omówienie ważniejszych nawet wydarzeń festiwalu, trudno jednak nie wspomnieć przynajmniej o jednym ze spotkań, na którym mówca otrzymał owację na stojąco. 27 maja o siódmej wieczorem publiczność w namiocie Tata, który pomieścić może 1600 widzów, powitała na scenie pisarza, dramaturga oraz aktora brytyjskiego Alana Bennetta, znanego zapewne polskiemu czytelnikowi z *Czytelniczki znakomitej* w tłumaczeniu Ewy Rajewskiej oraz z filmowej adaptacji jego sztuki *Szaleństwo Króla Jerzego*. Urodzony w Leeds w 1934 roku Bennett jest z wykształcenia historykiem. Pod koniec lat 60. zrezygnował z pracy na Uniwersytecie Oksfordzkim, poświęcając się całkowicie pisaniu oraz pracy aktorskiej. Jest autorem wielu książek, sztuk teatralnych i radiowych oraz

wspomnień, występował na scenach teatralnych, w radiu i telewizji. Z wielu jego wystąpień aktorskich moimi ulubionymi są płyty, na których czyta klasyczne pozycje literatury dziecięcej: *Kubusia Puchatka* A.A. Milne'a oraz *O czym szumią wierzyby* Kennetha Grahame'a. Nikt tak jak Alan Bennett nie potrafi być głosem Prosiaczka – mistrzostwo Bennetta dowodzi, że czytanie bajek dla dzieci jest dla każdego aktora prawdziwym sprawdzianem talentu.

Jednak Alan Bennett nie przyjechał na festiwal do Hay-on-Wye, aby czytać *Kubusia Puchatka*. Pretekstem do spotkania z pisarzem był film zrealizowany przez BBC Films, którego którego premierę zaplanowano na listopad bieżącego roku. Film *Lady in the Van* [*Pani w minibusie*], wyreżyserowany przez Nicholasa Hytnera, oparty jest na sztuce teatralnej Bennetta pod tym samym tytułem (sztuka ta również została wydana jako powieść oraz wyemitowana jako sztuka radiowa z Bennettem w roli głównej). Jest to historia, która przytrafiła się Bennettowi naprawdę w 1974 roku, kiedy mieszkał w Londynie – na ulicy przed jego domem zaparkowała minibus bezdomna kobieta, niejaka pani Sheppard. Mieszkańcy ulicy okazali się bezradni wobec upartej kobiety, która nie chciała przenieść się gdzie indziej. Bennett, zdjęty litością, zaproponował, aby zaparkowała w jego ogródku – na kilka tygodni, zanim znajdzie jakieś bardziej praktyczne miejsce. Pani Sheppard została w jego ogródku przez kolejne 15 lat – aż do swojej śmierci. Powieść, sztuka teatralna, sztuka radiowa i wreszcie oparty na nich film porusza w typowy dla Bennetta zabawny

i wzruszający zarazem sposób bolesny problem obojętności względem ubogich i bezdomnych. Pani Sheppard nie miała łatwego charakteru i Bennett wycierpiał wiele za swój ludzki gest pomocy, jednak jego wystąpienie na festiwalu w Hay-on-Wye było gorącym apelem o dobroczynność we współczesnym świecie – dlatego też zapewne wzbudziło tak emocjonalną reakcję publiczności.

Z zielonych łąk Walii daleko jest do stolicy Szkocji, Edynburga. Tam właśnie odbywa się co roku – w lecie – trzeci z największych festiwal literatury: Edinburgh International Book Festival. Dyrektor tegorocznego festiwalu Nick Barley stwierdził, że 2015 rok był największym do tej pory sukcesem pod względem sprzedanej ilości biletów oraz książek. Cechą wyróżniającą festiwal edynburski jest to, że wśród zaproszonych gości wielu jest pisarzy z zagranicy, również tych, którzy nie zostali jeszcze przetłumaczeni na język angielski (np. pisarze i poeci z Meksyku). W tym roku festiwal trwał 17 dni i do udziału w nim zostało zaproszonych 800 prelegentów i pisarzy z 55 krajów, którzy wzięli udział w ponad 800 spotkaniach. Oczywiście, tegoroczny festiwal w Szkocji nie mógłby – w świetle zeszłorocznego referendum – ominąć w programie polityki i problemu miejsca Szkocji w świecie, a szkocka pani premier Nicola Sturgeon była jednym z gości i prelegentów festiwalu (gościem był tu również w tym roku Gordon Brown, były brytyjski premier, który wziął udział w spotkaniu zatytułowanym „Rozmowa o Szkocji”).

Festiwal Książek w Edynburgu odbywa się w jednym z najpiękniejszych miejsc w mieście – Charlotte Square Gardens.

Jest to lesisty park otoczony zabudową z czasów króla Jerzego III, zaprojektowaną przez osiemnastowiecznego neoklasycznego szkockiego architekta i projektanta Roberta Adama. Charlotte Square jest wpisany przez UNESCO na listę światowego dziedzictwa, a jeden z domów przy Charlotte Square jest oficjalną siedzibą premiera Szkocji. Park jest własnością prywatną, na co dzień niedostępną dla publiczności. Otwarty jest jedynie raz w roku, właśnie specjalnie na Festiwal Książki. W tym czasie wokół posągu księcia Alberta na koniu, który zajmuje w parku centralne miejsce, wznoszą się festiwalowe namioty. Jak zwykle przy takich okazjach, są tam namioty do spotkań oraz księgarnia, kawiarnia i mnóstwo miejsca do wypoczynku na trawie przy sprzyjającej pogodzie. Problemem, z którym musi zmierzyć się Edynburg, jest liczba biorących w spotkaniach przybyszów – na festiwal do Edynburga przyjeżdża co roku około 220 tysięcy spragnionych kontaktu z kulturą gości, co wyrządza niepowetowane szkody trawie i całemu parkowi. Właściciele parku zastanawiają się, jak rozwiązać ten problem – tworzą nowe ścieżki, grządki kwiatowe oraz poprawiają strukturę gleby i system odwadniający. Być może więc w przyszłym roku park – i otoczenie festiwalu – będzie wyglądał już nieco inaczej.

Ostatni z wielkich festiwali to Cheltenham Literature Festival (sponsorowany przez „The Times” i „The Sunday Times”) odbywa się w październiku już od 1949 roku – co czyni go jednym z najstarszych festiwali w Wielkiej Brytanii. Kiedy piszę te słowa, w festiwalowym miasteczku zbudowanym w dwóch pięknych parkach

Cheltenham odbywają się ostatnie spotkania – festiwal kończy się 11 października. Przez jedenaście dni w tym niewielkim kurorcie w południowo-zachodniej Anglii odbyło się ponad 600 spotkań, które w większości krążyły wokół głównego motywu festiwalu – *Defining Moments* [*Decydujące momenty*]. Wiele miejsca zajmowała więc tematyka polityczna – przyszłość demokracji europejskich, odpowiedź na fundamentalizm, sytuacja zjednoczonych Niemiec. Jednym z najciekawszych wydarzeń był panel złożony z wystąpień trzech wybitnych Rosjan: szachisty i działacza na rzecz praw człowieka Garriego Kasparowa, moskiewskiego korespondenta „The Economist” Arkadego Ostrowsky’ego oraz dziennikarza Petera Pomerantseva. Podjęli oni dyskusję na temat współczesnej Rosji Putina. Każdy z uczestników debaty opublikował właśnie książkę na ten temat. Książka Kasparowa nosi tytuł, który wyraźnie ujawnia anty-putinowskie przekonania autora – *Winter is Coming: Why Vladimir Putin and the Enemies of the Free World Must be Stopped* [*Nadchodzi zima: dlaczego Putin oraz wrogowie wolnego świata muszą zostać powstrzymani*]. Ostrowsky, który w czasie rozmowy wspomniał między innymi tragiczną śmierć zamordowanego w tym roku Borysa Niemcowa, opublikował książkę, której tytuł również nie pozostawia wątpliwości co do interpretacji ostatniego dwudziestolecia w Rosji – *The Invention of Russia: The Journey from Gorbachev’s Freedom to Putin’s War* [*Wynalezienie Rosji: podróż od wolności Gorbaczowa do wojny Putina*]. Może nieco inna w duchu książka Pomerantseva *Nothing is True and Everything is Possible* [*Nic nie jest prawdą i wszystko*

jest możliwe], obnażająca nihilizm, cynizm i groteskowość współczesnej Rosji, również powitana została w Wielkiej Brytanii znakomitymi recenzjami.

Jak zawsze w tego typu festiwalach bogata jest również oferta dla dzieci, które miały swój specjalny namiot – połączenie księgarni z salą zabaw. Jedno ze spotkań w ramach części poświęconej literaturze dziecięcej było szczególnie wzruszające. Było to spotkanie z rzadko występującą publicznie pisarką i ilustratorką Judith Kerr, która w czerwcu obchodziła swoje 92 urodziny. Autorka, niezbyt chyba znana polskiemu czytelnikowi, urodziła się w 1923 roku w Berlinie w rodzinie pochodzenia żydowskiego. Jej ojciec, Alfred Kerr, był wybitnym pisarzem i krytykiem niemieckim, jawnie deklarującym antyfaszyzm. Ostrzeżony przez przyjaciół zdołał wraz z rodziną uciec z Niemiec przed dojściem Hitlera do władzy (jego książki zostały później spalone wraz z dziełami innych intelektualistów niemieckich). Judith Kerr miała wówczas dziewięć lat i o tych wydarzeniach opowiada z perspektywy dziecka opublikowana w 1971 roku oparta na wątkach autobiograficznych jej książka *When Hitler Stole Pink Rabbit* [*Kiedy Hitler ukradł różowego króliczka*].

Po tułaczce w Szwajcarii i krótkim okresie w Paryżu rodzina Kerrów osiedliła się w Wielkiej Brytanii, gdzie od początku trudno im było związać koniec z końcem – przetrwali wojnę w dużej mierze dzięki pomocy przyjaciół i intelektualistów brytyjskich. Po wojnie Judith Kerr studiowała malarstwo, a zachęta ze strony męża, dramaturga Nigela Kneale’a, spowodowała, że spróbowała swoich sił w pisaniu. Prawdziwą sławę przyniosły

jej książki dla dzieci, które zaczęła pisać, kiedy zajmowała się swoimi dziećmi. Były to tak naprawdę historie, które im opowiadała, spisane i zilustrowane przez nią samą. Jej opublikowana po raz pierwszy w 1968 roku książeczka *The Tiger Who Came to Tea* [Tygrys, który przyszedł na kolację] natychmiast zdobyła ogromną popularność i jest wciąż wznawianą klasyką, znaną każdemu dziecku w Wielkiej Brytanii, podobnie jak jej książeczki o kocie imieniem Mog.

W trakcie spotkania festiwalowego towarzyszył pisarce znakomity autor literatury dla dzieci i młodzieży Michael Morpurgo, którego ostatnia powieść *An Eagle in the Snow* [Orzeł na śniegu] opowiada o losach zapomnianego bohatera wojennego. Dialog pomiędzy pisarzami w sposób naturalny zwrócił się od historii II wojny światowej w stronę problemów współczesnych – wojny w Syrii i uchodźców. Morpurgo i Kerr w sposób jednoznaczny poparli ideę pomocy dla uchodźców, wypowiadając się za otwarciem społeczeństwa brytyjskiego – przy burzliwej owacji ze strony publiczności.

Festiwal w Cheltenham jest ostatnim wielkim festiwalem w kalendarzu, ale pomiędzy gigantami festiwalowymi znaleźć można w nim wiele mniejszych – choć nie mniej interesujących – festiwali. W bogatej brytyjskiej panoramie festiwalowej wyróżniają się poza tym festiwale, które nie promują nowości, ale poświęcone są indywidualnym pisarzom lub gatunkom literackim. Z nich najbardziej znane to: festiwal poezji Wordswortha, odbywający się co roku w styczniu w miejscowości Grasmere (gdzie Wordsworth mieszkał i tworzył przez osiem lat), oraz festiwal

walijskiego poety Dylana Thomasa, mający miejsce w listopadzie w Swansea, czy też specjalizujący się w literaturze kryminalnej Harrogate Crime Writing Festival [Festiwal Literatury Kryminalnej w Harrogate], który odbywa się już od 14 lat i w 2015 roku przyciągnął 14 tysięcy fanów tego gatunku. Dodajmy, że jest on oczywiście wydarzeniem niezależnym od bardziej tradycyjnego w formie i promującego nowości wydawnicze Harrogate Literature Festival [Festiwal Literatury w Harrogate], który od 2012 również odbywa się w tym popularnym kurorcie w północnym Yorkshire.

Brytyjskie festiwale literatury to coś znacznie więcej niż tylko promocja nowych pozycji książkowych. Towarzyszą im zwykle warsztaty pisarskie, często również warsztaty artystyczne, przedstawienia teatralne, recytacje poezji i koncerty, seansy filmowe, wystawy. Na festiwale przybywają artyści uliczni, żonglerzy i muzycy. Prelegentami są nie tylko pisarze, ale też politycy i dziennikarze. Festiwale stają się

też coraz częściej pretekstem do świętowania sztuki, a nie tylko okazją do odkrywania literatury.

A jeśli ktoś nie może przyjechać na festiwal? Pomóc może technologia XXI wieku. Większość organizatorów zadbała o to, aby relacje ze spotkań dostępne były przez internet. Hay-on-Wye ma świetnie zorganizowaną archiwalną stronę internetową Hay Festival Audio and Video, na której za drobną opłatą można ściągnąć z internetu, wysłuchać lub obejrzeć wybrane spotkania. Podobnie znakomity system ma festiwal w Edynburgu, który współpracuje z BBC Arts Online, gdzie można zapoznać się z wybranymi wydarzeniami z festiwalu.

Niestety, jak na razie do Oksfordu i Cheltenham trzeba się po prostu wybrać. Oczywiście, jeśli ktoś nie lubi czytać, zawsze może się udać na pokazy ogrodnicze albo targi antyków. Bo odbywają się ich co roku w Wielkiej Brytanii dosłownie setki...

Ewa Hearfield



DARIUSZ TOKARCZYK,
Horyzont, 2015,
akryl na papierze

Ucieczka

Henrik Ibsen

Wróg ludu

przekład: Anna Marciniakówna
opracowanie tekstu i dramaturgia:
Michał Buszewicz
reżyseria: Jan Klata
scenografia/kostiumy/światło:
Justyna Łagowska
choreografia: Maćko Prusak
muzyka: Robert Piernikowski
Narodowy Stary Teatr w Krakowie
Premiera 3 października 2015

Małgorzata Ruda

Wdramacie *Wróg ludu* Ibsen portretuje małe miasteczko, które stanęło przed szansą rozwoju. Miejscowy lekarz, Tomas Stockmann, wymyślił, a jego brat, burmistrz Peter Stockmann, zrealizował plan budowy zakładu wodoleczniczego w pozbawionej perspektyw miejscinie. Z tą, dziś powiedzielibyśmy – priorytetową inwestycją, obywatele i władze związali nadzieje na ekonomiczny sukces i poprawę bytu. Zarówno miejscowa gazeta, jak i wpływowi obywatele uznali doktora Stockmanna za przyjaciela ludu. Gdy lekarz ujawnia, że źle usytuowane miejskie wodociągi dostarczają miastu i uzdrowisku zatrutą wodę, opinia publiczna zwraca się przeciw niemu. Prawda, czyli wyrządzana innym szkoda, nie interesuje ani obywateli, ani władzy. Ważne są tylko pieniądze i prestiż. Władza nie może się też skompromitować. Nieufni i biedni nie chcą partycypować w kosztach naprawy wodociągu, miasto pieniędzy nie ma, więc ich nie da. Burmistrz zrećtnie wykorzystuje argumenty finansowe

we i próbuje zmusić zbyt uczciwego brata do zatajenia wyniku ekspertyzy. Gazeta, która dotąd wspierała Tomasza, załatwiając przy okazji swoje porachunki z burmistrzem, wycofuje swoje poparcie, gdy wyczuwa, że opinia publiczna obraca się przeciw lekarzowi. W starciu z tą obcą zdrowemu rozsądkowi i uczciwości siłą doktor ponosi klęskę. Bo „racja jest zawsze po stronie większości”, a hasłem owej większości jest dobro miasta i dobro obywateli. Któż zdoła się przeciwstawić tym pięknym frazesom? Ibsen pokazuje siłę małomiasteczkowej władzy, mechanizm intryg i manipulacji. Ofiarą terroru większości pada uczciwy, choć naiwny człowiek, któremu ogranicza się najpierw wolność wypowiedzi, potem zaś swobodę działania. Gdy doktor Tomas staje się niebezpieczny, burmistrz pozbawia go pracy, prywatnej praktyki; pracę traci też jego córka i przyjaciel. Ktoś rozbija kamieniami okna w jego mieszkaniu. Ktoś krzyczy, aby się wynosił. Ktoś nie przedłuża mu najmu mieszkania. Bohater – osaczony, napiętnowany, okrzyknięty wrogiem ludu – odrzuca jednak haniebną propozycję wycofania się z walki. Taka zmiana frontu dałaby mu pieniądze i co za tym idzie – nowe poparcie gazety. Uzbrojony w parasolkę rzuca się na przeciwników, usiłując wtrącić ich tam, gdzie powinni się znaleźć – czyli do rynsztoka. Ale ma też inną broń: świadomość, że „partyjne programy skrecają karki wszystkim nowym, zdolnym do życia prawdom, że względy użyteczności wywracają na nice moralność i sprawiedliwość, tak, że w końcu życie staje się ponurą udręką”. Wzmocniony tą nową wiedzą o życiu społecznym i politycznym, wielokrotnie zdradzany i wy-

śmiewany doktor Stockmann nie porzuci miasta, nie sprzeda prawdy. „Tutaj rozegra się bitwa, tutaj zamierzam zwyciężyć! Jak tylko zaszyjesz mi spodnie, to zaraz idę do miasta szukać mieszkania” – wykrzykuje do przerażonej żony. Niepokoi go tylko trzeźwe rozpoznanie: „[...] nie ma tu wolnego i dojrzałego człowieka, który mógłby przejąć po mnie dzieło”. Doktor nie spodziewa się rychłego zwycięstwa. Jak na idealistę i naiwniaka to trzeźwa konkluzja. Już nie marzy o uznaniu. Jest po prostu przyzwoitym człowiekiem i jeśli nie da się inaczej, to chociaż umoralniającymi kazaniem będzie przeciwnikom przypominać o prawdzie. Acz kazania to dość nieskuteczna broń. Wiedzą o tym nawet jego dzieci.

O doktorze Stockmannie po latach Ibsen wyrażał się dość protekcyjnie, żeby nie powiedzieć lekceważąco: „dziwaczny młodzik i zapalenie”. W programie do krakowskiego przedstawienia wypunktowano (wytluszczone) inną opinię pisarza, odnoszącą się tym razem bezpośrednio do kończących dramat słów bohatera: „[...] ten, co najczęściej jest sam, jest najsilniejszy”. „Nie jestem odpowiedzialny za wszystkie bzdury, które opowiada mój bohater” – miał powiedzieć bezlitosny jego twórca.

Wydaje mi się, że Jan Klata, reżyser przedstawienia w Starym Teatrze, nie do końca wierzył w siłę łagodnej komedii, w ową parasolkę i rozdarte portki obrońcy prawdy, które rozśmieszą widza do łez, a doktora Stockmanna skutecznie odheroizują. Nie jestem nawet pewna, czy reżyser rzeczywiście bardzo pragnął nas rozśmieszyć. Klata i dramaturg Michał Buszewicz przenieśli akcję sztuki w dość

nieokreśloną współczesność, która dopiero później zostanie skonkretyzowana i to tylko na chwilę (w prywatnym, świetnym, prawdziwym monologu-rozmowie z publicznością aktora Juliusza Chrzastowskiego) jako polska, krakowska. Komediovy realizm zamienił zaś reżyser na absurd, na groteskę, czy raczej – tragigroteskę.

W specyficznym kabarecie zamknięto i wyśmiano sprawiedliwie całą społeczność miasteczka z dwoma adwersarzami na czele. Każda scena przynosi nową, jeszcze złośliwszą karykaturę, jeszcze bardziej absurdalną sytuację, komentującą rzeczywistość. Burmistrz-dyktator w stylowym staroświeckim surducie, który mógłby też być kostiumem jakiegoś muzycznego idola popkultury, by okazać w pełni majestat swego urzędu, nosi nakrycie głowy będące wdzięcznym skrzyżowaniem indiańskiego pióropusza z czapeczką króla Juliana, bohatera dziecięcych kreskówek. Pozbawiony tego insygnium, godny, posępny i pewny siebie Peter, by ukryć swoje knowania przeciw bratu, chowa się przed nim w plastikowej rurze-gąsienicy, zabawce dla dzieci. Gwarantująca respekt, czarodziejska czapka burmistrza jest w przedstawieniu przedmiotem požądania Tomasza. Ów miłośnik rozciągniętych norweskich swetrów zjawia się nagle w identycznym jak burmistrz stroju, tyle że jego kostium zaleca się śnieżną bielą. Tomasz ma być inny, a jednak taki sam. Walka władzy z obywatelami, obywateli z buntownikiem, buntownika z establishmentem rozgrywa się w serii zbiorowych lub solowych występów chóralnych. Ten, kto zapanuje nad chórem, kto przejmie pieśń przeciwnika – zwycięży. A śpiewa się popularne hity, wzruszające, łatwo za-

palające serca i jednoczące uczucia. Społeczeństwo to kupi. Burmistrz ma większą niż lekarz wprawę w prowadzeniu obywatelskiego chóru. Więc wygrywa.

Wprowadzony w środek przedstawienia stand up Juliusza Chrzastowskiego, w sztuce Ibsena grającego doktora, nie mieści się w poetyce szalonego, efektownego kabaretu. Aktor mówi prywatnie, niejako w zastępstwie postaci. Bez przesady, bez złości, bez aktorzenia. Cicho, właściwie zaskakująco czule, choć czasem ironicznie, grając przy tym półsłówkami. Określa miejsce, czas i powód swojego prywatnego wystąpienia. To nie tyrada, to oderwane impresje. Chciałby wiedzieć, czy my, widzownia, czujemy podobnie. Czy istnieje między nim a nami jakaś więź? Mówi o Krakowie, mieście pozbawionym powietrza, o lewicy, której nie ma, o wyborach, młodzieży kochającej i głoszącej na „ciasteczka”, o swoim teatrze, który może właśnie przestać być jego, o problemie na „u”, przynoszącym nam wstyd. I o nekającym go śnie: z czterech stron Rynku idą na niego cztery różne demonstracje. Co robić? On nie wie i my, widzownia, też nie wiemy. Coś tam podpowiadamy-odpowiadamy. Przecież też się boimy – i w nas jest lęk, i złość, i bezradność. Chrzastowski prowokuje, chce, aby ktoś uderzył go „kamieniem”. Na dwóch przedstawieniach, które widziałam, ta prośba zostaje spełniona. Kamień leci w stronę aktora... Nikomu nie przychodzi do głowy, że to zła zabawa, nawet jeśli kamień symboliczny, a butelka plastikowa. Ten prosty monolog dydaktyczny aktora, który chce mówić we własnym imieniu, zmusza widza do reakcji, jest porażająco prawdziwy, nawet jeśli jakoś przygotowany.



Dopiero oglądając ostatnie sceny przedstawienia, zdajemy sobie sprawę, że tragigroteska przemieniała się prawie niedostrzegalnie w tragedię zaszczutego przez społeczeństwo człowieka. O sensie tego przedstawienia decydują dwie, trzy ostatnie sceny. Doktor Stockmann Klaty i Chrząstowskiego wybiera inne rozwiązanie niż Ibsenowski bohater – opuszcza miasto. To jednogłośny wybór całej rodziny. Wszyscy: żona (Małgorzata Zawadzka), która miewała Tomasowi za złe, że poświęca dla idei bezpieczeństwo najbliższych, Petra (Monika Frajczyk), dorosła, rozczarowana rewolucyjnymi przemianami córka, i niepełnosprawne młodsze rodzeństwo trzymają w rękach karteczki, na których napisali: NIE. Nie dla rozbitych kamieniami okien, nie dla okrzyków miejscowych patriotów, nie dla napisów „won” skierowanych do nich i do wszystkich, którzy myślą inaczej. Okrąglą formuła „decydują się opuścić miasto” maskuje złą, trywialną prawdę o ucieczce i kapitulacji. Także o tym, że zostali wygnani.

Wiele wyjaśnia ostatnia rozmowa Tomasa z burmistrzem. Stoją przy ścianie, bardzo blisko siebie, twarzą w twarz. Cały wysiłek Petera (Radosław Krzyżowski) skupiony jest na demaskowaniu brata, udowadnianiu, że tylko udaje szlachetność. Oskarża go o zмовę z Mortenem Killem. Mierzy brata własną miarką zgola niebraterską, przekonany święcie, iż aferę z zatrutą wodą ukartował, aby zdobyć pieniądze przyszywanego teścia. Peter nie może znieść myśli, że ma przed sobą niewinną ofiarę, czystego człowieka? Wstydzi się swojego udziału w niszczeniu Tomasa? Najbardziej jednak niena-

widzi chyba tej jego czystości. Ale Tomas zna już reguły politycznej gry. Nie będzie się tłumaczył. Niech zwycięzca czuje się zwyciężony, osaczony. Niech myśli, że nieudacznik go przechytrzył, że jednak może mu nadal zagrażać, niech mu za zdrości tej domniemanej fortuny. Braci łączy teraz tylko jedno uczucie – braterska nienawiść. Ostatnia scena spektaklu jest już tylko konsekwencją tej rozmowy. Buntownik dotknięty do żywego podejrzeniami ucieka. Ucieczka to jedyny racjonalny bunt, na jaki go stać.

Ubrane w hełmy ni to nurków, ni to kosmonautów ciemne postaci pokrywają scenę czarno-brązową folią, poruszają nią. Pierwsze skojarzenie jest natychmiastowe: pękły rury kanalizacyjne miasta, wylało się szambo. Potop unosi ponton z uciekinierami. Stockmannowie szukają wolności, a może tylko spokoju. Stary, teatralny (?) reflektor umieszczony na łódce zapala się i gaśnie. Teraz widz musi wszystko przemyśleć od nowa, strząsnąć z siebie śmiech. Pamiętając o apokaliptycznym szambie, zrozumieć, że to, co oglądał, nie było tylko komiczne.

Wróg ludu Klaty i Buszewicza to przewrotne przedstawienie. Prowadzi do znaczeń, które my widzowie za późno odczytujemy jako złowróżbne „mane, tekel, fares”. Ukazało się ono na ścianach schronienia Stockmannów niemal w tym samym miejscu, w którym wymalowano potem z charakterystyczną ortografią „won huje”.

Małgorzata Ruda

Strachy na Lachy, czyli filmowy krajobraz po Gdyni

Katarzyna Wajda

Ja to szczególnie nie chodzę na filmy „polskie” – deklarował przed laty inżynier Mamoń, ale współcześni widzowie i owszem, czego dowodem choćby frekwencyjny sukces *Bogów*, ubiegłorocznego zwycięzcy Festiwalu Filmowego w Gdyni. Sezon 2014/2015 w historii polskiego kina oczywiście zapisze się przede wszystkim tryumfalnym, zakończonym Oscarem pochodem *Idy* przez światowe ekrany i festiwale (film u nas zdecydowanie mniej popularny). Towarzysząca zaś filmowi Pawła Pawlikowskiego dyskusja pokazała, że kino to sztuka wciąż żywa, odgrywająca ważną rolę w dyskursie publicznym. Skoro więc polski widz (znowu? wreszcie?) kocha polskie filmy, niecierpliwie wypatrywano jubileuszowego, 40. FFG. Apetyt – zaostrzony między innymi poziomem dwóch poprzednich edycji – był duży. Czy festiwal go zaspokoił? Mojego nie, co jednak nie znaczy, że opuściłam Gdynię głodna lub – co gorsza – zniesmaczona, ale pozostał niedosyt i dość irytujące poczucie, iż niektórym filmom niewiele zabrakło, bym mogła śmiało powiedzieć, że są bardzo dobre.

W Konkursie Głównym znalazło się 18 filmów – gdybym musiała znaleźć jakiś

wspólny, acz mocno uogólniający mianownik, użyłabym słowa „lęk”. Kino ostatniego sezonu karmi samo siebie i swoich widzów strachem, bazuje na lękach – indywidualnych i zbiorowych, wywołuje współczesne duchy i budzi upiory przeszłości, ale też próbuje te strachy – na różne sposoby – ośwoić albo przynajmniej jako wykorzystać.

Siła ducha, szaleństwo historii

Duchy pojawiają się w zwyczajnym *Body/Ciało* Małgorzaty Szumowskiej, które do Gdyni trafiło już jako laureat festiwalu w Berlinie. Obraz od początku typowany na faworyta do Złotych Lwów – niezależnie od kwestii, na ile FFG powinien nagradzać tytuły wcześniej docenione (przez branżę i widzów), a w jakim stopniu promować te dopiero wchodzące na ekrany – jest z pewnością najlepszym filmem reżyserki: w przeciwieństwie do poprzednich – niewykoncypowany, nienastawiony na (rzekomą) prowokację i przełamywanie tabu, bez tezy do udowodnienia, za to zrobiony z niewątpliwym poczuciem humoru. Tragikomedia – wbrew samemu tytułowi – mówi więcej o duszy, a przede wszystkim o sposobach (nie)radzenia sobie ze stratą najbliższych. Jednym z nich okazuje się ucieczka w duchowość, niemal dosłowną, bo bohaterka, psychoterapeutka Anna (Maja Ostaszewska) po godzinach jest medium, a przynajmniej chce wierzyć w swą moc i zaświaty. Z kolei sceptyczny i racjonalny prokurator, dotąd przekonany o ich nieistnieniu, zaczyna mieć wątpliwości... Za swoją świetną rolę w tym filmie Janusz Gajos niewątpliwie zasłużył na nagrodę za pierwszoplanową rolę męską (*ex aequo* z Krzysztofem Stroińskim,

grającym w *Anatomii zła*) – zresztą festiwal gdyński pokazał, iż inżynier Mamon myli(ł) się i w kwestii talentu polskich aktorów, bo tu o żadnej pustce nie ma mowy, mamy do czynienia raczej z kłopotliwym bogactwem: to kolejna edycja festiwalu, w czasie której więcej godnych nagrodzenia kreacji niż samych nagród.

Siła ducha – czy ściślej: różne siły duchowe pojawiają się też w *Hiszpance*, moim zdaniem jednym z pozytywnych gdyńskich zaskoczeń. Film Łukasza Barczyka zimą wywołał gorączkową dyskusję w środowisku, nie udało mu się zarazić (sobą) widzów, stąd kasowa klęska – teraz można go obejrzeć na spokojnie. I z przyjemnością, bo wizualnie zachwyca – nagroda za kostiumy i scenografię bezdyskusyjna. Mimo słabości scenariusza to ciekawa próba innego podejścia do naszej historii, próba rewizji mitów: polskie szaleństwo jako efekt działań telepatów, gorączka wolności wywołana walką genialnych umysłów Niemca i Żyda... Jest delikatna kpina z martyrologii i kultu bohaterów (podwiązka Paderewskiego jako relikwia), a przede wszystkim genialna fraza Tytusa Ceglarskiego (Jan Peszek), który słysząc pocieszenia, że jego syn oddał życie za flagę narodową, mówi, iż chce żyć w kraju, w którym barwy biało-czerwone oznaczają wyłącznie truskawki z bitą śmietaną – symbol normalności wciąż jeszcze chyba nieosiągalnej. I paradoks: opowieść o szalonych siłach tworzących historię miała przybliżyć jedyny racjonalny (i udany) powstańczy zryw. Niestety, Powstanie Wielkopolskie na ekranie trwa kwadrans (aczkolwiek efektowny), a więc cel edukacyjno-promocyjny nie został osiągnięty. Efektem ubocznym

kosztownej *Hiszpanki* może być zatem pogrzebanie na lata tego tematu, choć sam film – jak sądzę – przetrwa próbę czasu i zostanie sprawiedliwiej (do)oceniony.

O tym, że polskie kino nie potrafi wykorzystać potencjału naszej historii, świadczy też *Karbala* Krzysztofa Łukasewicza. Równie kosztowna (jak na realia polskiego budżetu filmowego), oparta na faktach produkcja rekonstruuje największą – jak głosi slogan reklamowy – po 1945 roku bitwę polskiego wojska, czyli obrońców ratusza w Karbali w 2004 roku, akcję przez lata objętą tajemnicą wojskową. Świetny to temat na film, tyle że taki już widziałam, choćby oglądając *Helikopter w ogniu* Ridleya Scotta. Wobec natłoku klisz fabularnych, schematycznych bohaterów (twardziel, tchórz, który staje się bohaterem *etc.*) nie dowiadujemy się niczego odkrywczego o misji w Iraku, nie znajdziemy oceny polskiej interwencji (poza może dość oczywistym stwierdzeniem faktu, że misja stabilizacyjna dla chłopaków, którzy pojechali zarobić na remont domu, okazała się wojną o nieznanych im regułach).

O ile konflikt w Iraku to temat w polskim kinie względnie nowy, o tyle II wojna światowa – eksploatowana jest od lat. Wciąż jednak okazuje się tematem niewyczerpanym, czego dowodem moje osobiste gdyńskie odkrycie, czyli *Letnie przesilenie* Michała Rogalskiego. Oto polska prowincja roku 1943 i wojenna codzienność z perspektywy dwóch wchodzących w dorosłość chłopaków: Polaka-pomocnika maszynisty i niemieckiego żołnierza wcielonego do armii za słuchanie jazzu. Obraz nie został doceniony na festiwalu (nagrodzony tylko za zdjęcia i drugo-

planową rolę kobiecą). Wydaje mi się on kolejnym dobrym kandydatem do miana tzw. filmu antypolskiego, wpisuje się bowiem – podobnie jak na przykład *Ida* – w pedagogikę wstydu. Scena, w której matka Romka na widok znalezionej przy torach żydowskiej walizki cieszy się, że wreszcie i do nich los się uśmiechnął, pewnie wzbudzi sprzeciw „prawdziwych” Polaków... Widok płonącego stogu – szczegółów nie zdradzę – to jeden z najbardziej przerażających filmowych momentów, jakie znam. Świetna aktorsko opowieść o tym, co złe czasy robią ze zwykłymi ludźmi, o zwyczajności podszytej okrucieństwem i okrucieństwie młodości – myślę, że *Letnie przesilenie*, choć też niepozbawione słabych punktów (zbędny wątek radzieckich partyzantów), będzie jednym z najważniejszych tytułów roku. Wątek życia po i z traumą Zagłady pojawia się w docenionej przez publiczność (Złoty Klakier dla najdłużej oklaskiwanego filmu) debiutanckiej *Nocy Walpurgi* Marcina Bortkiewicza. Obraz oparty jest na sztuce teatralnej, mocno nawiązuje do filmowej klasyki. Przede wszystkim jednak to *one woman show*, dzięki brawurowej kreacji Małgorzaty Zajączkowskiej jako diwy operowej, która w tytułową noc roku 1969 toczy rodzaj dość perwersyjnej gry z młodym dziennikarzem, odsłaniając pewne tajemnice ze swej przeszłości. Zajączkowska tworzy rolę istic oscarową, wymagającą od aktorki sporej odwagi; przez gdyńskie jury ponoć w ogóle nie była brana pod uwagę przy rozdzielaniu nagród. Według mnie, istotniejszy jednak od motywacji jurorów jest strach polskich scenarzystów przed dojrzałą kobiecością, a *Noc Walpurgi* to jedynie wyjątek

potwierdzający regułę. Szukam kobiecej wersji kariery Janusza Gajosa i wciąż nie mogę takiego przykładu znaleźć, tym bardziej więc szkoda, że Zajączkowska wyjechała z Gdyni bez zasłużonej nagrody, choćby i *ex aequo*: skoro jury podzieliło ją w kategorii męskiej, dlaczego nie powtórzyło tego gestu przy kobiecej?

Strach w dobrym gatunku

O tym, że – mówiąc metaforycznie – w polskiej szafie ciągle są schowane żydowskie trupy, przekonują inne festiwalowe filmy, które korzystają – co mnie cieszy – z konwencji gatunkowych. Wśród nich *Demon* Marcina Wróny, żeniący horror z Wyspiańskim i An-skim. Pomyśl, by na weselu córki najbogatszego gospodarza z jej londyńskim (acz o polskich korzeniach) ukochanym pojawił się nieproszony gość w postaci dybuka, ducha (zamordowanej?) niegdysiejszej żydowskiej panny młodej, który na dodatek ma opętac oblubieńca – wydaje mi się naprawdę ciekawy. W weselną noc – *nota bene* zabawa toczy się w stodole należącej przed laty do żydowskiej rodziny – budzą się upiory z przeszłości, duchy sąsiadów, które nie mogąc zaznać spokoju, przypominają o sobie. Mieszkańcy miasteczka mogliby bowiem powiedzieć „myśmy wszystko zapomnieli”, a już na pewno „nie chcemy pamiętać”. *Demon* rozczarowuje jednak jako horror: za dużo tu porozrzucanych, prowadzących donikąd tropów (np. niejasny związek dziadka panny młodej z dybukiem, jeszcze za życia Żydówki). Opowieść profesora, jedyne go Żyda w miasteczku, o jego żydowskiej części, prowokuje pytania o czas: jest za młody, by pamiętać lata 30., co więc stało się z jej

mieszkańcami – zostali zabici w Zagładzie czy przez polskich sąsiadów? A żydowska narzeczona? Niedomówienia są cenne, o ile umiejętnie dawkiowane – tu jest ich zdecydowanie za dużo, a otwarte zakończenie nie tyle skłania do różnych interpretacji, ile sugeruje problemy scenarzystów ze spięciem historii w spójną całość. Nie zmienia to jednak faktu, że *Demon* – wobec dość ubogiej tradycji polskiego horroru – okazuje się ważnym tej historii ogniwem.

Polski antysemityzm – prawdziwy i stereotypowy – jest rodzajem upióra, budzącym się i budzonym przy okazji filmów poruszających bolesne relacje polsko-żydowskie; dyskusje wokół *Pokłosia* czy *Idy* pokazują, jak głęboka wciąż pozostaje ta rana. Wierzę, że właśnie kino gatunkowe, docierające do szerszej publiczności, może być formą skutecznych egzorcyzmów, sposobem na odkłamywanie zbiorowej pamięci i przełamanie zakorzenionych stereotypów. Przykładem takiej formuły łączącej rozrywkę z edukacją jest *Ziarno prawdy* Borysa Lankosza, adaptacja (najlepszej, moim zdaniem) powieści Zygmunta Miłoszewskiego. Film reklamowano (skądinąd trafnym) hasłem „Zło bierze się z gadania”, choć kryminalna intryga pokazała – choćby w kontekście osławionego antysemickiego obrazu z sandomierskiej katedry – że milczenie znających prawdę też nie przynosi niczego dobrego. Popkultura, a zwłaszcza ważny współcześnie jej element, czyli kryminał, to świetne narzędzie przełamywania tabu i przerywania milczenia, diagnozowania wspólnych lęków i próby ich oswojenia/zwalczenia. Polski paradoks polega na tym, że kino wciąż w małym stopniu wy-

korzysta potencjał (także komercyjny) literatury kryminalnej. Zresztą nie tylko kryminalnej – większość powstających dziś filmów jest oparta na scenariuszach oryginalnych. Wśród filmów konkursowych, poza obrazem Lankosza, wyjątkiem od reguły były *Panie Dulskie* Filipa Bajona, wariacja na temat dramatu Zapolskiej, oraz *Excentrycy*, czyli *po słonecznej stronie ulicy* Janusza Majewskiego, według powieści Włodzimierza Kowalewskiego. Pojawiają się jednak sygnały zmiany tendencji, ponieważ – na różnych etapach produkcji – są kolejne adaptacje, także gatunkowe (m.in. *Pokot* Agnieszki Holland, według *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk, *Ciemno, prawie noc* Lankosza czy *Noc żywych Żydów* Bodo Koxa). Te zapowiedzi pokazują, że sojusz polskiej literatury i kina jest wciąż możliwy, a na pewno – potrzebny. Jak i potrzebne są – także w obrębie kina gatunkowego – poszukiwania nowej formuły, wyjścia poza konwencję. Taką próbę podjęła Agnieszka Smoczyńska w debiutanckich (i nagrodzonych) *Córkach dancingu*, najoryginalniejszym – moim zdaniem – konkursowym filmie. To osadzony w Warszawie lat 80. musical, którego bohaterkami są syreny – rodem raczej z Homera, bardziej przypominające krwiożercze wampy niż bohaterki baśni Andersena czy disneyowskiej animacji. Doceniam odwagę reżyserki, ale efekty mnie nie przekonują, zwłaszcza muzyczny eklektyzm: świetne *cover*y przebojów lat 80. nie pasują do – napisanych specjalnie na potrzeby filmu – piosenek siostrzanego duetu *Ballady i Romanse*, różnica poziomów i stylów jest w tym wypadku nazbyt widoczna, aczkolwiek film z pewnością znajdzie swoich fanów. Mo-

je serce muzycznie podbili wspomniani wcześniej, nagrodzeni Srebrnymi Lwami, *Excentrycy*..., którzy są kolejną w twórczości Majewskiego podróżą do przeszłości, tym razem do lat 50., do odwilżowego, rozbrzmiewającego amerykańskimi standardami PRL-u – i to w znakomitym wydaniu, od śpiewających (i to jak!) Soni Bohosiewicz, Natalii Rybickiej i Macieja Stuhra, po grających Wojciechów Karolaka i Mazolewskiego. Podróż nostalgiczna, bo te straszne czasy pokrywa już patyna wspomnień, historię wypiera mitologia młodości. W Gdyni pojawiły się głosy, że film jest nazbyt staroświecki, według mnie jednak obraz przekonuje, że Janusz Majewski jest jednym z najbardziej stylowych reżyserów. Poza tym dobre retro nie jest złe i rzeczywiście warto od czasu do czasu przejść (się) na słoneczną stronę ulicy.

Lęki współczesne, apokalipsy codzienności

Tym bardziej, że spacer współczesnymi ulicami może budzić strach. „Spełnione marzenie często staje się koszmarem” – tak o swoim filmie powiedziała reżyserka *Córek dancingu*, ale słowa mogłyby z powodzeniem stać się także mottem *Obcego nieba* Dariusza Gajewskiego, jednego z najbardziej dyskutowanych w czasie gdyńskiego festiwalu filmów. Inspirowana, co podkreślali twórcy, wieloma autentycznymi historiami, opowieść o traumie rodziny polskich emigrantów, których życie zostało zderzone z bezduszną maszyną szwedzkiego państwa (nad)opiekuńczego, w sposób ciekawy wskazuje na problemy dzisiejszej Europy, kryzys migracyjny, kwestie różnic kulturowych *etc.* Film – choć broni się aktorstwem Ag-

nieszki Grochowskiej (nagroda za pierwszoplanową rolę kobiecą), Bartłomieja Topy i kilkuletniej Basi Kubiak – według mnie jest nazbyt schematyczny, podporządkowany przyjętej tezie, nazbyt silnie demonizujący stronę szwedzką (np. wątek straconego dziecka rodziców zastępczych dodaje im dwuznacznej motywacji). Nade wszystko to także film nieco naiwny. Trudno bowiem sobie wyobrazić młodych, wykształconych ludzi, którzy: a) emigrując do Szwecji, nie wiedzieli o specjalnym podejściu do kwestii praw dziecka; b) mieszkając tam od dość dawna, wciąż byli nieświadomi obowiązujących praw. Film wydaje mi się natomiast ciekawym, dość przewrotnym komentarzem do polskiej dyskusji o imigrantach; myślę przede wszystkim o często podnoszonym argumencie, że owi obcy nie będą stosować się do naszych reguł kulturowych – na ekranie obserwujemy przecież naszych, którzy będąc obcymi w innym kraju, robią dobrze (takie jest przesłanie filmu), gdy nie stosują się do szwedzkich zasad... W tym kontekście warto wspomnieć także o swoście nowelowym *Nowym świecie*, reżyserowanym przez trójkę debiutantów – Elżbietę Benkowską, Łukasza Ostalskiego i Michała Warzeckiego. Film pokazuje, jak w polskiej rzeczywistości próbują odnaleźć się Białorusinka, Afgańczyk i Rosjanka. Formuła nie pozwala na pogłębienie tematu, raczej jedynie zasygnalizowanie problemu inności. Obok kwestii narodowościowych pojawia się też element transgresji: homoseksualizm i transseksualizm, który – co istotne – najłatwiej oswaja dziecięcy bohater. Z kolei sensacyjna *Anatomia zła* Jacka Bromskiego w osobie głównego bo-

hatera, Lulka (Krzysztof Stroiński) przestrzega przed swojskością, bo pocziwie wyglądający, dobrze wychowany sześćdziesięciolatek to w istocie bezwzględny, profesjonalny kiler... O lęku przed przemocą (oszczędnie) mówi też nagrodzony za scenariusz i reżyserię *Intruz* Magnusa von Horna, choć ta opowieść o trudnym powrocie zresocjalizowanego szwedzkiego nastolatka do domu i społeczności to wyraźne ostrzeżenie nie tylko przed agresją tkwiącą w człowieku, lecz także przed strasznymi skutkami braku komunikacji.

Równie groźny jest rak, choroba od dawna stanowiąca część lęków naszych powszednich – można już chyba mówić o swoistym kinie onkologicznym, w Gdyni reprezentowanym przez oparte na prawdziwych historiach *Żyć nie umierać* Macieja Migasa (biografia aktora Tadeusza Szymkowskiego) i *Chemię* Bartosza Prokopowicza (życie Magdy Prokopowicz, założycielki fundacji Rak'n'Roll). O ile pierwszy film – mimo schematycznej fabuły – broni się aktorstwem Tomasza Kota, o tyle drugi – jak mi się wydaje – nie powinien w ogóle powstać: zbudowana na kliszach opowieść o szalonej miłości, z pretensjonalnymi wstawkami muzycznymi i bohaterką stanowiącą – zapewne niezamierzoną – karykaturę tej prawdziwej, pozostawiła mnie (choć inni widzowie się wzruszali) więcej niż obojętną. Lepszą terapią okazał się śmiech – choć ów czasem przez łzy – który zaaplikowały mi *Moje córki krowy* Kingi Dębskiej, mądre kino rodzinne ze znakomitymi rolami Agaty Kuleszy i Gabrieli Muskały. Doceniona przez festiwalową publiczność tragicomiczna historia siostr zmuszonych – wobec choroby rodziców – do rodzinnej

współpracy, z pewnością spodoba się szerszej polskiej publiczności, bo to pożądane kino środka, zwyczajnie przyjemne w odbiorze, ale i niewyzute z głębszego przekazu. Nie wstrząsnęła mną zupełnie apokalipsa według Jerzego Skolimowskiego. Jego *11 minut* odwołuje się do lęku przed końcem świata, tyle że reżyser posługuje się nazbyt czytelną symboliką (aluzyjny tytuł, lejtmotyw przelatujących samolotów) i w sposób zupełnie nieprzekonujący. Za efektowną formą – z altmanowską narracją pozwalającą łączyć z sobą losy kilku bohaterów na czele – nie kryje się żadna istotna treść. Opowieść o zgubnych skutkach męzowskiej zazdrości nie skłania bowiem do szczególnej refleksji czy to na temat przypadku, czy przeznaczenia. Byłabym raczej zdania, że wszystko służy wyłącznie spektakularnemu finałowi (i pokazaniu kunsztu montażystki Agnieszki Glińskiej, co o tyle cenne, że najczęściej zapomina się o twórczej roli przedstawicieli tej profesji). Efektarstwo *11 minut*, uhonorowanych przez jury tylko nagrodą specjalną, podkreśla jeszcze zdenerwienie z samą tragiczną śmiercią Marcina Wrony, która pokazała, że owszem, jedno dramatyczne wydarzenie prowokuje kolejne, ale ta prawdziwa apokalipsa jest zdecydowanie mniej spektakularna, za to wyraźnie bardziej dojmująca.

Polskie kino straciło utalentowanego reżysera i przyszłoroczna Gdynia będzie już inna. Pozostałe tegoroczne konkursy – nastawiony na eksperyment konkurs Inne spojrzenie czy Konkurs Młodego Kina – pokazują jednak, że obok pustego miejsca nie ma wyrwy. Idą młodzi – choć w pierwszej sekcji laureatem Złotego Pazura został doświadczony Mariusz

Grzegorzek za swój *Śpiewający obrusik*, to wyróżniono Kubę Czekaja za *Baby Bump*, silnie freudowską, nowatorską formalnie (o)powiastkę o dojrzewaniu. Zachwyciła mnie szczególnie *Czarodziejska góra* – oryginalny, animowany portret Adama Jacka Winklera autorstwa Anci Damian, Rumunki, która artystycznie związała się z Polską. W drugim konkursie wyróżniłabym *Dzień Babci* Miłosza Sakowskiego ze znakomitą, przełamującą emplotę rolę Anny Dymnej. Niezależnie więc od tego, czy i w jakim stopniu przestraszą nas tegoroczne filmowe strachy na lachy, o przyszłość polskiego kina nie powinniśmy się bać, ponieważ – z perspektywy Gdyni – ma wciąż niezłe widoki na przyszłość.

Katarzyna Wajda

ZBIGNIEW HERBERT, styczeń–luty 1998, długopis/papier, 14,7 × 10,5 cm. Ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie





ZBIGNIEW HERBERT

Ludzie

kuratorka wystawy: Maria Anna Potocka

MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej Kraków, Galeria Beta

czerwiec – wrzesień 2015



Fotografie Rafał Sosin

Anna Baranowa

Rysunki Herberta Wystawa z pułapką

Zbigniew Herbert

Ludzie

kuratorka wystawy: Maria Anna Potocka
MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej
Kraków, Galeria Beta
26 czerwca – 13 września 2015

Wystawę rysunków Zbigniewa Herberta w MOCAK-u obejrzałam ostatniego dnia jej trwania. Zdjęcia z wernisażu, które oglądałam wcześniej na Facebooku, zapowiadały coś szczególnie interesującego. Oto osoby z krakowskiego świecznika delectowały się tym, co wisiało na ścianach Galerii Beta. Popręczka została zawieszona wysoko. Tym bardziej, że wystawa zdawała się wpisywać się w nurt, który jest mi szczególnie bliski – „wzbogacania wizerunku twórczego znanych postaci”. Wcześniej pokazano w MOCAK-u kolaże Wisławy Szymborskiej i rysunki Mieczysława Porębskiego; planowane są też wystawy fotografii Romana Ingardena i obrazów Mariana Eilego. Na podobny pomysł wpadła przed kilku laty krakowska galeria Wiesława Dyląga, pokazując rysunki Stanisława Lema i fotografie Tadeusza Chrzanowskiego – pisałam teksty do katalogów obu tych wystaw. Uczestniczyłam też wiele lat temu w powstaniu wystawy szkiców Krzysztofa Pendereckiego w Bunkrze Sztuki.

Duch twórczy nie lubi być zamykany w szufladkach specjalizacji. Oczywiście, nie każdemu twórcy dane jest praktykować na równi różne dziedziny sztuki. Ta-

kie totalne zaangażowanie udaje się nie-licznym. Wielu jednak twórców – zwykle na użytek prywatny, często z błahych motywacji (dla odprężenia), czasem w poszukiwaniu nowych możliwości – zmienia instrumentarium właściwe dla ich zasadniczej działalności. Malarz odkłada pędzel i stroi swoje skrzypce; śpiewaczka rozstawia sztalugi lub pisze wiersz; uczony oddaje się po godzinach rzeźbieniu, a poetka wyciąga zapasy szpargałów i wkleja kolaże. Zbigniew Herbert miewał pod ręką brulion i rysował. Zne są jego wiedza i zamiłowanie do sztuki, natomiast mniej wiadomo o namiętności do rysowania. Rozrzucone w różnych miejscach reprodukcje rysunków nie dawały dotąd wyraźnego pojęcia o tym kierunku jego twórczej aktywności. Poeta nie studiował w szkole artystycznej, można by więc przyrównać jego pasję do *violon d'Ingres*. Jednak rysowanie w przypadku Herberta nie było tylko odskocznią od właściwej twórczości. Poeta dużo wiedział o terapeutycznym i edukacyjnym znaczeniu uprawiania plastyki. Warto tu przypomnieć wypowiedź dwudziestotrzyletniego Herberta, który zamierzał wziąć udział w dyskusji na temat kryzysu plastyki w „Tygodniku Powszechnym”. W archiwum Jerzego Turowicza zachował się list młodziutkiego pisarza, który jednak nie został opublikowany. Ta wypowiedź, opatrzona datą 29 października 1947 (dokładnie w dzień jego urodzin), jest propozycją amatora, który chciałby zachęcić do zajmowania się sztuką jak najwięcej osób. Herbert pisze: „Trzeba [...] tworzyć jak najszerze rzesze ludzi, którzy by zajmowali się praktycznie plastyką. Oczywiście nie mam tu na myśli szkolnictwa

zawodowego. Tu chodzi o ludzi pracy, którzy miast trwonić wolny czas nad kieliszkiem czy kartami, zajmą się dla własnej przyjemności np. malarstwem. [...] Należy tym poczynaniom nadać dynamikę i rozmach ruchu. Zorganizować w większych zakładach pracy i szkołach ośrodki szkolenia, pod kierunkiem fachowych popularyzatorów, którzy by dawali adeptom pewną ilość wiedzy technicznej w operowaniu środkami plastycznego wyrazu, a główny nacisk położyli na uwrażliwienie na zespoły barw i linii, na kształcenie oka, tego punktu, w którym, jak powiedział pięknie Hebbel – dusza i ciało zlewają się z sobą”¹. Nie obawiał się dyletantyzmu. Uważał, że praktyczne zajmowanie się plastyką ofiaruje zwykłemu człowiekowi dostęp do koniecznego zasobu kultury i zdolne będzie wytworzyć w nim wobec sztuki „postawę pokory, rozumnej i współczującej kontemplacji”². Nie wiadomo, gdzie i u kogo Herbert nauczył się rysować. Na początku swojej drogi myślał o tym, żeby zostać malarzem, ale szybko ten pomysł porzucił. Mimo że znakomicie rozumiał malarstwo, czemu wielokrotnie dawał dowód, sam wypowiadał się raczej przez rysunek. Rysował z obserwacji, a najchętniej w galeriach muzealnych, w których nie rozstawiał się z blokiem rysunkowym i zeszytem notatek. Pozostawił około 290 tomów szkiców oraz wiele rysunków rozproszonych. Traktował rysowanie tyleż terapeutycznie, co utylitarnie – jako przygotowanie i dopełnienie wypowiedzi literackiej. W 1971 roku mówił Zbigniewowi Taranienc: „[...] do tej pory bardzo dużo rysuję. Moje przygotowania do książki to przede wszystkim rysunki. Nie

robię zdjęć, uprościłbym przez to mój kontakt z przedmiotem. A jeżeli sobie obrysuję na przykład jakąś rzeźbę renesansową, to jak gdybym wdał się w ten sam rytm artystyczny, który kreował to dzieło. Zawsze rysuję z rzeczywistości, nigdy nie jest to kompozycja niezależna od impulsów płynących ze świata”³. Herbert był mistrzem poruszonej, nerwowej linii. Obserwując pejzaże mistrzów holenderskich XVII wieku, abstrahował z materii malarskiej niewidoczny rysunek, niczym wewnętrzne unerwienie tego, co ukazywało się oczom jako gra barw, półtonów, światła i cieni. Interpretował formę poprzez rysunek linearny, ale nie sztywny, lecz wibrujący emocjami. W *Diariuszu greckim* opisywał słynną fajansową boginię z węzami z Knossos, arcydzieło sztuki kreteńskiej z XV wieku przed Chrystusem. Interesowało go zderzenie statyczności figury z dynamiką rąk z węzami, „pełnymi pasji, ekspresji i ruchu”. Wyrażał pochwałę linii: „Linie, linie faliste, linie taneczne, linie odśrodkowe, linie rozkwitające. To zostanie we mnie nawet jeśli zapomnę wszystkie wazy i dzbany i wymalowane na nich wodorosty, trzciny, kwiaty, papirusy i ośmiornice”⁴. Herbert był wzrokowcem. Wprowadzał i przetwarzał bodźce ze świata poprzez oko. Marzył o wystawie niemożliwej, o której opowiedział Taranience: „Chciałbym na przykład napisać prozę poetycką o muzeum, w którym wiszą oczy. Oczy Rubensa – duże, zmysłowe, przekrwione nieco od wina, fanatyczne oczy El Greca. Nie bardzo interesuje mnie sam obiekt przedstawiony, ale przemiany ludzkiego widzenia. A także to, co się pięknie nazywa wolą nadawania wymiernego kształtu”⁵.

Fascynujące wydaje mi się to, jak mistrz słowa, którym był Herbert, pobudzał swoją wyobraźnię poprzez obraz – zauważony, przeżyty, zapisany w rysunkowych szkicach. Jak się zdaje, próbując tłumaczyć „skomplikowaną maszynę malarską na prosty język” rysunku, rozpoznawał też maszynę słów. Źródło energii twórczej i wyobraźni jest to samo, tyle że przejawia się w różnych dziedzinach i poprzez różnorodne formy. Ci, którzy mają zmysł wewnętrzny szczególnie uwrażliwiony, poruszają się na granicy wielu form. Herbert bardzo dbał o kultywowanie tego zmysłu, rozwijając go przez różnorodne inspiracje. Ten mniej znany aspekt osobowości twórczej Herberta przybliży wystawa w MOCAK-u, która jest szczególnie skupiona na różnych wizerunkach człowieka w rysunkach Herberta. Został też z tej okazji wydany katalog – z tekstami kuratorki Marii Anny Potockiej, Andrzeja Franaszka, Adama Zagajewskiego, Henryka Citki oraz rozmowami z Katarzyną Herbert i Ryszardem Krynickim. Katalog nie posiada niestety spisu ekspozowanych prac, co byłoby bardzo użyteczne. Zawiera natomiast liczne reprodukcje rysunków Herberta, a dodatkową jego atrakcją są rysunki Josepha Beuysa, formalnie dość zbliżone, choć jednocześnie powstające z odmiennych motywacji niż te Herberta. To zestawienie jest tym bardziej arbitralne, że w katalogu nie zostało opatrzone żadnym komentarzem. Owszem, napisano o tym w komunikacie internetowym, podkreślając, że sąsiedztwo rysunków obu artystów jest świetnym kontrargumentem „dla różnych «pobłażliwców», traktujących działalność artystyczną pisarzy i poetów z sympatycznym

lekceważeniem”. Czy taka karkołomna obrona talentu rysowniczego Herberta jest potrzebna? Wydaje mi się, że rysunki te mogą bronić się same. I zapewne broniłyby się, gdyby nie pułapka zastawiona na widza i tym samym na artystę. Gdy idę do muzeum, spodziewam się poważnego potraktowania widza. Tymczasem na wystawie rysunków Herberta poczułam się tak, jakbym była w jakiejś zabiedzonej placówce upowszechniania dóbr kultury. Dlaczego? W większości prace były reprodukcjami! Co gorsza, nigdzie nie zaznaczono, że pokazuje się faksymilia, a nie oryginały. Według mnie – to mistyfikacja! Przyznaję się, że jako widz – coś że dość wyrobiony – początkowo wpadłam w tę pułapkę. Może ktoś szybciej się w tym rozeznał, ja jednak potrzebowałam trochę czasu, aby się zorientować w tym oszustwie. Już nie raz przeglądałam i miałam w ręku zbiory rysunków. Dziwiłam się zatem, że Herbert rysował wszystko na takim samym papierze, takiego samego gatunku i formatu. Czyżby Herbert był uporządkowany do tego stopnia, by rysować zawsze w takim samym szkicowniku? Niepojęte... Dziwiłam się też kresce, nie dość wyrazistej, rozmywającej się. Dopiero gdy przeszłam do drugiej sali, zobaczyłam to, czego szukałam. W dwóch gablotach leżały skromne oryginały na różnych kartkach, w różnych rozmiarach. Było ich w sumie 15 sztuk. Kilka z nich miało swój „ulepszony” wariant w pierwszej sali, w której żadna z pokazanych ponad 100 prac nie była oryginałem! Nie miałam zatem żadnej satysfakcji z oglądania wystawy rysunków Herberta w MOCAK-u. A szkoda, bo sam pomysł był bardzo dobry. Dla-

czego muzeum woli pokazywać reprodukcje zamiast oryginałów? Zaczyna to wyglądać na uzus, także następna wystawa w MOCAK-u posiłkuje się bowiem faksymiliami. W tej samej Galerii Beta trwa obecnie ekspozycja *Beuys, Kantor, Demarco*, a muzeum chwali się, że w Bibliotece Porębskiego pokazuje rysunki i akwarele autorstwa Richarda Demarco, „dzięki czemu zwiedzający będą mieli okazję poznać osobowość artystyczną” tego wyjątkowego animatora sztuki. Tyle że prace Demarco znów zostały zastąpione faksymiliami! I to się dzieje w przestrzeni, której patronuje Porębski! Profesor nie znosił reprodukcji, zwłaszcza takich, które udają oryginał. Uważał, że barwne reprodukcje są szkodliwe, bo rywalizują z oryginałem i wypierają potrzebę obcowania z nim. Ileż to razy obraz oglądany na wielu – coraz to bardziej ulepszanych reprodukcjach – w bezpośrednim kontakcie okazywał się jakby biedniejszy, mniej kolorowy... A przecież nic nie zastąpi oryginału, który w dobie cyfryzacji okazuje się wartością coraz bardziej zagrożoną. Nawet w muzeum.

Anna Baranowa

PRZYPISY

- 1 Zbigniew Herbert, Jerzy Turowicz, *Korespondencja*, z autografów odczytał, opracował, przypisami i posłowiem opatrzył Tomasz Fiałkowski, Kraków 2005, s. 8–9.
- 2 Tamże, s. 9.
- 3 Zbigniew Herbert, *Za nami przepaść historii. Rozmawia Zbigniew Taranienko*, w: *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku Henryk Citko, Warszawa 2008, s. 34.
- 4 Cyt. za: *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, wybór i redakcja Józef Maria Ruszar, Lublin 2006.
- 5 Zbigniew Herbert, *Za nami przepaść historii...*, s. 34.

Wóz krzyku...

... to tytuł wystawy Grzegorza Steca, która była prezentowana w krakowskim Pałacu Sztuki, a której wernisaż odbył się 3 listopada br.

Grzegorz Stec zajmuje osobne miejsce we współczesnej, nie tylko polskiej, sztuce. Absolwent krakowskiej ASP, miał kilkadziesiąt wystaw za granicą i w polskich galeriach sztuki – ostatnio w Instytucie Polskim w Lipsku, w berlińskiej Gallerii Abakus, Centrum Sztuki Współczesnej „Solway”, w Centrum Kultury Żydowskiej na krakowskim Kazimierzu.

Przepisuję informację z zaproszenia na wernisaż: „Obrazy prezentowane na wystawie pokazują nasz świat jako przerażający, szalony, groźny. Oddają atmosferę osaczającego zagrożenia: wojnę, terroryzmem, chorymi ideologiami, bezmyślnością, brakiem wartości. [...] Artystę najbardziej interesuje tłum – skłębiona, zdeformowana masa, dręczona przez szaleństwa, upiory i traumy. Ekspresją przerażenia jest krzyk, a świat jest wielkim wozem krzyku. Widać to zwłaszcza w tytułowym obrazie [...], spajającym ze sobą dwie wielkie europejskie tradycje, jakie reprezentują *Krzyk* Edwarda Muncha i *Wóz z sianem* Hieronima Boscha. [...] Na wozie Steca zamiast siana są cztery wrzeszczące głowy, a nieprzebrany tłum ciągnie ten symbol szaleństwa, cierpienia i grozy nie wiadomo skąd i dokąd. [...] Stec, nazywany przez krytyków wybitnym kolorystą i mistrzem światła, wypracował własną technikę malarstwa olejnego, opartą na spontanicznym, intuicyjnym tworzeniu [...]. W jego twórczości ogromną rolę odgrywa światło, które jest bohaterem wielu jego prac, zwłaszcza czarnych obrazów, stanowiących najbardziej oryginalną część jego malarstwa”.

Na wystawie można obejrzeć dzieła malarza tworzone przez ponad 30 lat, najwcześniejsze pochodzą z początku lat 80. Nie jest to jednak wystawa retrospektywna, lecz tematyczna. Dominuje temat grozy. Zaskakuje, że swój styl wypracował już na początku swojej twórczej drogi, potem go tylko konsekwentnie rozwijał. Ten rozwój widać także w pracach najnowszych, eksperymentujących – z pełnym powodzeniem – na coraz większych przestrzeniach plastycznych.

Zaprezentowane na tej wystawie obrazy Grzegorza Steca zarówno w przerażającej treści, jak i w mocnej w wyrazie, ale znakomitej formie przestrzegają przed szaleństwem tych ludzi, którzy opę-

tani żądzą władzy tylko w przemocy widzą możliwość realizacji siebie. Przesłanie niestety stale aktualne, a dzisiaj – gdy śledzimy wydarzenia na świecie i w naszym kraju – wydaje się szczególnie istotne.

Grzegorz Stec to również poeta. Czy pisze na marginesie swego malarstwa? Czy w poezji próbuje werbalizować to, co przekazuje na obrazach? I tak, i nie. Sam poeta mówił o tej swojej wewnętrznej, bardziej może osobistej nawet niż malarstwo, potrzebie podczas wieczoru autorskiego w Nowohuckim Centrum Kultury w połowie października br. Wydał do tej pory tylko dwa tomy (*Nikt tu nie szuka odpowiedzi*, 1999, i dwujęzyczny polsko-angielski zbiór *Melencolia*, 2007). W wierszach pisze o swych mistrzach malarskich, o swych inspiracjach twórczych, ale też o sprawach prywatnych, nie stroniąc przed intymnością, metaforycznie ujmowaną, jak choćby w wierszu bez tytułu, zaczynającym się od słów: „Mamo/ boję się własnej ręki/ ona coś pisze/ i jest zupełnie biała”.

A w *Liście do Hieronima Boscha* czytamy zaś: „Nie dziwię się Mistrzowi, że uciekleś/ biczowany śpiewem ptaków,/ oślepiiony wiosennym światłem./ W pracowni zatrzęsnałeś wszystkie okiennice/ i stałeś długo, wpatrzony w oszronione deski./ Jest czern tak przezroczysta/ że tylko spojrzeć starczy, by widzieć daleko/ i nic tylko daleko [...]”.

Bogdan Rogatko

3. NHFest w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie

W ramach 3. NHFest (3-4 października 2015) w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie zostały zaprezentowane prace artystyczne Edyty Mąsior, Marii Olbrychtowicz i Denima Szram.

Przedstawione na wystawie prace zaproponowały dyskurs z odbiorcą poprzez zastosowane technologie, pozwalając na możliwość interakcji jak i pokazując przykłady ze sztuki świata nowych mediów. U Edyty Mąsior w pracy *Moje nieme balony II* technologiczne podzespoły umożliwiają interaktywne działanie, zaś w *Laiki #2* instalacja świetlna staje się obiektem dźwiękowym. Maria Olbrychtowicz w instalacji *Mach* zwraca uwagę na zjawisko rezonansu w rzeźbie o charakterze dźwiękowym. Z kolei Denim Szram w instalacji *Sechswand* integruje figury geometryczne z dźwiękami, łącząc je z elementami mappingu. Prezentowane prace pokazują

możliwości połączenia dźwięku, światła i technologii w pracy artystycznej oraz przybliżają praktykę artystyczną wymienionych autorów.

EM

Nagroda im. Kazimierza Wyki

Profesor Edward Balcerzan został laureatem Nagrody Marszałka Województwa Małopolskiego i Pre-

zydenta Miasta Krakowa im. Kazimierza Wyki. Jury Nagrody przyznało wyróżnienie za całokształt twórczości krytyczno-literackiej i naukowej autora *Zuchwałstw samoświadomości*.

Uroczyste wręczenie Nagrody odbyło się 21 stycznia 2016 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

Laudację, którą wygłosił prof. Ryszard Nycz, a także wystąpienie Laureata będziemy drukować w następnym numerze „Dekady”.

**9 grudnia 2015 roku
zmarł**

Janusz Odrowąż-Pieniążek **1931 - 2015**

Historyk literatury, muzealnik, pisarz, autor kilkunastu tomów opowiadań i szkiców. Debiutował w roku 1963 *Opowiadaniem paryskimi*, ostatnio ukazały się wspomnienia pod znanym tytułem *Błagam, tylko nie profesor*, w których wraca pamięcią do spotkań m.in. z Jerzym Giedroyciem, Witoldem Gombrowiczem, Czesławem Miłoszem, Zbigniewem Herbertem.

Opowiadania Janusza Odrowąż-Pieniążka wyróżniają się subtelnym humorem i dystansem do świata przedstawianego, utrzymywanym dzięki widocznej w stosunku do bohaterów utworów tolerancji.

W latach 1972 do 2009 pełnił funkcję dyrektora Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, wcześniej został sekretarzem komitetu redakcyjnego Wydania Krytycznego *Dzieł wszystkich* autora *Pana Tadeusza*.

Był redaktorem naczelnym „Muzealnictwa”, należał do Towarzystwa Przyjaciół Książki, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, polskiego PEN Clubu.

W 2012 roku został odznaczony przez prezydenta Bronisława Komorowskiego Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski. W roku 2009 otrzymał Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Rodzinie i Przyjaciółom składamy serdeczne wyrazy współczucia oraz kondolencje.

Redakcja

JUBILEUSZ 25-LECIA „DEKADY”

11 grudnia 2015 roku odbyły się obchody jubileuszu 25-lecia „Dekady”, której pierwszy numer ukazał się 1 grudnia 1990 roku jako tygodnik kulturalny wydawany przez Spółkę Wydawniczą „Gazeta Krakowska”.

Jubileusz otworzył wykład Witolda Bobińskiego *Poezja – co ja z tego mam?* (w Auli im. Jana Błońskiego) dla uczniów liceów patronackich Wydziału Polonistyki UJ z Kęt i Oświęcimia.

O godzinie 11.30 rozpoczęła się dyskusja w LINII KRYTYCZNEJ jubileuszu zatytułowana *Po co nam krytyka negatywna?* (w Collegium Phisicum im. Hugona Kołłątaja) z udziałem Edwarda Balcerzana, Marty Wyki oraz Doroty Kozickiej; rozmowę prowadził Tomasz Cieślak-Sokołowski.

Centralnym punktem obchodów jubileuszu było spotkanie o godzinie 14 (Sala Portretowa Urzędu Miasta Krakowa), w czasie którego o historii pisma-jubilata opowiedziała redaktor naczelna Marta Wyka, listy gratulacyjne zaś odczytali Andrzej Kulig – w imieniu władz miast odczytał, oraz Anna Łebkowska – w imieniu władz Wydziału Polonistyki UJ. Część oficjalną spotkania zamykało przemówienie Edwarda Balcerzana, który opisywał „Dekadę” z perspektywy nie tyle współpracownika, ile przede wszystkim wieloletniego, wytrwałego czytelnika.

Po południu od godziny 16 odbyły się dwa spotkania: w LINII POETYCKIEJ swoje wiersze czytały Bogusława Latawiec, Ewa Lipska oraz Ewa Elżbieta Nowakowska (w De Revolutionibus. Books & Cafe na ul. Brackiej), w LINII PROZATORSKIEJ o swoich książkach z Anną Pekaniec rozmawiali Wit Szostak, Łukasz Orbitowski i Mariusz Sieniewicz (na ul. Felicjanek w Massolit Books & Cafe).

Za jubileuszowe spotkania wszystkim współpracownikom i czytelnikom „Dekady” – dziękujemy.

Redakcja



Wykład Witolda Bobińskiego *Poezja – co ja z tego mam?*

Fotografia Weronika Stencel

„Linia krytyczna”. Od lewej: Tomasz Cieślak-Sokołowski, Edward Balcerzan, Marta Wyka, Dorota Kozicka





Uroczystość w Sali Portretowej UMK: Marta Wyka



„Linia poetycka” *Fotografie Weronika Stencel*

„Linia poetycka”. Od lewej: Tomasz Cieślak-Sokołowski, prowadzący spotkanie, Ewa Lipska, Bogusława Latawiec, Ewa Elżbieta Nowakowska



Uroczystość w Sali Portretowej UMK: Bogdan Rogatko, Anna Łabędzka, Aleksander Pieniek

Fotoreportaż Zofia Zalewska





Uroczystość w Sali Portretowej UMK: Andrzej Kulig, Małgorzata Jantos, Stanisław Dziedzic

Uroczystość w Sali Portretowej UMK: Marta Wyka, Edward Balcerzan



FOTOREPORTAŻ



Uroczystość w Sali Portretowej UMK: Stanisław Dziedzic, Marta Wyka



„Linia poetycka”: Ewa Elżbieta Nowakowska, Bogdan Rogatko



„Linia prozatorska”: Anna Pekaniec, Łukasz Orbitowski
Fotografia Weronika Stencel

Uroczystość w Sali Portretowej UMK: Michał Zablocki, Ewa Elżbieta Nowakowska



Uroczystość w Sali Portretowej UMK: Edward Balcerzan, Anna Łebkowska



Uroczystość w Sali Portretowej UMK. Od lewej: Sabina Misiarz-Filipek, Malwina Mus, Anna Grochowska; Gabriela Matuszek-Stec, Grzegorz Stec

Uroczystość w Sali Portretowej UMK: Aleksander Pieniek, Katarzyna Grzesiak, Jan Szczurek





PREZYDENT MIASTA KRAKÓWA
JACEK MAJCHROWSKI

Szanowna Pani
prof. dr hab. Marta Wyka

Szanowna Pani
prof. dr hab. Teresa Wales

Szanowny Pan
Bogdan Rogatko

Wiele Panu Panie!

Wszystko zaczęło się w 1990 roku, a nawet nieco wcześniej niż podają źródła oficjalne, i pomyślnie trwa do dziś. Przez lata zmieniało się wiele: skład zespołu redakcyjnego, nazwa pisma, wydawca, częstotliwość ukazywania się, forma; niezmiennie jest bogactwo treściowe i różnorodność tematyczna. Adresaci tego listu stanowią trzon i fundament pisma, dlatego na Państwa ręce składam serdeczne gratulacje z okazji 25. rocznicy urodzin „Dekady”.

Znaki rozpoznawcze dzisiejszego jubilat: konsekwencja, nieprzewidywalność, twórcza pasja połączona z emocjonalnym zaangażowaniem, niezależność, humor oraz zamiłowanie do przełamywania utartych schematów. Obszar występowania: ponadpokoleniowy i ponadśrodowski. Zakres zainteresowań: interdyscyplinarne, artystycznie różnorodny, charakteryzujący się wielobarwnością prezentowanych stylów i gatunków. Dorobek: nie do przecenienia!

Życzę Państwu i całemu zespołowi redakcyjnemu wielu kolejnych sukcesów zarówno w życiu osobistym, jak i zawodowym, nieustającej satysfakcji oraz pomyślnej realizacji wszelkich podejmowanych przedsięwzięć. Niechaj kolejne lata przynoszą spełnienie i szczerzy podziw czytelników.

Kraków, 11 grudnia 2015 r.

AUTORZY

Rae Armantrout – poetka amerykańska, współzałożycielka ruchu artystycznego Language, który pojawił się na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Otrzymała m.in. Nagrodę Pulitzera (2010) za tom *Versed* (2009). W roku 2015 wydała tom *Itself*. Mieszka w San Diego i uczy literatury na tamtejszej filii University of California.

Arkadiusz Bagłajewski – historyk, krytyk literatury; dyrektor Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Ostatnio opublikował książki *Mapy dwudziestolecia 1989–2009*, *Linie ciągłości* (2012), *Obecność romantyzmu* (2015).

Anna Baranowa – historyczka sztuki i krytyczka; publikowała liczne artykuły w książkach, katalogach wystaw oraz w czasopismach naukowych i literacko-artystycznych; kuratorka wystaw; należy do Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i Stowarzyszenia Historyków Sztuki; pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz uczy krytyki artystycznej na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie.

Kacper Bartczak – poeta, tłumacz i krytyk literacki; adiunkt w Zakładzie Literatury Amerykańskiej Wydziału Filologicznego UŁ. Ostatnio opublikował tomy poezji *Przenicacy* (2013) oraz *Wiersze organiczne* (2015). Autor monografii poświęconej Johnowi Ashbery'emu (2006) zbioru esejów *Świat nie scalony* (2009).

Tomasz Cieślak-Sokołowski – krytyk i historyk literatury; adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ; redaktor prowadzący serwisu krytycznego „Nowa Dekada”. Ostatnio opublikował książkę *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2012). Wraz z Kacprem Bartczakiem przetłumaczył *Modernizm XXI wieku*. „Nowe” poetyki Marjorie Perloff (2012).

Jerzy Franczak – prozaik, eseista, literaturoznawca; Adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Redaguje „Książki w Tygodniku” – dodatek do „Tygodnika Powszechnego”. Opublikował m.in. rozprawę *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007) oraz powieści *Nieludzka komedia* (2009), *Da capo* (2010), *NN* (2012).

Rafał Gawin – poeta, krytyk, członek zespołu redakcyjnego pisma „Arterie”, autor bloga gawin.liberte.pl. Wydał książkę poetycką *Wycieczki osobiste / Code of Change* (2010).

Adrian Gleń – krytyk literacki, teoretyk literatury; adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Ostatnio opublikował książki krytyczne *Czułość. Studia i eseje o literaturze najnowszej* (2014) i *Wiernie, choć własnym językiem: rzecz o krytyce literackiej Juliana Kornhausera* (2015) oraz tom poezji *Re* (2014).

Ewa Hearfield – absolwentka polonistyki UJ, doktor nauk humanistycznych, stypendystka Oxford College Hospitality Scheme (1997). Od 1998 r. mieszka w Anglii. W latach 1999–2003 prowadziła wykłady z kultury polskiej na Uniwersytecie w Bristolu. W latach 2003–2005 studiowała sztuki plastyczne i projektowanie w Stroud College. W latach 90. współpracowała z „Dekadą Literacką”.

Krzysztof Hoffmann – krytyk i historyk literatury, tłumacz; adiunkt w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej UAM; redaktor prowadzący serii literackiej *Ilorazy Ironii* (wydawnictwo FORMA), sekretarz w „Przestrzeniach Teorii”, redaktor w „Czasie Kultury”, stały współpracownik *szczęcińskiego „eleWatora”*. Opublikował *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* (2012), przetłumaczył m.in. *O literaturze* J. Hillisa Millera (2014).

Grzegorz Jankowicz – krytyk, filozof literatury i tłumacz; redaktor Linii Krytycznej Ha!artu; redaktor działu kultura „Tygodnika Powszechnego”, dyrektor programów literackich Fundacji Tygodnika Powszechnego, dyrektor programowy Międzynarodowego Festiwalu Literatury im. Josepha Conrada, juror Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius. Współautor książki *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieua: raport z badań* (2014), autor książki *Uchodźcy z ziemi Ulro: eseje* (2015).

Jerzy Jarzębski – krytyk i historyk literatury; profesor w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ; członek jury Nagrody literackiej Nike (2001–2003) oraz Nagrody Fundacji im. Kościelskich (od 1993). Przygotowuje książkę krytyczną *Proza: wykroje i wzory* (w druku, wyd. 2016).

Aleksander Kardyś – prezes Zarządu Fundacji „Tygodnika Powszechnego”.

Aldona Kopkiewicz – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, gdzie przygotowuje doktorat zatytułowany *Wywoływanie ciała. Zmysły i afekty wobec dyskursów filozoficznych i literackich XX wieku*, którego promotorką jest prof. Anna Łebkowska. Publikuje artykuły naukowe i krytycznoliterackie na temat poezji nowoczesnej (m.in. „Ruch Literacki”, „Przestrzenie Teorii”, „Dwutygodnik.com”). Autorka książki poetyckiej *Sierpień* (2015).

Zofia Król – krytyczka i historyczka literatury; redaktor naczelna internetowego magazynu „Dwutygodnik.com”. Autorka książki *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku* (2013).

Anna Łabędzka – absolwentka polonistyki UJ i studiów podyplomowych we Francji, od grudnia 1981 r. 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 spotkań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

Tomasz Łubieński – prozaik, dramaturg, eseista i tłumacz literatury pięknej, redaktor naczelny miesięcznika „Nowe Książki”. Ostatnio opublikował książkę *Molier nasz współczesny* (2014).

Karol Maliszewski – poeta, prozaik, krytyk literacki; adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Ostatnio opublikował książkę prozatorską *Przemysł-Szczecin* (2013) oraz tom poetycki *Jeszcze inna historia. Wiersze wybrane* (2015).

Paulina Małochleb – krytyk i historyk literatury; laureatka Nagrody Prezesa Rady Ministrów w 2014 r., sekretarz Nagrody im. Wisławy Szymborskiej. Swoje teksty publikowała m.in. na łamach „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Odry”, „FA-artu”. Prowadzi blog krytyczny „Książki na ostro”. Wydała książkę pt. *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej* (2014).

Przemysław Mazur – student specjalności Krytyka literacka przy Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ.

Malwina Mus – doktorantka w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ; dyrektor artystyczna Festiwalu Ścieżkami Pisarzy. Zajmuje się krytyką literacką oraz związkami literatury i muzyki popularnej, które bada na przykładzie działalności Marcina Świetlickiego. Publikowała m.in. w „Pograniczach”, „FA-artcie”, „Ruchu Literackim”, „Wielogłosie”, stale współpracuje z portalem „Popmoderna”.

Dariusz Nowacki – krytyk literacki i badacz literatury, pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego; redaktor kwartalnika kulturalnego „Opcje”, były redaktor kwartalnika literackiego „FA-art”, współpracownik pism literackich, a także gazet codziennych (m.in. recenzent „Gazety Wyborczej”). Ostatnio opublikował *Ukośsem. Szkice o prozie* (2013).

Ewa Elżbieta Nowakowska – poetka, eseistka i tłumaczka (m.in. Alice Munro, Thomasa Mertona i Elif Shafak), absolwentka filologii angielskiej UJ oraz podyplomowej Akademii Dziedzictwa (przy MCK i UE), wykładowca AGH. Ostatnio opublikowała tom poezji *Nareszcie* (2014). Jej wiersze tłumaczono na język angielski, węgierski i hiszpański.

Joanna Orska – krytyczka i historyczka literatury; adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej po 1918 roku w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Ostatnio opublikowała książkę *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* (2013).

Robert Ostaszewski – prozaik, krytyk literacki; współredaguje pisma „FA-art”, „Radar” i „Nowa Dekada Krakowska”; redaktor prowadzący serwisu krytycznego „Nowa Dekada”. Publikował liczne teksty w wielu gazetach i czasopismach; autor i współautor kilku książek. Ostatnio wydał powieść kryminalną *Sierpniowe kumaki* (2012, wraz z Violetą Sajkiewicz).

Anna Pekaniec – historyczka literatury; adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Wydała książkę *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieta literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013).

AUTORZY

Magdalena Rabizo-Birek – profesor w Instytucie Filologii Polskiej UR; redaktorka naczelna pisma „Fraza”. Ostatnio opublikowała monografię *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej* (2012).

Bogdan Rogatko – krytyk literacki, edytor, publicysta. Publikował m.in. na łamach „Miesięcznika Literackiego”, „Literatury”, „Życia Literackiego”, „Kultury” paryskiej i pism bezdebitowych w latach 80., później głównie na łamach „Dekady Literackiej”. Ostatnio opublikował książkę krytyczną *Czas zbliżeń* (2015).

Małgorzata Ruda – absolwentka polonistyki UJ, pracuje w Liceum Artystycznym im. S.I. Witkiewicza w Krakowie.

Wojciech Rusinek – redaktor działu Literatura w dwutygodniku „artPAPIER”; absolwent polonistyki UŚ, dr literaturoznawstwa. Autor esejów i recenzji publikowanych w czasopismach literackich (m.in. „Dekada Literacka”, „FA-art”, „Kresy”, „Pogranicza”, „Studium”, „Wakaf”) oraz uniwersyteckich tomach zbiorowych. Nauczyciel języka polskiego w szkołach średnich.

Andrzej Skrendo – historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki, dziennikarz radiowy i telewizyjny; Prodziekan ds. Nauki na Wydziale Filologicznym US. Ostatnio opublikował książkę krytyczną *Falowanie rzeczywistości. Szkice krytyczne* (2013).

Marian Stala – krytyk i historyk literatury; kierownik kieruje Katedrą Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Wydziału Polonistyki UJ; jest stałym współpracownikiem „Tygodnika Powszechnego”. Ostatnio opublikował książkę krytyczną *Bliżko wiersza. 30 interpretacji* (2013).

Maja Staśko – krytyczka literacka, doktorantka interdyscyplinarnych studiów w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Współpracuje m.in. z „Ha!artem”, „Wakatem” i „eleWatorem”.

Alina Świeściak – krytyczka i historyczka literatury; adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym UŚ; redaktorka naczelna pisma „Opcje”. Autorka m.in. książki monograficznej *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* (2010).

Krzysztof Uniłowski – krytyk i historyk literatury; profesor w Zakładzie Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym UŚ; redaktor pisma „FA-art”. Autor m.in. książki krytycznej *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje* (2008).

Katarzyna Wajda – absolwentka polonistyki i filmoznawstwa UJ. Zajmuje się głównie historią polskiego kina, kulturą popularną i edukacją audiowizualną. Autorka i współautorka kilkudziesięciu publikacji, m.in. *Encyklopedii kina i Słownika filmu*.

Teresa Walas – historyk i teoretyk literatury, pracownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Opublikowała m.in. *Czy jest możliwa inna historia literatury* (1993), zbiór esejów *Zrozumieć swój czas* (2003). Wraz z Henrykiem Markiewiczem przygotowała antologię tłumaczeń *Sztuka interpretacji* (2013).

Marta Wyka – krytyk i historyk literatury. Opublikowała m.in. zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwość krytyki* (2006), książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007) oraz *Przypomniałam sobie* (2015), a także monografie: *Czytanie Brzozowskiego* (2012) oraz *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji* (2013).

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

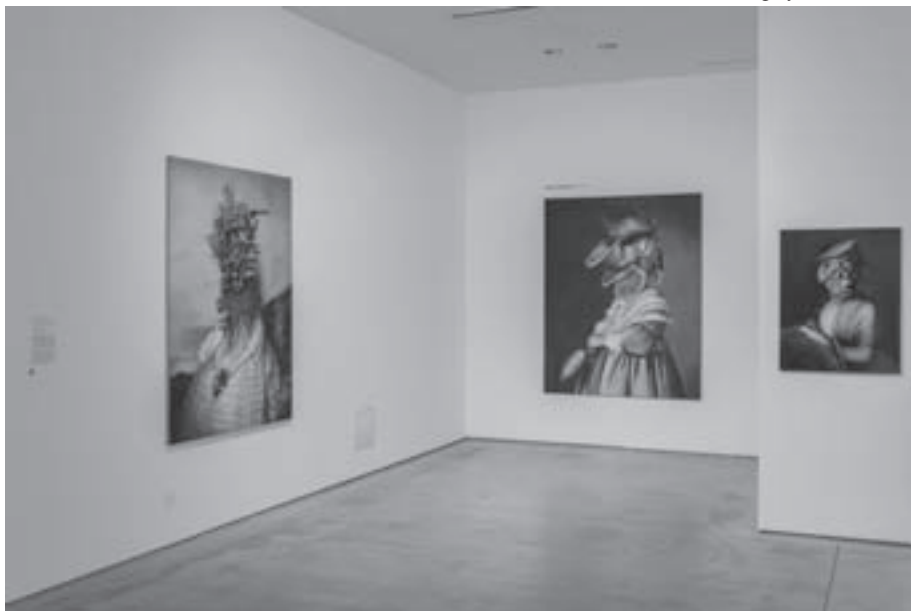
RAIFFEISEN BANK POLSKA S.A.

80 1750 0012 0000 0000 3143 8497



ARTYŚCI: Marta Antoniak, Tomek Baran, Monika Chlebek, Dawid Czycz, Viola Głowacka, Justyna Górowska, Mateusz Hajdo, Kornel Janczy, Ewa Juskiewicz, Irenka Kalicka, Emilia Kina, Kamil Kukła, Agata Kus, Mikołaj Małek, Agnieszka Piksa, Tomasz Prymon, Grzegorz Siembida, Michał Stonawski, Łukasz Stokłosa, Mateusz Szczypiński, Jakub Woynarowski, Michał Zawada, Jakub Julian Ziółkowski

Fotografie Rafał Sosin



ARTYŚCI Z KRAKOWA GENERACJA 1980–1990

PIERWSZA PEŁNA BIOGRAFIA WIESŁAWA DYMNEGO



Dymny przeszedł do historii,
ale on tu jeszcze wróci!

PREMIERA 17.02.2016



KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY

ISSN 2299-4742

